

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

JULIÁN ORBÓN: UN RETORNO A LOS ORÍGENES

UNA INVESTIGACIÓN MULTIDISCIPLINARIA.

T E S I S

Que para optar por el grado de

DOCTOR EN HUMANIDADES

(Area de Historia de la Música)

Presenta:

Mariana Villanueva Conroy.

ASESORES:

Julio Estrada (Música)

Moisés Ladrón de Guevara (Historia)

Agradecimientos

A la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Particularmente a la Dra. Sonia Pérez Toledo.

El presente trabajo pudo realizarse gracias a la colaboración y testimonio de las siguientes personas:

Cintio Vitier y Fina García Marruz, Leonardo Acosta, Víctor Batista, la Sra. Maria Luisa Elío, Armando Orbón y Mercedes Vicini, viuda de Julián Orbón.

A mi madre, Carmen Conroy, quien hizo la revisión de estilo.

A Ricardo Miranda, Manuel Rocha y Luisa Vilar, cuya lectura de mi texto ayudó a su mejora.

A Raúl Béjar, por su inteligente lectura de mi tesis.

A Moisés Ladrón de Guevara y Julio Estrada, mi profundo agradecimiento por la generosa, paciente y valiosa dirección de mi tesis doctoral.

Esta investigación contó con el apoyo de una beca-crédito del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

A mis padres.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	i-vi
-------------------	------

1.CONTEXTO HISTÓRICO

1.1 El mundo moderno.....	1
1.2 La herencia hispana.....	17
1.3 Iberoamérica.....	34
1.4 Cuba.....	45

2. PERFIL BIOGRÁFICO

2.1. Antecedentes familiares.....	60
2.2. La infancia: España.....	62
2.3. La plenitud: Cuba.....	71
2.3.1. El Grupo <i>Renovación Musical</i>	74
2.3.2. José Lezama Lima y <i>Orígenes</i>	78
2.3.3. Mercedes Vicini.....	87
2.3.4. Alejo Carpentier	89
2.4. La transición: Estados Unidos.....	102
2.5. La madurez: México.....	109
2.5.1. Carlos Chávez.....	109
2.5.2. Julián Orbón como maestro.....	112
2.6.El exilio:Estados Unidos.....	119

3.OBRA SELECTA

3.1. Marco teórico.....	129
3.1.1. Estados Unidos.....	129
3.1.2. México.....	130
3.1.3. Cuba.....	131
3.2. Método de análisis.....	133
3.3. <i>La Guajira Guantanamera</i>	151
3.3.1.La guajira.....	153
3.3.2.El son.....	155
3.3.3. Joseíto Fernández: el bautizo de <i>La Guantanamera</i>	157
3.3.4. Julián Orbón y José Martí.....	165
3.3.5.Orbón y los cancioneros populares.....	170
3.3.6.Análisis musical.....	173
3.4. <i>Tres Versiones Sinfónicas</i>	181
3.4.1. <i>Pavana</i>	181
3.4.2. <i>Sección de segundas ideas</i>	210
3.4.3. <i>Desarrollo</i>	227
3.4.4. <i>Reexposición</i>	231
3.5. <i>Organum -Conductus</i>	236
3.6. <i>Xilófono</i>	250
3.7.Otro tipo de análisis: la teoría de los intervalos.....	271

CONCLUSIONES.....282

Catálogo de obra.....	287
Cronología.....	293

FUENTES

Bibliografía.....	297
Fonografía.....	305
Partituras.....	309
Entrevistas.....	311
Glosario.....	312
Lista de ilustraciones.....	315
Anexo	316

INTRODUCCIÓN

*Dance la luz reconciliando
al hombre con sus dioses desdeñosos.
Ambos sonrientes, diciendo
los vencimientos de la muerte universal
y la calidad tranquila de la luz.*

José Lezama Lima.

Este trabajo es una aproximación multidisciplinaria¹ a la obra de Julián Orbón. Compositor nacido en Asturias, España en 1925 posteriormente nacionalizado cubano.²

Debido al escaso conocimiento que se tiene de este músico y a que no existe un método ó guía para analizar su obra, decidimos acercarnos a ésta desde diversos ángulos. Para esto partimos de la idea de que el entorno influye sobre el creador y a través de él, sobre su creación. De ahí que hayamos iniciado esta investigación conectando el ambiente espiritual de su tiempo con su vida, para alcanzar así un mejor entendimiento de su obra.

Así, este escrito va de lo universal a lo particular. Comienza con una visión panorámica del mundo al cual Orbón perteneció, y del que era partícipe y consiente, para ir concentrando esta aproximación primero hacia España, su cuna natal, de la cual absorbe una herencia que verá transfigurada en su otra patria: Cuba.

Hijo de un entorno escindido y violento, tanto puertas afuera, con la Guerra Civil Española; como puertas adentro, con la separación de sus padres: uno español, la otra cubana, esta dicotomía cultural, influye en su permanente afán de integración de dos mundos y tiempos. Afán que tiñe su vida personal, su credo ético, y que será génesis de su estética musical.

¹Para nuestro objeto de estudio: la vida y obra de un desconocido compositor hispano-cubano del siglo XX y la relación que hay entre ambas, fue necesario recurrir a varias disciplinas. Así historia, análisis musical, literatura y psicología se congregan y apoyan para tratar de entender la estética de Julián Orbón.

² Según Mercedes Vicini, viuda de Julián Orbón, este nunca obtuvo la nacionalidad cubana y siempre usó un pasaporte español. Sin embargo Orbón adoptó a Cuba como patria. En realidad él se decía ser un hispano-cubano.

Desde esta voluntad de integración; de esta necesidad de reunir lo roto, Orbón parte de la creencia en un absoluto primevo, y en la posibilidad de un mundo unificado por el amor como se daba en los primeros tiempos de la Edad Media. Cuando Dios se encontraba en todas partes y en todas las criaturas.

Su nostalgia del absoluto, lo llevará hacia un constante retorno hacia los primeros tiempos. Hacia aquella lejana patria, aquella madre que desapareció de su vida cuando era muy niño... hasta aquél paraíso perdido.

Este absoluto, se revela a Orbón en el canto gregoriano, al cual veía como corpus generador de la música occidental y en segundas nupcias, de la música vernácula en Latinoamérica. En su búsqueda por integrar mundos *re-ligados* en el Verbo Encarnado, es decir, en la palabra divina, nos ofrece una estética ecuménica.³

Una característica esencial en la obra de este compositor, es la plasticidad y flexibilidad de su lenguaje, el cual permite la convivencia de diversas tradiciones musicales dentro de un expresivo ámbito sonoro, el cual se logra a través del uso de los modos medievales cuya direccionalidad no es definida, sino ambigua. En esta forma Orbón se mueve en varios órdenes cuya naturaleza permite muchos enlaces. Lo que también se manifiesta en su pensamiento, en su personalidad y en su existencia. Julián era un hombre capaz de defender la virginidad de María, la madre de Cristo, y al mismo tiempo, abogar por las teorías freudianas. Después de citar a San Juan de la Cruz y relacionarlo con Verlaine ó con Kieerkegard pasando por Leibnitz, podía interesarse en el último partido de fútbol del momento, o echar una chascarrillo humorístico. Fue capaz de amar fervientemente a una sola mujer: su esposa, y de enamorarse de todas las demás.

Su vida y obra son complejas y difíciles de entender de acuerdo a una mentalidad binaria. En Orbón no hay un sí ó un no, sino claroscuros. Esta poliestilística y multidireccionalidad nos recuerdan la poesía de José Lezama Lima. Ambos creadores fueron testigos por un lado, de un entorno sincrético, y por otro de un mundo en continuo devenir. Compartieron el mismo "latido de la ausencia"⁴ y vieron en el origen, un punto estable desde el cual moverse libremente por ese inagotable manantial de conocimientos que es la historia.⁵

³ En el sentido de restauración de una unidad universal.

⁴ Así se refería Lezama Lima a la muerte de su padre cuando él era niño. Acontecimiento que encausó su vida hacia la poesía.

⁵ Siguiendo a Thomas Mann, Joseph Campbell habla de nuestra herencia histórica como algo ilimitado. Ver Joseph Campbell, *The masks of God. Primitive mythology*, Arkana, 1987, p.5.

Aprovechamos este contexto para estudiar una importante obra relacionada con Orbón: la *Guajira Guantanamera*, cuyos orígenes se remontan hasta un anónimo romance hispano de raíz medieval, transformado en Cuba por la influencia negra, y revivido en un son guajiro al cual Orbón adapta unos versos de Martí.

Culminamos el presente trabajo concentrándonos en el análisis de una obra fundamental en su trayectoria: *Tres Versiones Sinfónicas*. Cúspide y síntesis de su producción en Cuba y cuna de su última etapa creativa.

*

Orbón rescata del inmenso bagaje de la experiencia humana, materiales olvidados en su época y que, desde la perspectiva presente, han probado ser de valor para generaciones posteriores. La figura de Orbón se alza como un río comunicante en cuyas aguas fluyen y confluyen diversos tiempos y mundos dignos de ser rescatados. En su obra encontramos reminiscencias de un son guajiro y la presencia de Brahms ó Bartók, todos ellos transfigurados en el oído de Orbón. Luis de Milán, Antonio de Cabezón, Alfonso X y Tomás Luis de Victoria, renacen en él a través de una música que sirve de contrapeso necesario al continuo instinto de cambio característico del mundo moderno, ayudando así, a restaurar un equilibrio entre sendas voluntades. Ambas, fuerzas fundamentales en la historia del hombre: el cambio y la permanencia que se da a través de la continuidad. Su obra, cargada de pasado, está preñada de futuridad. En este sentido la importancia de Julián Orbón se proyecta hacia varias direcciones:

Por un lado como heredero de la obra de Manuel de Falla, y por ende, de la tradición vernácula hispana, moribunda en tiempos de Falla y a su muerte, de nuevo relegada al olvido.

Por otro, a Orbón lo situamos como digno continuador de una generación fundacional de compositores latinoamericanos que se inicia con Heitor Villa-Lobos y se expande en la obra de Alberto Ginastera, Antonio Estévez, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas en México, y Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla en Cuba.

Sin embargo el camino que prosigue a mediados de los años sesenta es único en el sentido de que, mientras los arriba citados mueren, dejan de producir o se insertan en alguna de las vanguardias del momento, Julián Orbón se va hasta los albores de la civilización hispana, logrando en su música una singular síntesis entre lo vernáculo y lo culto, lo remoto y lo presente, lo nuestro y lo ajeno.

Es decir, mientras la mayoría de los compositores latinoamericanos productivos durante los años sesenta y setenta se adhieren al cambio, Orbón busca la permanencia en los orígenes.

Entendemos esta singular trayectoria al saber que Orbón era el músico de *Orígenes*, grupo de poetas habaneros unidos todos ellos, en una búsqueda por reconciliarse con su tiempo a través de la memoria.

En este sentido, este retorno a los orígenes puede delatar una necesidad de un grupo de artistas habaneros por comprender que pasa con el entorno presente y quizá en esta búsqueda y asimilación del origen encontremos, en la obra de los artistas de *Orígenes* algo esencial del mundo actual.

A un nivel mas personal, como compositora nacida en México a mediados de los años sesenta y educada dentro de la tradición clásica centro europea, estuve por años inmersa en el dilema que afrontamos aquellos que buscamos encontrar una voz propia en el entorno, sin renunciar a la colectiva. La obra de Julián Orbón resolvió este dilema y señaló mi camino a seguir.

Su vida y su música continúan siendo ejemplo. El de una voz ferozmente auténtica, cuyo claro sentido de su linaje e historia lo impulsan aguerridamente al mundo en toda su complejidad.

* *

Actualmente existen diversas líneas de investigación sobre los compositores arriba mencionados. Quizá no las suficientes. Sin embargo, los estudios acerca de la obra de Julián Orbón son aún más limitados.

En Cuba tenemos lo escrito por Alejo Carpentier durante los años cuarenta y cincuenta, y un par de ensayos y testimonios del musicólogo Leonardo Acosta y del poeta Cintio Vitier. En Estados Unidos, hay un breve ensayo biográfico elaborado por la musicóloga cubano-americana Velia Yedra, que data de 1990, el cual nos sirvió como punto de partida para esta investigación.

En México, están las tres conferencias que Eduardo Mata dicta en su ingreso al Colegio Nacional en el año de 1984, las cuales intentan difundir la música de este compositor. Debido a sus compromisos como director de orquesta y a su prematura muerte, no correspondió a Mata ahondar en este tema.

Los otros trabajos que se han elaborado en torno al compositor hispano-cubano se los debemos a otro alumno suyo: Julio Estrada, quien desde varios ángulos aborda la figura de su maestro. Uno de estos ensayos propone un método de análisis a partir de la interválica. La perspectiva de Estrada tiene la ventaja de provenir de un compositor activo e investigador del fenómeno sonoro. Sin embargo, en las antípodas estéticas de su maestro, Estrada no se ha dedicado al análisis de la obra de Orbón.

Este trabajo parte de su guía e intenta continuar una línea de investigación apenas trazada.

Para esto se recopiló y estudió el material escrito por y sobre Orbón. Se realizaron una serie de entrevistas con personajes que estuvieron muy cercanos a Julián a lo largo de su vida o durante su estancia en Cuba, España, México y Estados Unidos. Toda esta información se complementó con material de apoyo.

* * *

Esta tesis concluye abriendo nuevas líneas de investigación.

Una de ellas es el estudio del canto gregoriano, sus posibles conexiones y transformaciones en relación a la música vernácula de España y América⁶. El gregoriano es suma de un rico conglomerado de cantos antiguos provenientes de diversas regiones del antiguo Imperio Romano posteriormente unificados por el Papa Gregorio Magno para la liturgia cristiana. De ahí su natural riqueza. Una posible hipótesis que se abrió meditando sobre esta idea, es la de hasta qué punto algunos de estos cantos podrían constituir una especie de arquetipos o modelos universales cuya estructura melódico-interválica encontramos en otras culturas que no necesariamente han tenido contacto con Europa.⁷ Lo que nos llevaría a plantearnos la existencia del arquetipo en el ámbito musical.

Originalmente, esta tesis abarcaría toda la producción existente de Julián Orbón, la cual alcanza 16 obras concluidas.⁸ Sin embargo, la riqueza de este corpus hizo imposible un trabajo exhaustivo de toda ella en cuatro años.

⁶ En cuanto a Norte América, nos remitimos a los espirituales negros y otros tipos de cantos antiguos.

⁷ "La naturaleza une en la medida que la cultura diversifica", comenta Adolfo Salazar al comparar ciertas formaciones escalfísticas de la India, Siria, Turquía y China con los *nomos* griegos, mismos que heredarán la tradición musical católica. Ver: Adolfo Salazar. *La música como proceso histórico de su invención*. La Habana, 1987. p.65.

⁸ El interés que Lezama Lima manifestara hacia el *potens*, es decir, la potencia escondida en algo, sus posibilidades futuras, nos acercó a la idea de estudiar las partituras que Orbón dejó inconclusas, y quizá, -y esta sería otra posible línea de investigación-, cargadas de posibilidades.

Así nos reducimos a deducir las constantes y variables de su estilo, cotejarlas con su obra en general y aplicarlas a una obra que significó a Orbón su presentación ante el mundo Americano: *Tres Versiones Sinfónicas*.

Faltaría una aplicación más a fondo de las constantes y variables descubiertas, a su obra escrita en el exilio, en donde podemos escuchar la coalición de dos realidades sonoras: una que nos remite al modalismo y hacia un orden diáfano; otra cuya violencia e indefinición nos conducen al caos.

Si en *Monte Gelboé* -primer obra escrita en el exilio-, el segundo orden sonoro acaba por engullir al primero, en *Partitas 4* una de sus últimas obras, queda a través de la lejanía, un canto atemporal, eterno, finalmente descansado. El de un hombre desgarrado entre la realidad y la fantasía; añorando un pasado, presente a través de la ausencia. Hombre roto entre el deber ser y el ser; entre un mundo en constante desmoronamiento y otro tratando desesperadamente de surgir. Expresión finalmente, del perenne conflicto del hombre moderno.

Mariana Villanueva
Cuernavaca, Enero del 2003.

CAPITULO I
CONTEXTO HISTÓRICO

1.1. *El mundo moderno.*

El hombre es él y su circunstancia.

Protágoras.

*Yo soy yo y mi circunstancia
y si no la salvo a ella no me salvo yo.*

José Ortega y Gasset.

Julián Orbón nace en 1925 en Avilés, al norte de España. Acababa de terminar la Primera Guerra Mundial, la cual dejó tras de sí desempleo y pobreza, condiciones que propiciaron la aparición de ideologías extremistas y de regímenes totalitarios en Europa. Aún España que no participó en la guerra, recibió el choque de las dificultades económicas y sociales que padecieron los países beligerantes. Su régimen monárquico a cargo de Alfonso XIII era débil y sólo logró una precaria estabilidad política con Primo de Rivera mediante una dictadura militar (1925-1930) después de la cual las elecciones de 1931 llevarán a la República al poder. Este será el inicio de una guerra civil que se convertirá en el campo de batalla de las ideologías del siglo XX: fascismo *versus* comunismo. Guerra que contribuyó a unir a Italia y Alemania preludiando la Segunda Guerra Mundial y que terminará en 1939 con la imposición de un régimen totalitario a cargo del Gral. Francisco Franco; a raíz del cual el renacimiento cultural español iniciado con la *Generación del 98* se trunca, debido a que la mayoría de los artistas e intelectuales simpatizantes de la República se exiliaron o fueron asesinados.

Julián Orbón fue testigo de un mundo escindido y violento que había comenzado a resquebrajarse internamente. Esta percepción de una cultura en descomposición aparece en su obra, y en la de diversos artistas e intelectuales del siglo XX. Por ejemplo, es conocido el poema posterior a la primera guerra: *Waste Land*, escrito en 1922 de Thomas Stearns Eliot (1888-1965).

"What are the roots that clutch ,
 what branches grow out of this stony rubbish?
 Son of man ,
 you cannot say or guess , for you know only
 a heap of broken images , where the sun beats ,
 and the dead tree gives no shelter , the cricket no relief,
 and the dry stone no sound of water. Only there is shadow under this
 red rock . " ¹

En *La decadencia de Europa* María Zambrano (1907-1991) contemporánea y amiga de Julián Orbón escribe :

El espíritu europeo se ha agotado en su lucha con Dios, y ha preferido olvidarlo , pero esto le lleva a un profundo vacío , a la negación de su propia existencia como cultura que se caracteriza justamente por esta dialéctica Dios-hombre. Y con ello la cultura europea ha perdido su sentido , ha descubierto la nada , se encuentra hueca por dentro. ²

Hijo de su tiempo, Julián Orbón participa de este sentimiento de pertenencia a una cultura agotada. En "De los estilos trascendentales en el postwagnerismo" Orbón, siguiendo a Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente*, se refiere a *Tristán e Isolda* de Richard Wagner como el canto de cisne de la tradición europea: "Solamente en el vórtice de una decadencia se encuentra la cima de una cultura " ³ opina .

¹ Thomas Stearns Eliot , Giuseppe Ungareti. *Antología conmemorativa*. Introducción y selección de textos: Moisés Ladrón de Guevara y Claudia Kerik. México, UAM-Iztapalapa, 1988, p. 23.

*Entre piedra y escombros , ¿ que raíces brotan
 y que ramas crecerán? Hijo del hombre
 no podrás decirlo ni imaginarlo ; sólo distingues
 una multitud de imágenes rotas donde el sol incide,
 y el árbol seco no protege , ni el grillo nos consuela,
 y de la piedra no brota ya el rumor del agua.
 Sólo hay sombra bajo esta roca.*

(Traducción tomada de la antología).

² Juan Fernando Ortega Muñoz. *Introducción al pensamiento de María Zambrano*, México, FCE, 1994, p. 241.

³ Julián Orbón . "De los estilos trascendentales en el postwagnerismo. En *Orígenes* No.14, La Habana, 1947, p. 35.

Citamos a continuación un fragmento del *Doktor Faustus* (1947), escrito durante la Segunda Guerra Mundial, de Thomas Mann (1875-1955). Metáfora profética de la actitud del compositor de vanguardia activo en un mundo en descomposición que el personaje de Adrián Leverkhuun simboliza. Su credo estético, enraizado en un culto irracional por el número, su frialdad desapegada, su pacto con las fuerzas maléficas, reflejan el clima espiritual de su tiempo.

El arte requería hombres como Adrián y , aún cuando hipócritamente lo disimulara , el sabía perfectamente que tal era el caso. La frialdad , la inteligencia fácilmente asimiladora, el sentido de lo original, la inclinación al cansancio, todas estas cosas precisamente unidas a sus dotes, contribuían a hacer de él un elegido. ¿Por qué? Porque todas estas características constituían por lo demás una expresión supra individual del cansancio colectivo ante ciertos procedimientos artísticos y de anhelo por descubrir nuevos caminos.⁴

Doktor Faustus fue una de las novelas preferidas de Julián Orbón, quien influenciado por éste, proyectó escribir una obra coral que expresara esa relación que pudiera existir entre la música y el mundo infernal. La dicotomía de dos mundos en contraposición: el luciferino, fáustico al que iba a abordar mediante un lenguaje dodecafónico y el mundo donde la música está al servicio de Dios, constituiría el tema central de esta obra.⁵

El sentimiento de cansancio, de decadencia de toda una cultura, ya se había hecho sentir antes de la Primera Guerra Mundial. De hecho, a partir de una rebelión contra una tradición agotada, y de una necesidad de renovación, es como surge -para algunos críticos - el arte contemporáneo.⁶

⁴ Thomas Mann. *Doktor Faustus*. Barcelona, Seix Barral, 1983, p.533.

⁵ En entrevista de la autora con el musicólogo cubano Leonardo Acosta. (La Habana, Agosto, del 2003)

⁶ Para esta afirmación me baso en los siguientes libros:

The Arts. *A history of expression in the 20th Century*.

Ronald Tamplin, editor. New York, Oxford University Press, 1990, p.256.

Edward Lucie-Smith. *Cultural calendar of the 20th Century*
New York, Phaidon, 1979, p.184.

Las características de este movimiento se irán radicalizando y polarizando a lo largo de su desarrollo. Surgen varias estéticas. Una de estas, *Les Fauves*,⁷ cuyo elitismo influye de manera decisiva en el hermetismo del arte moderno, creando una distancia cada vez mayor entre el artista y su entorno.

Otro movimiento estético importante, fue el futurismo. Nacido en Italia y hostil al sentimentalismo decimonónico. El futurismo se deja deslumbrar por la máquina y la tecnología y aprueba la violencia y la guerra como medios de purga de una humanidad podrida.⁸

En música este movimiento provoca la búsqueda de nuevos instrumentos y sonidos. Así Luigi Russolo (1885-1947) inventará varias máquinas de hacer ruidos.

Contemporáneo al *fauvismo* francés y al futurismo italiano es *Die Brücke*. Movimiento altamente emocional que tiende a distorsionar la realidad. Este que surge en Alemania, sus equivalentes en música serán las obras de Richard Strauss y de Arnold Schoenberg:

The cult of unrestrained feeling exemplified in the music of Strauss's *Salome* and *Elektra* as well as by Schoenberg's *Gurrelieder*, was linked to a desire to shake a corrupt society to its foundations .⁹

Edward Lucie-Smith.

El desperdicio de miles de vidas humanas que causan la búsqueda por el dominio económico del mundo y un delirante orgullo nacional por parte de los gobiernos europeos tuvo como primer consecuencia en las artes una revuelta de orientación irracionalista contra el orden establecido:

⁷ *Les Fauves* - fieras en español-, es el nombre que el crítico de arte Louis Vauxcelles dió en 1905 a un grupo de jóvenes artistas cuyo líder era Henry Matisse. Se destaca el color como valor en sí. Un ejemplo conocido es *Retrato de Madame Matisse con raya verde*, de Matisse.

Ver: Edward Lucie-Smith, *Cultural calendar of the 20th Century*, pp. 21-22.

⁸ Los fundamentos de este movimiento se pueden leer en : *La fundación y manifiesto del futurismo* publicado en 1909 por el poeta italiano F.T. Marinetti en donde anuncia el arte del futuro celebrando la máquina y sus posibilidades: una de ellas la velocidad.

⁹ "El culto por los sentimientos descontrolados, ejemplificados en *Salomé* y *Elektra* de Strauss, así como los *Gurrelieder* de Arnold Schoenberg, estaban ligados a un deseo de tambalear los cimientos de una sociedad corrupta." Traducción de la autora. Edward Lucie-Smith. *Opus Cit*, p. 20.

el dadaísmo, que aparece después de la primera guerra en 1916, en Zurich con el *Cabaret Voltaire*, punto de reunión de artistas que revalúan los actuales valores morales y culturales a través del absurdo; reacción extrema no sólo contra la guerra sino también contra la sociedad que la genera.¹⁰ Así, para el primer cuarto del siglo XX, las obras fundacionales del arte contemporáneo ya habían surgido. Profetas de su tiempo, los artistas deshacen .

En el ámbito musical sucede que los diversos elementos que conformaban una partitura dentro de un marco de referencia dado, el de la tonalidad -base de construcción de la música occidental escrita desde el siglo XVII- se liberan de éste:

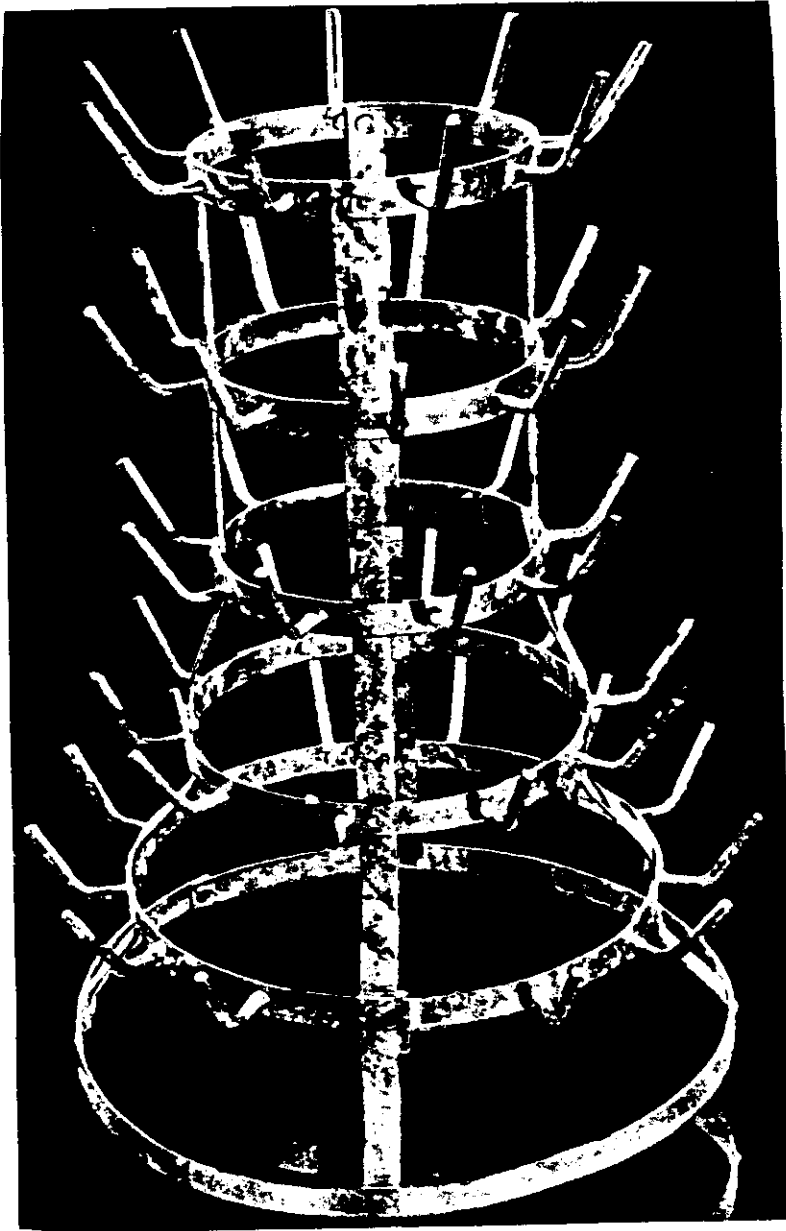
En 1912 Arnold Schoenberg (1874-1951) compone *Pierrot Lunaire*, obra que logra independizar los sonidos de su marco tonal.¹¹ En 1913 Igor Stravinsky (1882-1971) estrena *La Consagración de la Primavera*, a partir de la cual el ritmo adquiere un valor autónomo de la armonía y la melodía, otorgando a éste, un rol estructural nuevo para la tradición occidental. Ese mismo año se presenta *Jeux*, de Claude Debussy (1862-1918) en donde cobra autonomía el color.

Tal liberación de todos los elementos musicales: -forma, ritmo, color, dinámicas, etc.- de la antigua estructura tonal a través de estas obras, coincide en fechas con un *Anaquel de botellas* (1914) primer obra de arte puramente concreto de Marcel Duchamp (1887-1968) al que seguirá uno de los primeros cuadros de pintura puramente abstracta: *Cuadrado negro* (1915) de Kasimir Malevich (1878-1935), ambas expresión simbólica de una colectiva fisura

¹⁰ Ver por ejemplo, las fotografías de la Primer Feria Internacional de Arte Dada que se efectuó en la galería Burchard de Berlín (1920). En: *The Arts: A history of expression in the 20th Century*, pp. 66-67.

¹¹ A lo largo del siglo XVII se establece el sistema tonal como base de composición de toda la música europea. Este sistema parte de una serie de jerarquizaciones en los sonidos de una escala: la escala diatónica, los cuales se manifiestan a partir de la contraposición de dos fuerzas dadas a partir del primer sonido de la escala denominado tónica -centro de gravedad al cual están unidos los demás grados de la escala-, y del 5to grado, llamado dominante, contrapeso de la tónica y de naturaleza dinámica. La jerarquización de los sonidos restantes se da por su relación con alguno de estos polos. Tanto la melodía como la sucesión de los acordes armónicos y demás elementos de la música basada en este sistema, parten de esta base. Para una más extensa explicación, ver glosario.

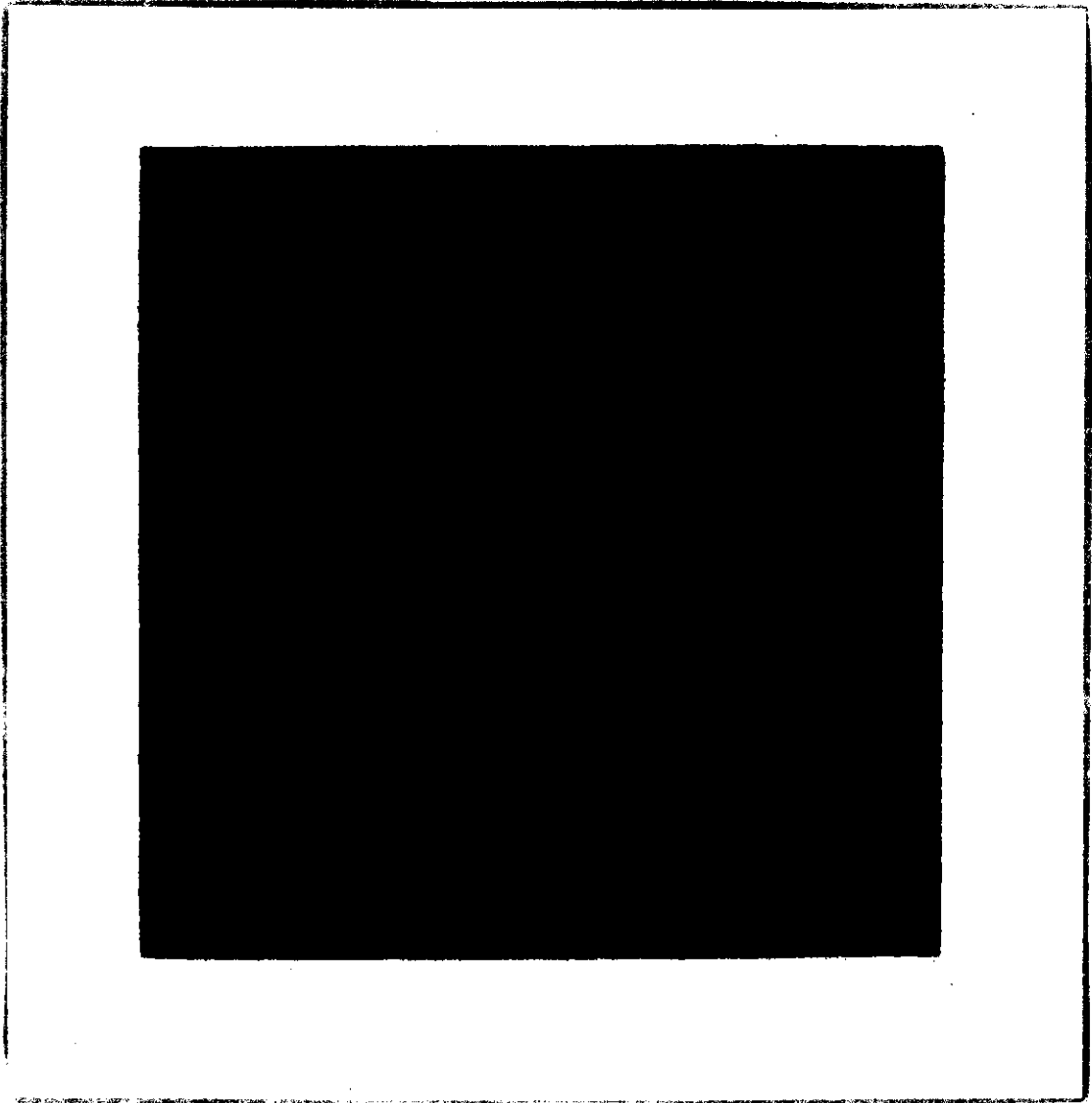
psíquica: materia *versus* espíritu.¹² Fisura que había comenzado desde el Renacimiento y que se logra en su totalidad, en el siglo XX¹³



Anaqueles de Botellas de Marcel Duchamp.
Primer ejemplo de una obra de arte totalmente concreta.

¹² Carl Gustav Jung et al. *El hombre y sus símbolos*, Nueva York, Paidós, 1964,
Del capítulo "El simbolismo en las artes visuales" de Aniela Jaffé. p.320.

¹³ Según Aniela Jaffé, *Opus Cit*, p. 320.



Cuadrado Negro
de Kasimir Malevich. Primer obra de arte absolutamente abstracto.

Al mismo tiempo, a consecuencia del rápido desarrollo y difusión de la fotografía y el cine, ligados ambos a una nueva teoría de la visión, aparecen la simultaneidad de imágenes y el cubismo, -quizá último recurso de la pintura para competir con la cámara que ahora reproduce imágenes del mundo de manera más exacta-. Surge así, una visión dinámica en donde la realidad es vista desde diversos ángulos.

En 1907 Pablo Picasso (1881-1973) pinta *Las señoritas de Avignon* , primer cuadro cubista .

Los ritmos de esta inicial ruptura son diversos. No se dan de la misma manera en todas las actividades artísticas ni en el mismo tiempo. Por ejemplo, la polarización de estilos que nace en las artes visuales entre el arte concreto y el abstracto, guarda un paralelo en el ámbito musical sólo hasta la década de los cincuenta, cuando la vertiente abstracta nacida con Schoenberg por los años veinte con la técnica dodecafónica, es llevada hasta sus últimas consecuencias por su discípulo Anton Webern (1883-1945), padre del serialismo integral. Esta estética condujo a muchos compositores hacia un control total y absoluto del material sonoro, sometiendo todos sus parámetros a un nuevo orden dado ahora por una serie (ordenamiento fijo de sonidos) preestablecida de antemano.¹⁴ Nos aventuramos a relacionar esta estética del control total y absoluto del material sonoro con los regímenes totalitarios de ese entonces.

Justo en esa década aparece en el polo opuesto *4:33* " (1951) de John Cage (1912-1990). Obra radical que expresa cómo la música puede surgir de una actitud completamente dejada al azar. El compositor ya no interviene sino como expositor de una ideas, sino como organizador de eventos dentro de los cuales da un papel activo al auditor. Cage defiende una equivalencia entre el arte, la vida y la libertad, impulsando definitivamente la música aleatoria que permite que todos los elementos constituyentes de una pieza musical, sean dejados al azar, visto éste como fuerza ordenadora.

Music for changes (1955) es otro ejemplo de Cage en donde a través del *I Ching* se decide la estructuración de la pieza.¹⁵

Nos interesa ilustrar esta fisura interna que Jung¹⁶ y colaboradores notaron con los ejemplos mencionados.

¹⁴ Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen son ejemplos del uso de este sistema. Ver en glosario: serialismo integral.

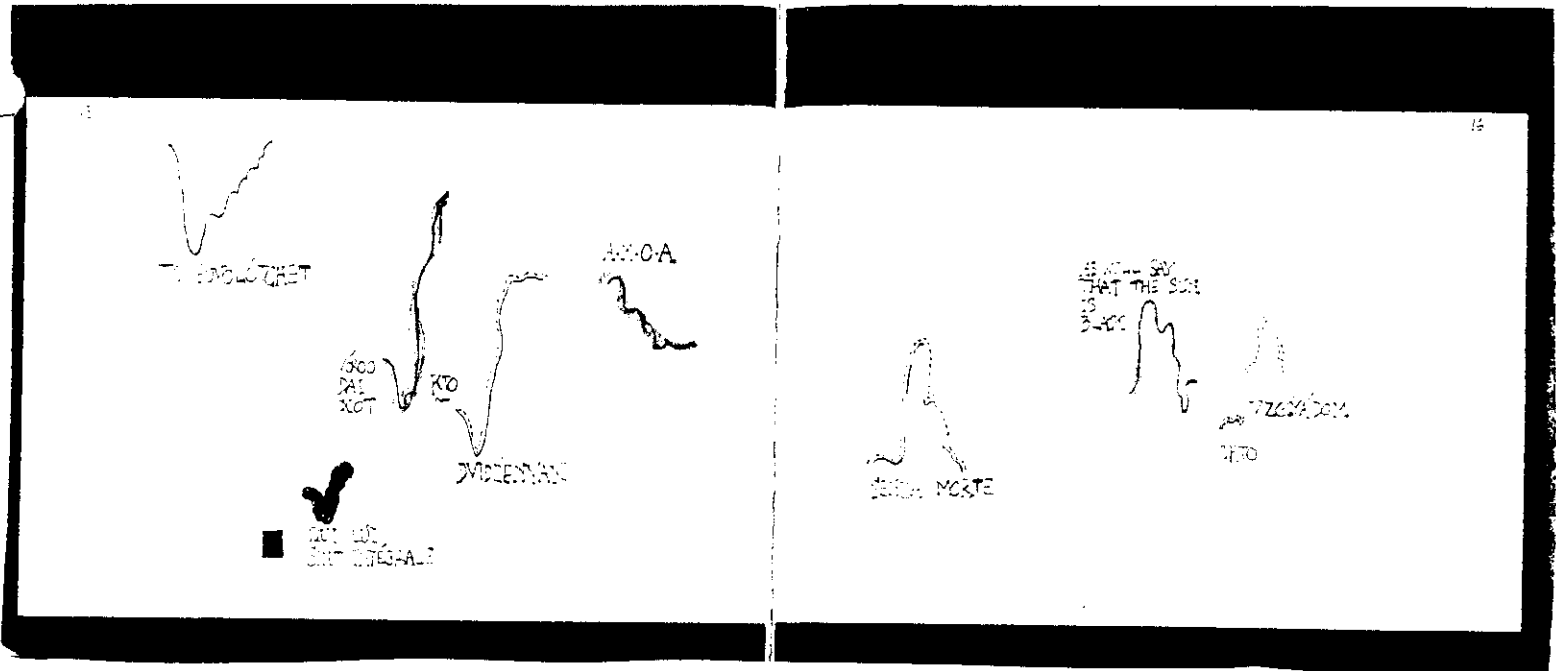
¹⁵ Arnold Whittall propone la teoría del vaivén que se registra a lo largo de todo el siglo veinte entre una ruptura definitiva con el pasado y un querer recobrarlo. Tal oscilación se da a menudo en un mismo compositor como Stravinsky o Alban Berg. Ya se retomará esta idea cuando se exponga sobre América Latina. Ver de Whittall: *Music Since the First World War*, London, Dent & Sons, 1988, p.281.

¹⁶ Carl Gustav Jung et al. *Opus.Cit.*

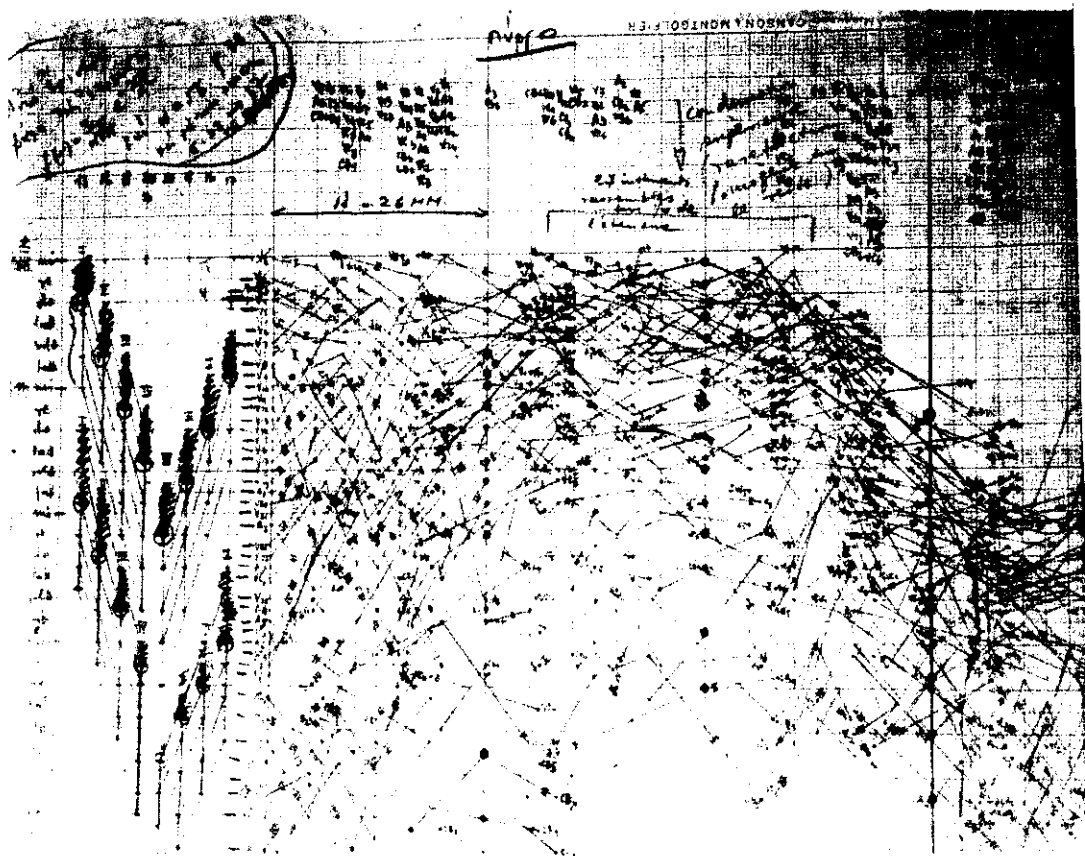
Compárese el *Anaquel de Botellas* de Marcel Duchamp (página 6) y el *Cuadrado Negro* de Kasimir Malevich (página 7) , con el *Aria* de John Cage ejemplo clásico de una partitura aleatoria, estética que equiparamos al arte concreto, y un sketch de Iannis Xenakis, que a nuestro parecer, tiene su equivalente en el arte completamente abstracto.

Una página del *Aria* de Cage. Las instrucciones del compositor (resumidas) dicen: La notación representa el tiempo horizontalmente, el tono verticalmente, sugiriéndolos de un modo general... Cuando se compuso, se consideró que había material para diez minutos de duración (cada página equivale a 30 segundos)... Las líneas vocales van señaladas en negro o bien en uno o más entre ocho colores. Estas diferencias representan diez estilos de canto. Puede utilizarse cualquiera de los diez estilos y puede establecerse cualquier correspondencia entre color y estilo. El utilizado por la cantante Sta. Berberian es: azul oscuro igual a jazz, rojo equivale a contralto (y lírica contralto), negro equivale a dramático, morado equivale a Marlene Dietrich,

amarillo equivale a coloratura (y coloratura lírica), verde equivale a folklore, naranja equivale a oriental, azul pálido equivale a bebe, marrón a nasal. Los cuadrados negros son ruidos cualquiera... Los elegidos por Berberian son Esk, Esk, pataleo, trino de pajaró, chasquido, chasquido (dedos), palmada, ladrido (perro) suspiro de pena, exhalación pacífica, hucho de desdño, chasquido de la lengua, exclamación de repugnancia, de enojo, grito (como por haber visto un ratón) grito (como parece sugerir un indio americano), la (risa), expresión de placer sexual. En el texto se utilizan vocales y consonantes y palabras de cinco idiomas: armenio, ruso, italiano, francés e inglés.



Aria de John Cage.



Un sketch , de Iannis Xenakis.

Al vertiginoso dinamismo de la época que auspicia la ampliación de las fronteras humanas en todas direcciones, y su difuminarse sin un punto de referencia definitivo, se aúnan los aportes de la ciencia:

En 1900 Max Planck (1858-1947) inaugura la moderna teoría cuántica al enunciar que la naturaleza se encuentra agrupada en paquetes o "cuantos".¹⁷ Por otro lado, la formulación de la *Teoría de la Relatividad* (1905) seguida de la *Teoría del Campo Unificado* (1920) ambas de Albert Einstein (1879-1955) dan nacimiento a la física nuclear.

El *Principio de Indeterminación* (1927) de Werner Heisenberg (1901-1976) y la *Idea de la Complementariedad* de Niels Bohr (1885-1962) descubren el mundo de la microfísica y nos revelan la imposibilidad de llegar a conocer la realidad tal cual es y las condiciones intrínsecamente relativas del conocimiento humano .

La complejidad del mundo moderno se incrementa con los numerosos aportes de la tecnología cuyo productos alterarán año con año la vida de los seres humanos.¹⁸ Las categorías básicas antaño estáticas del tiempo y el espacio se vuelven dinámicas. El tiempo pierde su ininterrumpida continuidad, su irreversible direccionalidad y se vuelve relativo , subjetivo, maleable, movable... espacial. A su vez, el espacio adquiere propiedades temporales. Ambos juegos de coordenadas quedan comunicados en una nueva noción espacio-temporal. Esta interrelación espacio y tiempo la encontramos en la obra del compositor griego Iannis Xenakis , por ejemplo.¹⁹

En la novela *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust (1871-1922) , el tiempo es una corriente infinita y sin límites existente en el interior del hombre, cuya esencia habrá de establecerse mediante un ejercicio de reflexión al mismo tiempo libre y sistemático .

¹⁷ AAVV. *Cuestiones Cuánticas*, Kairós, Barcelona, 1986.

¹⁸ Desde 1876 Thomas Alva Edison (1847-1931) había creado un laboratorio que registró más de 1,200 patentes, entre ellas el fonógrafo inventado en 1877 y la lámpara incandescente de 1879. Varios de sus inventos iniciarán una serie de instrumentos como la radio y la cámara fotográfica que influirán sobre la forma de vivir del ser humano y su visión del mundo.

¹⁹ En México esta visión espacio - temporal de la música, la encontramos en la obra de quien fuera alumno suyo: Julio Estrada.

Por otro lado, en el *Ulises* de James Joyce (1882-1941) el tiempo se nos revela como una continuidad heterogénea, suma y potencia caleidoscópica de un mundo desintegrándose, fluidez amorfa de la experiencia interna.²⁰ En este sentido nos parece interesante la comparación que se ha hecho del *Finegans Wake* (1923-1940) de James Joyce con la *Sinfonía* (1969) de Luciano Berio (1925-2003),²¹ densísima construcción laberíntica hecha de diversas capas de discurso musical y lingüístico cuya proliferación de interrelaciones y referencias a una tradición milenaria, es casi incomprendible, pero es en esa sensación de casi no llegar a entender, límite del lenguaje musical, donde reside el sustento expresivo de esta obra, reflejo de un complejo e inabarcable mundo en vértigo.

Dentro de otro ámbito, el cine será el medio idóneo que exprese la maleabilidad de la visión moderna del tiempo y del espacio. La experiencia fundamental del hombre del siglo XX, es el presente.

El mundo intelectual del hombre de hoy está imbuido de la atmósfera del presente inmediato, lo mismo que el de la Edad Media estaba caracterizado por una atmósfera del otro mundo y el de la Ilustración por una disposición de mirar expectantemente hacia el futuro. El hombre de hoy tiene la experiencia de la grandeza de sus ciudades, de los milagros de su técnica, de la riqueza de sus ideas, de las profundidades de su psicología, en la contigüidad, las interconexiones y la fusión de cosas y procesos. La fascinación de la simultaneidad, el descubrimiento de que, por un lado, el mismo hombre experimenta tantas cosas diferentes, inconexas e inconciliables en un mismo momento, y de que, por otro, hombres diferentes en diferentes lugares experimentan muchas veces las mismas cosas, que las mismas cosas están ocurriendo al mismo tiempo en lugares completamente aislados entre sí, este universalismo del cual la técnica moderna ha dado conciencia al hombre, es quizá la fuente real de la manera plenamente abrupta como el arte contemporáneo describe la vida.

Arnold Hauser.²²

²⁰ Para Arnold Hauser esta fluidez amorfa de los estados del alma, es la experiencia básica que enlaza las diversas tendencias de la pintura moderna. Ver: Hauser *Historia Social de la literatura y el arte. Volumen III*, Madrid, Guadarrama, 1969, p.296.

²¹ Luciano Berio. *Sinfonía*, etc. Notas al disco: Roger Marsh. Luciano Berio y Umberto Eco fueron amigos muy cercanos. Ver: Luciano Berio: *Two interviews*, [sine data] pp.106-110

²² Arnold Hauser. *Opus Cit*, p.294.

Si aunamos a este continuo devenir el hecho de que a partir de las dos guerras Europa pierde su hegemonía política, económica y espiritual frente al mundo, lo que propicia, junto con el surgimiento protagónico de los Estados Unidos, el nacimiento de decenas de naciones antaño subyugadas o colonizadas por las potencias europeas, la expansión se vuelve inabarcable.

Las guerras dejaron huérfanos y libres a los hombres del Tercer Mundo, quienes por primera vez, tanto en América como en Europa, se encuentran con un mismo dilema: el de tener que hacer o rehacer su cultura. "Somos por primera vez en nuestra historia, contemporáneos a todos los hombres " escribe Octavio Paz.²³

El mundo del hombre moderno sigue creciendo .

Nos interesa citar al respecto, a Arnold Schoenberg cuya obra será paradigma a seguir por la mayoría de los compositores latinoamericanos activos durante la década de los años 60.

La paz que sucedió a la Primera Guerra Mundial otorgó independencia política a naciones que, en el aspecto cultural, estaban muy lejos de hallarse preparadas para ello. No obstante , naciones pequeñas, hasta de seis a diez millones de habitantes se creyeron con derecho a ser distinguidas como unidades culturales, como naciones cuyas características *nacionales* tenían su expresión en muchas facetas.²⁴

El subrayado es nuestro. En este párrafo se alcanza a percibir un desprecio por esas pequeñas naciones que no figuraban como tales en Europa.

Una de estas naciones podría ser Cuba, cuya población no alcanzaba en ese entonces, los seis millones de habitantes.²⁵

²³ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1959., p.174.

²⁴ Arnold Schoenberg, *El estilo y la idea*. Madrid, Taurus Editores, 1963., p.248.

²⁵ A principios del siglo XX, la población total de Cuba apenas contaba con un millón y medio de habitantes. Ver AAVV. *Cuba y su historia*, La Habana, Editorial Gente Nueva, 1998., p.13.

Esta actitud parte de una idea eurocentrista del mundo, y delata una soberbia que ya había expresado Thomas Mann en el citado *Doktor Faustus* (ver página 3). Julián Orbón oponía a la soberbia del europeo, la humildad. Recordemos que para un cristiano como lo fue Orbón, el séptimo pecado capital, el más grave de todos, es la soberbia. Lo cito:

Schoenberg, se mueve impulsado por una técnica concentrativa, por ello su concepción contrapuntística se repliega sobre sí misma, no hay que olvidar que estamos ante el caso más señalado de egocentrismo estético que se ha producido hoy.²⁶

Para Orbón la Segunda Escuela de Viena,²⁷ última espiral del estilo de la música europea “carece de diálogo ecuménico.” La música de Julián Orbón se moverá en el extremo opuesto siendo de naturaleza abierta la interacción de diversos estilos.

La generación de Julián Orbón fue testigo de un momento violento, tiempo en vértigo, repleto de constantes cambios, continuamente ampliándose, desintegrándose y tratando de reintegrarse, en pugna con su pasado al que le tocó, sobre las innumerables ruinas del presente, reconstruir.

¿Cual fue el papel de este creador ante ese difícil momento de la historia? ¿El de antecesor, el de sucesor, el de portador, el de renovador? Diversas fueron las reacciones ante la hecatombe. Una buena parte de la generación nacida entre guerras buscó su reconstrucción en el pasado más remoto.

Un tema que podría ser futuro objeto de investigación es un estudio de ese retorno a los orígenes del hombre que inician varios artistas a principios del siglo XX. Siegfried Giedion en *El presente eterno: los comienzos de arte*²⁸ explica como resurge en la obra de Paul Klee, Joan Miró, Pablo Picasso y Kadinsky, entre otros, un regreso a formas de pintar que no se había vuelto a dar desde el Paleolítico: la transparencia, la simultaneidad de imágenes, la superposición de éstas, el movimiento.

²⁶ Tomado de los artículos “De los estilos trascendentales en el postwagnerismo” y “En la esencia de los estilos” en: *En la esencia de los estilos y otros ensayos*. Madrid, Editorial Colibrí, 2000., p.40.

²⁷ Integrada por Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern. Ver glosario.

²⁸ Siegfried Giedion, *El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pp. 71-103.

En este sentido nos aventuramos a relacionar este retorno que se da en las artes plásticas, en dos vertientes musicales: una que Bela Bartok y Manuel de Falla aportan rescatando e integrando a su lenguaje la música vernácula de su entorno; y otra que aparece a principios del siglo XX con dos tradiciones musicales cuyo florecimiento está relacionado con el aporte de la raza negra y su sensibilidad rítmica: el ragtime, el blues, el jazz y el rock and roll; emergiendo todos ellos, de una misma fuente: los negros espirituales de Nueva Orleans, lugar en el que se verifica una abigarrada mezcla de tradiciones musicales.²⁹ No muy lejos de ahí y casi al mismo tiempo, en una pequeña isla del Caribe, Cuba, crisol también de diversas tradiciones, se logra, con el negro habanero, el son cubano.

Situamos al compositor Julián Orbón como parte de esta corriente artística que intenta reinsertarse a una herencia, retornar a un origen en cuyo centro se encuentra la búsqueda de la esencia de la naturaleza humana. Sin embargo, simultánea a esta corriente, encontramos en la historia de la cultura en el siglo XX otra, que rompe lazos con una tradición caduca: la inmediata anterior.

Nuestra intención para este capítulo, ha sido mostrar una visión panorámica del mundo que Orbón vivió. A través de sus escritos³⁰ podemos observar que este compositor era consciente de pertenecer a una etapa histórica que había llegado a su fin. A continuación expondremos como, a través del conocimiento y asimilación de la tradición hispana, Julián Orbón nos ofrece una obra que parte de una milenaria tradición. Obra abierta al mundo, pero nacida de un punto de vista muy particular: el suyo. El de un hispano-cubano del siglo XX.

²⁹ En su *Historia del Jazz*, Ted Gioia considera Nueva Orleans el lugar que históricamente amalgamó franceses, españoles, irlandeses, haitianos refugiados de la revolución en Haití (1808) y africanos, siendo el estado de Louisiana quizá el más sincrético de toda la Unión Americana. Ver de Ted Gioia, *The History of Jazz*, New York, Oxford University Press, 1997 pp. 6-7.

³⁰ Julián Orbón: "De los estilos trascendentales en el postwagnerismo" y "En la esencia de los estilos" *Opus Cit.*

1.2. *La herencia hispana.*

La música española es el resultado de un conglomerado de diversas tradiciones que fueron fusionándose a través del tiempo. Es preciso hacer una breve historia de estas influencias, que nos ayudarán a entender la naturaleza de la música antigua hispana vista por Orbón, y a través del rescate que de ella hiciera Manuel de Falla. En esta sección, nos interesa señalar cómo el estudio y asimilación de la música española desde sus primeros frutos hasta su cenit en el Renacimiento, enlazaron a Orbón con una tradición que había decaído y que fue rescatada por Manuel de Falla, a cuya muerte esta se dejó de lado otra vez. Aquí se muestra cómo Orbón fue un caso singular que comienza su labor como compositor, asimilando la milenaria tradición hispana a través de la obra de Manuel de Falla.

Desde sus orígenes la península ibérica se ha caracterizado por una vasta diversidad étnica y cultural. Ya para el siglo III se pueden encontrar tres zonas básicas de demarcación geográfica, enriquecidas anteriormente, con oleadas de pueblos indoeuropeos (ilirios y celtas) y con la fundación de colonias griegas, fenicias y cartaginesas durante el primer milenio. En la franja del litoral cantábrico convivían cántabros, vascones, várdulos, autrigones, caristios; existían algunos enclaves celtas (galaicos, turmódigos, berones) y los astures (celtíberos). En la zona central y occidental predominan los celtíberos; entre el Duero y el Guadalquivir: lusitanos, vetones, vacceos, carpetanos, arévacos, pelendones, titos, belos, lusones, turboletas, olcades y lobetanos. Las zonas sur y este estaban pobladas por iberos “puros”: contestanos, edetanos, iacetanos, ilergetes, baleáricos. E “impuros”: turdetanos, oretanos, basetanos, cosetanos y layetanos. Fue ésta el área de mayor riqueza cultural, debido a la civilización Tartessica³¹ ya que ahí se encontraban colonias griegas y fenicias.³²

³¹ En Tartessos se desarrolla una cultura que unifica por vez primera la península. Véase Hermann Kinder y Werner Hilgemann. *Atlas zur Weltgeschichte*, Ed.en español. Madrid, Ediciones Istmo, 2000. Vol I, p.71.

³² Kinder y Hilgemann, *Opus Cit.* pp. 72-73.

Nos interesa señalar tal diversidad étnica y cultural ya que ésta será también una de las características esenciales de la música hispana, nacida ésta de multitud de etnias que con el tiempo se irán amalgamando hasta conformar la música popular española. Amalgama que heredamos y a la cual -como pueblos sincréticos - contribuiremos. Este mosaico cultural, será parte esencial de la música hispanoamericana.³³ Orbón señala y valora el eclecticismo hispano e hispanoamericano ³⁴ y lo convierte en parte de su pensamiento musical.

El hispanoamericano es un hombre situado ante la cultura con un radiante sentido de la libertad; asimilador voraz de toda experiencia, su acercamiento a la expresión puede ser múltiple, pero estará siempre tocado por una realidad traspasada de símbolos. Hombre sincrético, se verificará siempre en su persona la reunión de los instantes sagrados que constituyen su historia ³⁵.

Unos de esos “ instantes sagrados ” de nuestra historia es para Orbón el choque y toque de dos culturas que se verifica en la conquista y que da por resultado una cultura de naturaleza sincrética. Esta creencia se nos irá revelando en Orbón a través de su música.

A reserva de abordar esta idea más en detalle ³⁶ damos un ejemplo con una de sus obras más conocidas: las *Tres Versiones Sinfónicas* (1954) ³⁷ según Orbón, una declaración de principios.³⁸

As described by Orbón, “Tres Versiones Sinfónicas” are “ a free interpretation of three musical quotations which appear at the beginning of each movement. The first is taken from a *Pavane* by Luis de Milan, the spanish composer and lutist of the 16 th century. The second is taken from a clause from a *Conductus* of Perotinus Magnus, the french master of the Notre Dame school of the 12 century ; and the third is a rhythmic pattern taken from an original example of African Congolese music ³⁹ .

³³ Para más detalle ver siguiente capítulo.

³⁴ Julián Orbón . “Tradición y originalidad en la música Hispanoamericana”. *Pauta*, Volumen VI, No.21, México, Enero de 1987, pp. 19-30.

³⁵ Julián Orbón . *Opus Cit.* p.30.

³⁶ En el capítulo del análisis de su obra.

³⁷ Las *Danzas Sinfónicas* (1955) , el *Concerto Grosso* (1958) son otros ejemplos

³⁸ Velia Yedra. *Julián Orbón. A biographical and critical essay*, Coral Gables, University of Miami, 1990, p.93

³⁹ Velia Yedra, *Opus Cit.*, p.51.

Tal como las describe Orbón, *Tres Versiones Sinfónicas* son una libre interpretación de tres citas musicales cada una de las cuales aparece al principio de cada movimiento. La primera es tomada de una Pavana de Luis de Milán. Compositor y laudero hispano del siglo XVI. La segunda es tomada de una cláusula proveniente de un Conductus de Perotinus Magnus, el maestro francés de la escuela de Notre Dame del siglo XII; y la tercera es un patrón rítmico proveniente de la música Afro-Congolese. Trad. de la autora.

Continuemos añadiendo a tal diversidad de etnias la entrada de los romanos a lo que ahora se llamará Hispania, y cuya estadía se prolongará cerca de seis siglos (206-a.C. -414 d.C.) hasta la llegada de los visigodos quienes -a invitación de Roma para expulsar a los suevos-, forman un reino responsable de la cristianización de la península. A raíz de esto, se encargó al clero cristiano la tarea de combinar los elementos musicales nativos con los aportes cristianos para sus rituales. De esta mezcla nace el canto visigodo, originalmente acompañado de danzas y canciones paganas, que dura hasta 589 cuando el III Concilio de Toledo adopta el catolicismo como religión oficial del pueblo godo y prohíbe esas expresiones sincréticas.⁴⁰

Hacia el año 680 las luchas por la corona van debilitando a los visigodos que acaban dividiéndose en dos facciones: la franca y la de África Bizantina, con la familia Vitiza, la cual pide ayuda a los musulmanes mediterráneos para vencer a sus enemigos. De esta manera entran los árabes a España ocupando por ocho siglos la península y trayendo consigo el saber grecorromano y la cultura oriental. (711-1492).

De la mezcla de árabes y cristianos, nacerá la música mozárabe. El ejemplo musical más conocido son las *Cantigas de Santa María*, atribuidas y compiladas por el Rey Alfonso X "El Sabio" (1221-1284). Corpus de cerca de cuatrocientos cantos populares cuya forma es siempre la misma: se asemeja a la del zéjel árabe y al virelai francés⁴¹ y su sentido se refiere a la Virgen María. Unas canciones son peticiones, otras narran algún milagro y otras son de alabanza.

Julián Orbón valora esta música cuando apenas comenzaba a ser estudiada por los musicólogos. Escoge tres cantigas de este corpus medieval, (las números 65, 134 y 133)⁴² para escribir *Tres Cantigas del Rey* (1960).

A la suma de culturas ya conformada una España, se añade la judía, que se había desplazado hacia la península desde los primeros siglos de la era cristiana.

⁴⁰ De los siglos VI a XI serán Sevilla con Isidoro de Sevilla y Toledo con San Ildefonso, San Julián y San Eugenio los principales centros culturales de Hispania.

⁴¹ Ver glosario.

⁴² Este es el orden de su aparición en la partitura.

La existencia de esta comunidad se vio amenazada cuando el rey visigodo Recaredo se convierte al catolicismo (589) y lo instituye como religión oficial de sus dominios, lo cual generó persecuciones antisemitas. Así, cuando los árabes llegan, los judíos los consideran unos libertadores y les ayudan en la conquista. La música sefaradí es producto de esa España judía.

Finalmente, durante el siglo XV los gitanos -tribus provenientes de la India -, se establecen en Granada. Según Roger Foltz, estudioso de la música de Manuel de Falla, estos aprenden las canciones de los pueblos a los que llegan y las transforman.⁴³ Su manera de cantar hacía de la música que interpretaban, un continuo flujo sonoro. Tanto para Federico García Lorca como para Manuel de Falla, la música popular española encarna en toda su pureza en el cante jondo, privilegiando así el primitivo canto andaluz sobre los existentes en otras partes de España. Cito a García Lorca:

...y estas gentes , [los gitanos] llegando de Andalucía , unieron los viejísimos elementos nativos con el viejísimo que ellos traían y dieron las definitivas formas a lo que hoy llamamos cante jondo⁴⁴

Y a Roger Foltz:

In agreement to with most authorities on Spanish music , Falla held that the music which best captures the many foreing influences while at the same time preserving an individual and unique style is found in the region of Andalusia⁴⁵.

Esta idea será retomada por Orbón a través del estudio de la obra de Manuel de Falla. Sin embargo su interés se amplía a la música vernácula de otras regiones, en las que se perciben trazos de los modos gregorianos .

⁴³ Roger Foltz. *Pitch organization in spanish music and selected late works of Manuel de Falla*. Austin , University of North Texas, PH.Degree. Dissertation, 1977., pp. 20-26.

⁴⁴ Federico García Lorca . "El cante jondo. Primitivo canto andaluz". *Obras completas*. Volumen III. Madrid,Aguilar., p.201.

⁴⁵ "De acuerdo con la mayoría de autoridades de la música española, Falla sostuvo que la música que mejor captura las diversas influencias y al mismo tiempo preserva un estilo único es la que se encuentra en la región de Andalucía". Traducción mía. Roger Foltz. *Opus Cit.*, p. 22.

Para finales del siglo XV, la música española ya contiene sus características fundamentales. Es justo cuando España recién alcanza su unidad política con Fernando e Isabel, los Reyes Católicos, e inicia su expansión hacia América.⁴⁶ Orbón, en "Tradición y originalidad en la música hispanoamericana", habla de esta ambivalencia en la cultura española, la cual tiende por un lado a ensimismarse y por otro, a expandirse⁴⁷ y señala tal expandirse y replegarse de la cultura española en la música poniendo como ejemplo el *Tratado de música práctica* de Ramos de Pareja (Bolonia, 1482). Este teórico español plantea por vez primera la idea de un temperamento igual estableciendo la división del tono en dos semitonos iguales, buscando la unidad y homogeneidad en el ámbito sonoro.⁴⁸

Si por un lado, encontramos en Ramos de Pareja una tendencia hacia la homogeneización, por el otro, una actitud expansiva la podemos observar en la técnica de la variación y su refinamiento. Ejemplos de esta técnica serán las *Diferencias sobre el canto del caballero* de Antonio de Cabezón (m. 1566) y las grandes construcciones polifónicas de Tomás Luis de Victoria (1549-1611).⁴⁹ Más adelante veremos como Orbón recurre, a lo largo de su trayectoria como compositor, a Cabezón y a Victoria.

Para finales del siglo XVI, con la derrota de la Armada Española en 1588, comienza un lento pero definitivo derrumbamiento del imperio español que decae a lo largo del siglo XVIII y concluirá a finales del siglo XIX con la pérdida de sus colonias en América. Una de las consecuencias que estos hechos trajeron a la tradición musical hispana fue la entrada a la cultura española apenas amalgamada, de otras que nunca acabaron por asimilarse. Cito a Roger Foltz:

Just as these [musical] aspects had begun to converge into a unique, nationalistic style, the great artistic and political prowess of Spain came to a marked end with the defeat of the Spanish Armada bringing about a whole sale influx of non hispanic music⁵⁰.

⁴⁶ 1492 marca el descubrimiento de América y el año también de la expulsión de árabes y judíos de territorio español.

⁴⁷ Julián Orbón. "Tradición y originalidad en la música hispanoamericana" *Pauta*. pp. 19-30.

⁴⁸ Orbón, *Opus Cit.*, p.30

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Roger Foltz. *Opus Cit.*, p. 210. "Justo cuando todos esos aspectos musicales comienzan a converger en un estilo único y nacionalista, el gran poderío artístico y político de España termina con la derrota de la Armada Española metiendo así un fuerte influjo de música no española" Trad. de la autora.

Muchas fueron las causas del deterioro del poderío español. Entre otras, el que una buena parte de la población no fuera productiva, pues la conformaban por una parte, hidalgos y caballeros para quienes el trabajo era una actividad no digna de su alcurnia, y por otra, más de la tercera parte de su población estaba viviendo al servicio de la iglesia. Además, mucha de la gente que era productiva, fué expulsada del país por la Santa Inquisición, debido a su origen racial ó religión.⁵¹ Finalmente con la derrota de los comuneros, en Villalar (1521), queda trunca la posibilidad de cambiar de un gobierno monárquico y absolutista, a otro Parlamentario. La permanencia del absolutismo en España, y por ende de sus colonias impidió el cambio hacia una forma de gobierno más apta para el crecimiento industrial y el desarrollo económico del país.⁵² A partir de entonces, España disminuye su fuerza cultural, económica y política. Varios hechos lo evidencian: en 1640 pierde Portugal; de 1702 a 1713 sufre los estragos de la Guerra de Sucesión; de 1808 a 1813, queda bajo dominio del Imperio Napoleónico, y durante el siglo XIX fue perdiendo sus colonias en América hasta el año de 1898 cuando Cuba, la última de éstas colonias, se independiza. A raíz de estos acontecimientos, los españoles comienzan a preguntarse qué pasó con España, y surge la necesidad de una renovación espiritual a través de un regreso a la realidad, y a la búsqueda de su esencia y orígenes.

En el ámbito musical la figura de Felipe Pedrell (1841-1922)⁵³ fue fundamental para iniciar un retorno a esta identidad a través del rescate y difusión de la música popular. Pedrell dedicó su vida a recopilar y estudiar las diversas manifestaciones de música folklórica española, labor que se concreta en su obra máxima: *El Cancionero Musical Popular Español*.⁵⁴ Sus alumnos fueron pioneros del movimiento nacionalista español: Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) y Manuel de Falla (1876-1946).

⁵¹ En 1492 se hace oficial la expulsión de los judíos. En 1502, la de los musulmanes.

⁵² Compárese en este sentido la decadencia de la economía española con el asenso de la economía inglesa, la cual desde 1295 se regía por un Parlamento que incluye dos representantes de cada ciudad y dos de cada condado. Sobre este tema, ver al respecto:

⁵³ La búsqueda de una identidad propia en el ámbito musical, había sido tema a investigar por el jesuita Antonio Eximeno (1729-1808), para quien la música de cada país debiera tener en la canción folklórica la base de sus fundamentos y organización. Felipe Pedrell parte de los escritos de Eximeno para su investigación. Ver al respecto la tesis ya citada de Roger Foltz, p. 60.

⁵⁴ Una de las obras más estudiadas por Julián Orbón será el *Cancionero de Pedrell*, al cual le dedica un artículo.

Recobrar la tradición e identidad españolas no fue tarea fácil. El músico de entonces nacía y vivía dentro de la cultura musical romántica predominante, como en el resto de Europa. Albéniz, y Granados abrieron camino, pero no lograron zafarse de esta estética común. El primero tomó elementos españoles dentro del marco francés, y Granados hizo lo propio dentro de la tradición alemana.

No alcanzaron a darse cuenta de que un estilo auténticamente español no nacería dentro de los confines del sistema tonal.⁵⁵ Aún las primeras obras de Manuel de Falla como *La vida breve* delatan lo difícil de esta búsqueda y no es hasta el *Amor Brujo* (1915) cuando logra asimilar a su estilo la esencia de la música española alcanzando un lenguaje universal con su obra posterior. Foltz considera sin embargo, que esto ocurre plenamente en sus últimas obras:

With three of his last completed works , "Fantasia Ibérica" , "Psyché" and "Concerto for clavecín" , Falla finally developed a style what was universal but which had the distinctive feature of incorporating authentic Spanish characteristics⁵⁶ .

Orbón coincide con Foltz en señalar a Manuel de Falla como primer compositor hispano que logra rescatar esta música e incorporarla de manera efectiva a su lenguaje personal . En su primer contribución a la revista *Orígenes*: "Y murió en Alta Gracia", Orbón parte de la sensación de que España había perdido un pasado .

...por que había que comenzar por la creación de un presente y la recuperación de un pasado sin el cual sólo era posible la orfandad y la esclavitud⁵⁷.

He aquí a Orbón sobre Manuel de Falla:

⁵⁵ Para una discusión a fondo del tema remito al lector a la tesis ya citada de Roger Foltz, capítulo II "Some aspects of spanish music".

⁵⁶ "Con tres de sus últimas obras , *Fantasia Ibérica*, *Psyché* y el *Concierto para clavecín*, Falla finalmente desarrolla un estilo universal que incorpora auténticas características de la música española." La traducción es nuestra. Roger Foltz, *Opus Cit*, p. 210.

⁵⁷ Julián Orbón . "Y murió en Alta Gracia". *Orígenes*, no. 12, La Habana, 1946., p.14.

Al darnos el estilo, el maestro nos libera de todo, todo vuelve a ser nuestro, no hay respiración en Europa que no podamos acoger⁵⁸.

A continuación presentamos algunos paralelos y diferencias encontrados entre Manuel de Falla y Julián Orbón:

* Ambos fueron estudiosos del folklore hispano y creían que éste era la fuente de la cual se alimentaba la música de trascendencia. Admiraban la sencillez y pureza de estas manifestaciones en las que percibían el alma de todo un pueblo. Cito a Orbón:

Con el folklore, siempre es lo mismo; es tan prodigioso, que cualquier intento de acercársele tiene que ser hecho por la mano de un maestro. De otra forma, el folklore por sí mismo prueba ser superior a cualquier intento de hacer algo con él.⁵⁹

* Ambos creían que a partir de una integración de la música popular al lenguaje musical de la música de concierto, ésta última rescataría la esencia de su pueblo. En el caso de Orbón, esta idea la extiende a Hispanoamérica.

* Ambos creadores citaron a menudo música hispana antigua, ya sea popular ó "cultura". A continuación presentamos un ejemplo de una cita directa que hace Manuel de Falla de un romance viejo recopilado por Felipe Pedrell. Primero, el romance viejo:

26)

Romance viejo

Salinas
(De Musica libri septem)


Poco mosso

A ca-zar va don Ro-dri-go Ya un don Rodri-

⁵⁸ Julián Orbón. *Opus Cit.*, p. 18.

⁵⁹ Ver *En la esencia de los estilos*, "Diálogo con Julián Orbón" p.101

go de La - ra: Con la gransiesta que ha - ce A - rri - ma - do -



se ha áun ha - ya Mal - di - ciendo á Mu - da - rri - llo.



Hi - jo de la re - ne - ga - da Que si á las ma -



nos le hubie - se Que le sa - ca - ri - a el al - ma...

dim.



Ahora su inserción al inicio del segundo cuadro del *Retablo de Maese Pedro*.

Tr.

Timp.

Tamb.

Truj. *sf*

la-bios, y la prie-sa que e-lla se da en-llam - piár-se-los y có-mo se la - men - ta,

29

Timp. *perdendosi*

Tamb. *perdendosi*

Truj.

mien - tras el Rey Mar - si - llo de San sue - ña, que ha vis - to la in - so - len - cia del

Truj. *con forza, marc. molto*

mo-ro, su pa-rien - te y gran pri - va-do, le man - da lue-go pren - der.

30

Cuadro II. Melisendra.

Molto lento e sostenuto (♩ = 100)

Fl. *ppp Solo* *dolcissimo marc.*

Tromba con sord. *dolce marc.*

VI. I.

1

2 *pp sostenuto* *pizz.* *arco* *pizz.*

2 *pp* *p marc.* *pp* *p marc.*

1

2 *pp sostenuto* *pizz.*

1 V. C. con sord. *pizz.* *p*

1 C. B.

Otro ejemplo que ya no citaremos por ya haber sido estudiado, es la tonada popular que Manuel de Falla utiliza como primer tema en el primer movimiento del *Concierto para Clavecín*. Ver a este respecto la tesis doctoral de Roger Foltz sobre Manuel de Falla.

En Orbón esta cita directa se da por ejemplo en la *Partitas 4*, compás 413, pagina 114 del inicio del motete *O magnum mysterium* de Tomás Luis de Victoria. He aquí el motete original.

He aquí su inserción en la Partitas 4 :

O Magnum Mysterium (Victoria)

114

App. Meno Lento, ma sempre molto calmo (♩ = 76-80 d = 32-40)

Rall. Rit

The image shows a handwritten musical score for the piece "O Magnum Mysterium" by Victoria. The score is organized into measures 412, 413, 414, and 415. The instruments listed on the left are Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fag), Horns (Corno), Trumpets (Trompt), Trombones (Tromb), Piano (Piano), Violins (1^o, 2^o), Violas (Vcllo), Cellos (Cello), and Basses (Bajo). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, ppp, pp), articulation (accents), and performance instructions like "Rall." and "Rit". The tempo is marked as "App. Meno Lento, ma sempre molto calmo" with a metronome marking of 76-80 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat). The score is written in a clear, legible hand.

Manuel de Falla utilizó en muchas ocasiones la música de Tomás Luis de Victoria. A veces la reinstrumentaba y en otras ocasiones la insertaba literalmente en alguna obra. Tal es el caso de *El gran teatro del mundo*, donde aparece, por ejemplo el motete de Tomás Luis de Victoria *Tantum ergo Sacramentum* y otras canciones tomadas del *Cancionero* de Felipe Pedrell.

Tanto Falla como Orbón recurren constantemente a la tradición hispana a través del *Cancionero* de Pedrell; de los compositores renacentistas cuya obra está en los cancioneros de esa época, y de la obra de Tomás Luis de Victoria. Las obras señaladas con asterisco (*) muestran que Orbón extiende este recurrir al pasado al canto gregoriano y a la música popular en América.

MANUEL DE FALLA

Siete canciones populares (1914)
Sobre melodías populares españolas

El Gran Teatro del mundo (1929). Incluye en la tercer sección la cantiga de Alfonso X *Alaben al Señor*, en la 5a sección *Canto de las montañas* del *Cancionero* de Pedrell y el *Tantum Ergo Sacramentum* de Tomas Luis de Victoria.

Homenajes (1939) 4to movimiento Toma y adapta varias canciones del *Cancionero* de Felipe Pedrell.

Otras adaptaciones: de Tomás Luis de Victoria:

Duo seraphim clamabat (1932)

Sanctus (1932)

Ave María. (1932)

O magnum Mysterium (1942)

Tenebrae Facte Sunt (1942)

Miserere Mei Deus (1942) , etc.

Romance de Granada de Juan de la Encina

Emendemus in Melius de Cristobal de Morales.

Glossa tomado del *Cancionero* de Pedrell

Romance de Don Juan y Don Ramon tomado del *Cancionero* de Pedrell

JULIÁN ORBÓN

Suite de canciones de Juan de la Encina (1947)

Homenaje a la tonadilla (1947)
Sobre tonadillas populares españolas

Tres versiones Sinfónicas (1953)
El 1er. movimiento comienza una cita del compositor español Luis de Milan.

Tres Cantigas del Rey (1960)
Orbón selecciona tres cantigas del Corpus medieval de cantigas atribuidas a Alfonso X para escribir una obra para soprano, clavecin y cuarteto de cuerdas.

* *Monte Gelboe*.
Basado en un canto gregoriano: la Antifona 5 después del Pentecostés tomado del *Liber Usualis*, p.986.

* *Dos canciones folklóricas* (1972)
Utiliza *La llorona* de México y la *Balada de Jesse James* de Estados Unidos para escribir una obra coral.

Libro de Cantares (1987)
Sobre melodías populares de la región de Asturias.

En ambos casos esa inserción textual se da sin violentar el discurso musical planteado por el compositor. Esto nos lleva al siguiente paralelismo:

* Ambos compositores lograron integrar a su lenguaje ciertos procedimientos musicales que se dan en la música popular. En el caso de Falla, esto se da a través de su incursión en la música popular hispana, particularmente la andaluz.⁶⁰ En el caso de Orbón siguiendo y extendiendo los pasos de Falla en esta materia, su asimilación alcanza a la música cubana y posteriormente, a la hispanoamericana. En el capítulo 3.1 de esta tesis detallaremos como se da esta asimilación en Orbón. Baste por ahora mostrar como Julián se inicia siguiendo la estética de Manuel de Falla en cuya música encuentra la esencia hispana.

*

Manuel de Falla fue contemporáneo a la *Generación del 98*, grupo de intelectuales y artistas testigos de la decadencia española que buscaron su renovación a partir de un recobrar los lazos con su pasado y así, abrir otros hacia el porvenir a través de la recuperación del espíritu español. Miguel de Unamuno (1864- 1936) Antonio Machado (1875-1939), José Martínez Ruiz, *Azorín* (1873-1967), formaban parte de esta generación.:

Todos los escritores englobados por la citada denominación, reciben aproximadamente a la misma edad la huella del fracaso español del 98, que modula su mundo de inquietudes y anhelos...Todos son agitados por la misma angustia y condicionados por ella. ¿Qué pasa con España? ...¿Qué es España, cuál es su esencia?⁶¹

Ya veremos como esta preocupación por el entorno, esta búsqueda del secreto español que encontramos en *Azorín*, por ejemplo, y en su voz llena de cariño y caridad hacia las cosas mas humildes tiene un equivalente en *Orígenes*, generación de poetas cubanos del cual Julián Orbón formará parte nuclear.

⁶⁰ Roger Foltz en su tesis doctoral *Pitch organization in Spanish Music and selected late works of Manuel de Falla*, demuestra como se da esa influencia de la música andaluz en Falla.

⁶¹ Germán Bleiberg y Julián Marías. *Diccionario de Literatura Española*. Madrid, Revista de Occidente, 1982, p.383.

Federico García Lorca (1898- 1936) y Pablo Picasso (1881-1973) serán algunos frutos de este espíritu español recién recobrado que llevará a España hacia un renacimiento espiritual . En este sentido me parece oportuno señalar el hecho de que en 1922 se organice en Granada el Primer Festival de Cante Jondo que convocó a todos los *cantaores* de entonces a presentarse a concurso. Junto con García Lorca y Manuel de Falla, Joaquín Turina (1882-1949) y Juan Ramón Jiménez (1881-1958)⁶² formaban parte del comité organizador. Durante este festival, Lorca dio una conferencia sobre el cante jondo. Sus palabras iniciales denotan la intención de recuperar un origen:

El grupo de intelectuales y amigos entusiastas que patrocinan la idea de este concurso , no hace más que dar una voz de alerta. ¡El tesoro artístico de toda una raza va camino al olvido! Puede decirse que cada día que pasa cae una hoja del admirable árbol lírico andaluz, los viejos se llevan al sepulcro tesoros inapreciables de las pasadas generaciones , y la avalancha grosera y estúpida de los cuplés enturbia el delicioso ambiente popular de toda España ⁶³.



Granada, por 1920. De izquierda a derecha: Francisco García Lorca (amigo de Julián Orbón), Antonio Ma.Luna, Ma. del Carmen Falla, Federico García Lorca, Wanda Landowska, Manuel de Falla y José Segura.

⁶² Figura fundamental para el surgimiento del grupo *Orígenes* el cual tuvo una perdurable influencia sobre Orbón , ver sección 1.4

⁶³Ver: Federico García Lorca, "El cante jondo. Primitivo canto andaluz" Obras completas, volumen III, p.195.

* En 1543 aparece la censura de imprenta. Comienzan a circular listas de libros prohibidos.

* Con el Concilio de Trento (1545-1563) la Iglesia se reserva el criterio de autoridad sobre la Biblia. y reafirma la autoridad y poder del Papa.

La nostalgia por un pasado de corte medieval se refleja por ejemplo en la ambición de Carlos V por revivir la noción de un Sacro Imperio Cristiano con el al frente como rey de reyes , desde luego.

Menciono finalmente el resurgir en España, de un anacronismo histórico medieval: el de la caballería, en un momento social y cultural antiromántico.⁶⁹ Lo inoportuno del romanticismo caballeresco hispano en un tiempo esencialmente realista se verá reflejado en una de las obras cumbre de la literatura española: *El Quijote*⁷⁰ , en donde la tragedia del caballero se repetirá en gran escala, en el destino del pueblo caballeresco por excelencia: España⁷¹

Esa fue la España que heredó América.

Según Leopoldo Zea,⁷² para que no entrasen a sus colonias las fuerzas que estaban disolviendo su poderío, España enseñó a los hispanoamericanos a odiar a Europa, a la Europa contrincante a España. Este odio fue transmitido a los pueblos colonizados.

Si por un lado el criollo descendiente de españoles fue la primer clase en afirmar una identidad nacional forjando lazos con la tierra que se habita; creando símbolos patrios ó rescatando el antiguo pasado indígena, por otro lado, de esta clase social surgen los primeros libertadores de Hispanoamérica,⁷³ quienes consideraron a España como expresión de Europa y un estorbo para la liberación de sus pueblos.

⁶⁹ Otro síntoma del ambiente cultural de esta época quizá sea el que la literatura mística española alcanza su cumbre. Fray Luis de León , Fray Luis de Granada, Fray Juan de los Ángeles, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, son producto de esta España profundamente católica.

⁷⁰ Una de las obras preferidas de Julián Orbón. Profundizaremos en este punto al analizar (Ver capítulo 2) el pensamiento de Orbón ligado a una dicotomía entre la realidad y la fantasía. Dicotomía esencial en *El Quijote*.

⁷¹ Según Arnold Hauser. *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Vol. II. p. 65 y ss.

⁷² Leopoldo Zea. *El pensamiento latinoamericano*, México, Seix Barral, 1976. p. 115.

⁷³ Enrique Florescano . *Historia de las historias de la nación mexicana*. México 2002, pp. 270 y ss.

Así surgen dos Américas rivales: la española, europea, civilizada y la indígena.⁷⁵

Esta actitud se vuelve característica de los países hispanoamericanos, y fue factor importante para explicar el sentimiento de rechazo que los habitantes de Centro y Sudamérica tuvieron hacia una de sus raíces: el mundo hispano, creyendo poder llegar a ser quienes realmente eran mediante esa negación, lo que provocaría el efecto contrario.

Cito a Zea:

Hispanoamérica en el terreno de la realidad, se conformaba con ser un eco y reflejo de algo que quería ser; pero que de hecho no era. Se convertía en proyecto ajeno, en utopía de una Europa también cansada de su historia⁷⁶.

De esta manera, la independencia que se logra es en general, sólo política, ya que el vasallaje mental de España continuaba, y sus súbditos siguieron comportándose de acuerdo con los límites culturales que la metrópoli les había impuesto a lo largo de tres siglos de dominación cultural, política y social.

El hispanoamericano cargaba con la historia que no conocía, la manera de ser de un pueblo colonizado que no había madurado para su liberación. Los primeros libertadores de América trataron de moldear al pueblo de acuerdo con las ideas liberales traídas de Europa, las mismas que los animaron a independizarse, pero estas ideas eran extrañas a su realidad, a la realidad que intentaban modificar. El orden colonial había quedado intacto, y sólo se cambió la obediencia de un centro de poder a otro.

La siguiente generación se dio cuenta de este error y buscará practicar el liberalismo partiendo de la realidad hispanoamericana.

⁷⁵ Un ejemplo de esto en México, es el primer cronista de la independencia: Fray Servando Teresa de Mier, quien en 1813 escribe la *Historia de la Revolución de la Nueva España*, en donde encontramos un llamado a la unidad de los países americanos para defender su independencia en forma duradera. Su historia es una impugnación de la dominación española. Su negación del pasado colonial inicia una etapa ideológica de la insurgencia. Enrique Florescano. *Opus Cit.*, p. 299.

⁷⁶ Leopoldo Zea, *Opus Cit.* p. 56.

El problema era que su realidad era caótica. No había un fondo común de verdades que diese la base para un orden. La nueva generación se entregará a la tarea de construir o encontrar ese fondo común de creencias. Sabían que el error fue no tener en cuenta el entorno del cual surgían, así que esta vez iba a ser la realidad su punto de partida, y fue el positivismo la doctrina elegida para tal tarea.

Hechos que revelan este clima son las interminables revoluciones seguidas por la anarquía, el despotismo y las dictaduras que se suceden a partir de la independencia. El dictador español era sustituido por el dictador nacional.

En busca de su autonomía Cuba -además de Brasil-,⁷⁷ siguió un curso diferente del de otros países latinoamericanos. Esta isla será la última de las colonias españolas en alcanzar su independencia política. Tal retraso le sirvió para aprender en cabeza ajena al presenciar cómo los demás países independizados caían en la guerrilla ó en la dictadura. En Cuba comenzó una labor de emancipación mental a través de la educación. Se buscaba preparar al pueblo espiritualmente para la liberación política. De este movimiento surgirá un maestro cubano que quiso enseñar al pueblo a ser libre. De sus aulas saldrán los líderes de la revolución cubana. Su nombre era José Cipriano de la Luz y Caballero (1800-1862). Este maestro creía que era de la realidad cubana de donde tendría que salir la filosofía o ideología que se quisiese arraigar en Cuba. De esta manera, dueños de su entorno, los cubanos acabarían naturalmente reclamándolo para sí.

Fruto de este movimiento educativo fue José Martí (1853-1895) cuyo pensamiento y acciones, tan anclados a su país, ayudaron a concretar el movimiento de liberación de 1898.

⁷⁷ A diferencia de las colonias vecinas, el brasileño no encontrará en su pasado un obstáculo, sino un instrumento para asimilar el mundo nuevo del que quería ser parte. Sus reyes contribuyeron a esto: en 1808 Juan VI huye a Brasil de las tropas francesas que pretendían ampliar el Imperio Napoleónico, se instala en Río de Janeiro, y concede a sus habitantes los mismos privilegios de la metrópoli, decretando una constitución que da a sus súbditos cierta autonomía política. Este mismo rey trae una imprenta que sirve para difundir las nuevas ideas provenientes de Europa e impulsa las artes y las ciencias. En 1821 Juan VI regresa a Portugal y deja como regente a su hijo Pedro. Al año siguiente, este proclama la independencia que se lleva a cabo de manera pacífica.

La vecindad con los Estados Unidos como nueva potencia en vías de crecimiento hizo que Cuba pasara de ser una colonia española a ser casi una colonia norteamericana hasta la revolución de 1959, cuando logra liberarse de su yugo. Mientras tanto, en el resto de Hispanoamérica se expande la doctrina positivista como base para ordenar una realidad caótica, y así, entre 1880 y 1900, surge una América Latina industrializada que toma como modelo esta vez, a los Estados Unidos de Norteamérica. Cito a Zea:

Los afanes de la América Latina para transformar la herencia ibera adoptando la de otros pueblos que se prestaban como abanderados de la modernidad se repetirían a lo largo y ancho de los pueblos que formaban América. Los sueños de los grandes emancipadores mentales eran eso: simples sueños. Una nueva utopía, la utopía de la ciencia había sustituido a otras utopías no menos inoperantes⁷⁸

Producto de esta lucha por encontrar su identidad, nacido del encuentro de dos culturas de naturaleza plural, aparece el criollo americano, tan nuevo él, que aún sigue buscando su esencia y se sigue haciendo a lo largo de su existir. Y aunque en su corta trayectoria se ha ido perfilando una manera muy particular de ser, ésta no acaba de solidificarse debido a varios motivos: el rechazo y desconocimiento que tiene hacia parte de su historia; al poco tiempo que lleva de nacido, y a que aún se le siguen sumando elementos de culturas diversas a la suya. Ana María Locatelli en su artículo "Raíces musicales",⁷⁹ habla de nuestros orígenes, provenientes de un vasto y dinámico cúmulo de tradiciones: de las culturas nativas, -mosaico abigarrado de varios grupos-, de las culturas españolas, las africanas, y de las que aportan los más recientes inmigrantes. Para dar una idea de tal riqueza, menciona las culturas de los esclavos africanos, las cuales tampoco integraban un núcleo unitario, pues pertenecían a diversas tradiciones, entre estas, la sudanesa, la dahomeyana, la guineo-sudanesa-islamizada, la bantú, etc. Ello porque, para evitar sublevaciones, los esclavistas mezclaban negros provenientes de Senegal, Costa de Marfil, Mozambique y Sudán a lo largo de toda la Costa del Atlántico.

⁷⁸ Zea, *Opus Cit.*, p.409.

⁷⁹ De Isabel Aretz et Al. *América Latina en su música*, México, Siglo XXI Editores y UNESCO, 1983., p. 36.

En Cuba por ejemplo, entre 1847 y 1875 llegaron a la isla miles de chinos a los que se sumaron emigrados franceses provenientes de Haití y de Louisiana.⁸⁰

Queremos señalar esta abigarrada red de confluencias culturales como característica de la cultura cubana y en particular de su música.

Ya el musicólogo Fernando Ortíz, quien dedicara toda su vida al estudio de la música afrocubana, (ver capítulo 3.3, página 138) afirma que para estudiar esta música debemos al menos distinguir entre la tradición de ascendencia dajomé, de la lucumí, la carabalí y la conga.⁸¹

Por otro lado, la influencia china ha sido señalada por Alejo Carpentier al explicar la contradanza⁸² como generadora de diversas formas de música popular cubana, tales como el danzón y más adelante, el son.⁸³

Así, la cultura hispanoamericana se conforma de un rico cúmulo de tradiciones, y si sumamos a todas éstas las de los inmigrantes europeos que, a raíz de la supresión de la esclavitud, llegan a América a reemplazar la mano de obra, tendremos un creciente mosaico aún indeterminado, de tradiciones que no acaban de concretarse plenamente, ni de integrarse a la cultura Americana.

Este proceso de mezcla y asimilación, aún continúa en diversas regiones y etapas. Tal caldero se encuentra a su vez, sumergido en una época que se caracteriza por su continuo devenir.⁸⁴ Son tantos y tan rápidos los cambios que estamos viviendo, que no ha habido tiempo para asentar raíces sólidas, menos aún en un continente que apenas está naciendo como ente autónomo.

⁸⁰ Datos tomados del libro *Cuba y su historia*, La Habana, Ed. Gente Nueva, 1998., p. 62.

⁸¹ Citado por Alejo Carpentier en *La música en Cuba*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1979, p. 293.

⁸² Proveniente de la *country-dance* inglesa, que pasa a Francia como *counter dance*, de ahí a Haití y de Haití a Cuba.

⁸³ Alejo Carpentier. *Opus Cit.*, p. 220.

⁸⁴ El tema de un devenir continuo ya ha sido tratado en la primer sección de este capítulo. Para ver una elaboración mas profunda del mismo me remito a Gilo Dorfles. *El devenir de las artes*. México, FCE., 1986.

En resumen, puede decirse que si bien la independencia política de Latinoamérica comienza en 1810 y termina en 1898, nuestra independencia cultural de Europa apenas surge a raíz de las dos guerras mundiales.

Dadas estas circunstancias, no es difícil imaginar el complicado rol del artista creador latinoamericano.

A lo largo del siglo XX podemos observar un movimiento pendular por parte de los compositores de estas latitudes que oscila entre un acercamiento a las raíces vernáculas y un distanciamiento de éstas, a fin de aprender las estéticas de los países aún predominantes.

*

El siglo XX se inicia en Latinoamérica con un movimiento musical nacionalista que utiliza materiales folklóricos de su entorno. Ignacio Cervantes (1847-1905) es en Cuba su máximo representante.⁸⁵ Posteriormente Alberto Williams (1862-1952) lo será en Argentina, Manuel M. Ponce (1882-1948) en México y Eduardo Fabini (1883-1950) en Uruguay.

Este movimiento desató una reacción en su dirección opuesta. Casi simultáneamente, aparece una generación que veía en la música folklórica una limitante natural al desarrollo de las grandes formas musicales. Se trata de compositores se sentían parte de una cultura proveniente de Europa y contemporáneos a su tiempo. Su mirada se volcó hacia la modernidad y el universalismo. Julián Carrillo (1875-1965) en México; Juan Carlos Paz (1879-1972) en Argentina y Domingo Santacruz (1899-) en Chile, son los autores referenciales .

⁸⁵ Las 21 danzas que Ignacio Cervantes compuso entre 1875 y 1895 parten de la contradanza cubana . Ver en Carpentier *La música en Cuba*, el capítulo dedicado a Cervantes y en la fonografía, los datos del disco donde se han grabado estas danzas.

La siguiente generación de compositores logra amalgamar las dos tendencias antes mencionadas: Heitor Villa-Lobos (1887-1959) la inicia en Brasil; Silvestre Revueltas (1899-1940) y Carlos Chávez (1899-1978) en México; Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturia (1906-1940) en Cuba, y más adelante, Antonio Estévez (1916-1988) en Venezuela y Alberto Ginastera (1916- 1983) en Argentina. Según el director de orquesta Eduardo Mata (1945-1997) ellos integran la generación hispanoamericana que inaugura una sólida tradición, producto sincrético de nuestra bimilenaria herencia.⁸⁶

Los compositores posteriores no seguirán sus huellas. Un periodo de búsqueda de un universalismo que para nosotros los americanos ha significado más bien europeísmo, hace que se rechace la naciente tradición y se comience a olvidar lo apenas construido por la generación anterior. A este respecto afirma Gilbert Chase: "Cuando nosotros los americanos decimos universalismo, pensamos europeísmo"⁸⁷

El péndulo vuelve a moverse.

Si insertamos esta problemática dentro del devenir del hombre del siglo XX, veremos que en este movernos de un extremo a otro, el compositor contemporáneo de América Latina se ha visto expuesto al nacimiento de varias estéticas que incluían problemas que aún no han sido resueltos y que trajeron consigo, por un lado, la música electrónica y su constante desarrollo, y por el otro, el serialismo integral y la música aleatoria.

Con éstos, el universo musical se expande de tal forma que resulta imposible de abarcar en su totalidad. Así, el compositor hispanoamericano del siglo XX se encuentra en la encrucijada de varios caminos. En este sentido, otra vez resulta interesante el comentario de Gilbert Chase:

⁸⁶ Eduardo Mata. "Julián Orbón: hacia una música latinoamericana." *Pauta*, Volumen V, No.19, México, Julio de 1986. pp. 24-55.

⁸⁷ Citado por Gerard Behague en: *Music in Latin America: an introduction*. New Jersey, Prentice Hall, 1979., p.145.

La contradicción entre los impulsos del arte nativo y la cultura oficial de origen europeo debieran constituir el elemento básico de estudio de la música contemporánea⁸⁷.

Hasta aquí se ha querido mostrar cómo la historia de la música hispanoamericana contemporánea está teñida de contradicciones inherentes a su naturaleza y que parten del dilema entre tradición y modernidad; pasado y futuro; lo nuestro y lo de los demás. Al desconocer lo hecho hasta ese momento por sus antecesores, muchos músicos hispanoamericanos nacidos alrededor de 1910, rompieron con un hilo del cual podrían haberse sostenido para mantener una naciente tradición que les sirviera de guía.

Varios creadores son conscientes de este problema. Entre ellos, el chileno Juan Orrego Salas (1919).

Tanto la sumisión a la primera de estas categorías, representado por las técnicas de serialización total, como a los procedimientos aleatorios envueltos en la creación, han apartado a la obra de arte del dinamismo e impulso renovador que es propio de toda tradición, y lo han hecho también perder contacto con su medio⁸⁸.

Y Luis Sandi (México, 1905-1996)

El latinoamericano apenas comienza a entrever sus tesoros tradicionales cuando se ve obligado a abandonarlos para lanzarse a una aventura que le es extraña. O sus compositores tienen fe en la evolución de los elementos tradicionales de la música, entre ellos la música tradicional del pueblo y se dejan llevar por su genio para crear su propio idioma natural, o renuncian a toda tradición y se lanzan a la vorágine mundial de nuestra señora de la soledad⁸⁹.

⁸⁷ En *América Latina en su música*, Citado por Luis Correa de Azevedo. p.53.

⁸⁸ *Opus Cit.* Juan Orrego-Salas. "El artista y su obra", p.84.

⁸⁹ *Opus Cit.*, p.93.

La posterior generación de compositores, a la que Orbón pertenece, sigue esta última tendencia: Manuel Enríquez (1926-1990) en México utiliza en muchas de sus partituras la grafía y procedimientos aleatorios; el cubano Aurelio de la Vega (1925) adopta el dodecafonismo como sistema de composición; el venezolano Alfredo del Mónaco (1938) inicia su carrera experimentando con la música electrónica, sin embargo será Francisco Kröpfl (*sine data*) de Argentina, el pionero de la música electrónica en América Latina al iniciar en 1958, el primer laboratorio de música electrónica en Latinoamérica. El brasileño Rogerio Duprat (1932) utiliza procedimientos aleatorios para su creación. En este sentido Julián Orbón (1925-1991) es un caso singular.

Dentro de este vaivén pendular en donde no existió una práctica continuada, el discurrir por tales caminos se ha desvanecido en cabos sueltos y muchos creadores se encuentran perdidos en este *mare magnum* de información. Es decir, dentro de una vaga atmósfera sin tiempo ni espacio precisos, sin una orientación definida, sin perfiles propios.

Dado este panorama histórico, la música de Julián Orbón se distingue de la escrita por sus contemporáneos. Su música no puede ser definida como vanguardista. En todo caso está más cercana a la generación de Antonio Estévez, de Heitor Villa-Lobos y de alguna manera continúa esta línea inaugural.

Para completar la figura de Julián Orbón dentro de este contexto, queremos señalar el paralelo que encontramos en la problemática musical de España e Iberoamérica. Ambas perdieron la continuidad de una tradición vernácula, la cual finalmente sostiene espiritualmente una cultura y le da su fuerza. En ambas se ha tratado de retomarla y, en ambas, como hemos visto, la recuperación de la continuidad es tenue o se esta perdiendo otra vez.

La obra de Julián Orbón se nos presenta así como una posibilidad de reintegración a ambos mundos: España y América - y a sendos tiempos: pasado y presente.

Su estudio de la música española y la transfiguración de ésta al llegar al Nuevo Mundo; la utilización de sus elementos para crear un lenguaje sincrético que nos devuelve a un rica y desconocida herencia; todo ello como parte sustantiva de nuestra historia, de nuestra más íntima naturaleza, son pertinentes en un momento caótico de nuestra historia.

1.4. Cuba .

Mostramos la mayor cantidad de luz que puede, hoy por hoy, mostrar un pueblo en la tierra. Luz que lleva en sí misma su vitral y su harnero. Luz que encuentra siempre su ojo de buey, para descomponerse en la potencia silenciosa de la resaca lunar.

José Lezama Lima.

Aunque Cuba logra su independencia de España en 1898, de inmediato pasa a depender tanto económica como políticamente, de los Estados Unidos, al principio de manera abierta y más adelante disfrazada de república.⁹⁰ Así, la oportunidad de liberarse del yugo político, económico y cultural que brinda a países periféricos la Segunda Guerra Mundial, no pudo ser aprovechada en la isla por la rápida intervención de la nueva potencia en expansión: los Estados Unidos, país que comienza una recuperación económica partiendo del intervencionismo.⁹¹

A lo largo de la primera mitad del siglo XX se pueden ver diversos brotes de insurrección en la isla en busca de su autonomía. Es en este clima, en un país recién entrado al mundo moderno, estrenando vías de ferrocarril, zonas urbanas, alumbrado público, automóviles y aviones, plagado de contrastes entre la cada vez más poblada y rica porción urbana y la pobreza rural. Nuevo Mundo, refugio de exiliados que huyen de la guerra europea cuya presencia fertiliza su ambiente cultural, y sin embargo país escéptico por no haber logrado su plenitud propia, al que Julián Orbón llega en 1940.⁹²

⁹⁰ El tratado de paz entre España y los Estados Unidos que pone fin a la guerra de independencia cubana se hace sin la presencia de algún representante del pueblo cubano. Ver *Cuba y su historia*, La Habana, Ed. Gente Nueva, 1998., p.101.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² La década de los años 40 se inicia en Europa con el fascismo. En Cuba los Estados Unidos imponen su política de la guerra fría y en 1947 se firma un acuerdo entre Cuba y Estados Unidos: el Acuerdo General de Aranceles y Comercio (GATT) que frustra todo intento de nacionalismo y autonomía económicas.

La generación inmediatamente anterior a la de Julián Orbón está inserta dentro del movimiento nacionalista que surge a principios del siglo XX en toda Latinoamérica. En Cuba se inicia durante la década de los años veinte en un ambiente de pesimismo y decepción. La caída de los precios del azúcar en 1919 y el resultante colapso del Sistema Bancario Nacional, dejó al erario público sin dinero para poder pagar al empleado estatal. Aunado a esto, estaba la carga de la deuda externa. Todo ello provoca una aguda crisis económica y social en el país. De esta crisis surge un grupo de artistas en busca de la renovación social y artística de la isla a través del rescate del arte vernáculo, particularmente del afro cubano. Así surge el *Grupo Minorista*. Robin Moore investigador de este periodo afirma:

En el contexto imperante de inestabilidad económica y corrupción gubernamental, las bellas artes parecían ofrecer a la sociedad cubana una fuente más alta de inspiración.⁹³

Para los integrantes del *Grupo Minorista* era a través del arte como se buscaba rescatar ó influir en la devastada realidad.⁹⁴ Los escritores Emilio Roig, Alejo Carpentier y el pintor Eduardo Abela formaban parte de esta agrupación que se mantuvo unida de 1923 a 1928. En el terreno musical tal movimiento nace con los estudios del etnomusicólogo Fernando Ortíz. Este y el *Grupo Minorista* influyeron de manera decisiva para el descubrimiento de la cultura afro-cubana. El afrocubanismo se convirtió así en la mejor fuente de expresión nacional para los exponentes del nacionalismo cubano más importantes: Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. Ambos son contemporáneos a la ya mencionada generación que intenta alcanzar un nacionalismo de alcance universal,⁹⁵ actitud que surge al despertar de una conciencia nacional la cual, de acuerdo a su idiosincrasia, toma elementos de las influencias que mejor se acomodan a su identidad. ”⁹⁶

⁹³ Ver Roger Moore, *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en La Habana. 1920-1940*. 1a ed en español, Editorial Colibrí, Madrid, 2001, p.243.

⁹⁴ *Ibid.*

Ya veremos cómo la siguiente generación de artistas cubanos Orígenes, a la que se integrará Orbón, parte de una actitud parecida.

⁹⁵ Ver capítulo 1.3.

⁹⁶ Velia Yedra. *Opus Cit.*, Prólogo de Eduardo Mata.

Cabe mencionar que el *Movimiento Minorista* es paralelo y está influenciado por las corrientes artísticas que en ese entonces, se desarrollaban en Europa y Estados Unidos. Entre 1910 y 1920 surge entre los artistas más destacados de Europa una tendencia a revalorar culturas fuera del espectro de las predominantes. Síntoma de un cansancio de la cultura occidental que ya se había comenzado a sentir desde principios de siglo veinte y que busca nueva inspiración fuera de sus fronteras.⁹⁷

Un ejemplo clásico de este interés que despierta la cultura negra africana está en las *Demoiselles de Avignon*⁹⁸ de Pablo Picasso. En el ámbito musical, el ragtime, el blues y posteriormente el jazz influirán en músicos de toda Europa. Igor Stravinsky escribe *Ragtime* (1918) y Claude Debussy *Gollywog's Cake Walk* (1918). Maurice Ravel, Paul Hindemith y George Gershwin también escribirán obras influenciadas por el jazz.

Muchos de los artistas minoristas vivieron y estudiaron en las orbes europeas y supieron de este revalorar lo negro en Europa.⁹⁹ Tal es el caso de Roldán y Caturla. Amadeo Roldán nace en París e ingresa al Conservatorio de Madrid a los cinco años de edad. Hasta los 19 años conocerá Cuba. Alejandro García Caturla estudió en París con Nadia Boulanger antes de integrarse al movimiento minorista. Según Roger Moore, este movimiento no parte de una asimilación profunda de la cultura negra vernácula sino que mas bien toma de manera superficial algunos elementos de ésta. Así comenta: "la composición afrocubanista poco tenía que ver con el folklore cubano".¹⁰⁰ Si escuchamos un toque negro y lo comparamos con los *Tres Toques* (1931) de Amadeo Roldán¹⁰¹ por ejemplo, confirmamos la valoración de Roger Moore que coincide con la de Alejo Carpentier. El mérito de estos compositores estuvo en integrar los ritmos y la percusión negra nativa de Cuba a la música de concierto. Sin embargo ni el tiempo ni las circunstancias fueron propicios ya que ambos creadores estuvieron en

⁹⁷ Como se vio en el capítulo 1.1

⁹⁸ Ver capítulo 1.1., p.8.

¹⁰⁰ Ver Roger Moore, *Opus Cit*, Músicos y músicas vanguardistas, p.281.

¹⁰¹ Ver Fonografía .

activo no más de diez años y de manera irregular, pues tuvieron que dedicarse a otras disciplinas para sobrevivir y murieron muy jóvenes.¹⁰²

Amadeo Roldán y Alejandro Caturla fueron reconocidos en el exterior gracias al vínculo que mantuvieron con Europa y Estados Unidos. A través de la *Pan American Association of Composers* (PAAC)¹⁰³ organización dirigida por Henry Cowell, hubo una retroalimentación entre compositores como Charles Ives, Edgar Varese, Heitor Villa-Lobos, Silvestre Revueltas Carlos Chávez,¹⁰⁴ Roldán y Caturla.

Para 1940, tanto Roldán como García Caturla ya habían muerto, dejando un vacío en el ambiente de la composición musical. José Ardévol (1911-) compositor español establecido en La Habana desde 1930, se convierte en la figura más importante de ese entonces. En 1934 funda y dirige la Orquesta de Cámara de La Habana y es a través de su liderazgo como surge un grupo de compositores que busca alcanzar lo universal a través del constante ejercicio de un buen oficio. Al respecto Alejo Carpentier comenta:

Al fundar con algunos alumnos aventajados , el grupo *Renovación Musical*, Ardévol aspiró a establecer una escuela - mejor aún: un seminario - de músicos sólidamente preparados en lo técnico, conocedores de los grandes modelos del pasado y de las mejores realizaciones del presente, a los que quería dotar de un respeto casi religioso por el oficio, situando, por encima de todo, el culto a la forma.¹⁰⁵

El *Grupo Renovación Musical* forma parte de ese movimiento pendular - ya abordado en la sección anterior - en el que durante el siglo XX , oscilan las generaciones de compositores en Hispanoamérica.¹⁰⁶

¹⁰² De Alejo Carpentier. *La música en Cuba*. La Habana, Ed.Letras Cubanas,1979.Capitulo dedicado a Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla.

¹⁰³ Ver capitulo 1.5.

¹⁰⁴ Roger Moore, *Opus Cit*, p 264.

¹⁰⁵ Alejo Carpentier. *Opus Cit*. pp. 331-332.

¹⁰⁶ Ya vimos en el rubro anterior, cómo durante el siglo XX en Latinoamérica las generaciones emergentes ignoran a sus antecesores inmediatos, tal vez esto ha contribuido al hecho de carecer de una tradición musical vigorosa en el ámbito de la música de concierto.

Los compositores activos durante las décadas de los años 30 y 40, buscan integrarse a las estéticas europeas :

The 1930 s and 1940 s in Latin American music were the beginning of a new era, an era of awarness of some of the progressive trends in twentieth - century european composition and of consciouss effort to follow or assimilate these trends... This period wittnessed the creation of groups or associations advocating the modernization of Latin American composition in order to synchronize its development with that of Europe. ¹⁰⁷

El interés del *Grupo Renovación* no estaba en el folklore Afro-Cubano sino en la estética neoclásica y en la manufactura artesanal y rigurosa de la partitura. La obra de Roldán y Caturla dejó de escucharse.¹⁰⁸ Harold Gramatges, Edgardo Marín , Hilario González, Virginia Fleites, Serafín Pro, Gisela Hernández y Julián Orbón fueron integrantes de este grupo fundado en 1942. A continuación cito parte de su pensamiento:

Lo que ahora debe hacerse en Cuba es desechar pesos muertos, materiales inertes, cavando profundo hasta alcanzar nuestros más puros orígenes. Esta tarea requiere de dos condiciones básicas : una inmersión en las generosas fuentes de la canción: y viendo a la forma [musical] como una substancia de carácter universal, dadora de orden, integración y vida. Estas dos condiciones sobre el acto de creación han resultado y seguirán haciéndolo para el surgimiento del verdadero músico cubano, capaz de lograr finalmente , una presencia cubana en el mundo del la música . ¹⁰⁹

Acerca de la influencia de esta herencia afro cubana sobre Orbón, Víctor Batista comenta: “la herencia afro cubana tal como la concebían los *minoristas*, se le fue quedando pequeña”.¹¹⁰

¹⁰⁷ Gerard Behague . *Opus Cit.* p.245.

“Las décadas de los años 30 y 40 marcan el principio de una nueva era para la música latinoamericana , una era de conciencia sobre las nuevas tendencias estéticas de la música europea del siglo XX y de un esfuerzo consiente por seguir y asimilar esas tendenciaseste periodo es testigo de la creación de varios grupos ó asociaciones que defendían la modernización de la música latinoamericana para entrar en sincronía con el desarrollo cultural de Europa”. Trad. nuestra.

¹⁰⁸ Según Leonardo Acosta, en la entrevista realizada a principios de agosto del 2003 en su departamento, ubicado en El Vedado, La Habana.

¹⁰⁹ Gerhard Behague, *Opus Cit*, p.13. Traducción mía.

¹¹⁰ Víctor Batista fue director de la revista *Exilio*, y muy cercano Julián Orbón cuando éste último ya residía en Nueva York. En entrevista personal realizada en la Ciudad de México, diciembre del 2002.

Una de las ideas de esta tesis es mostrar cómo es la búsqueda de un origen y su reencuentro, una de las constantes en la vida y obra de Orbón. De ahí que señale de este manifiesto, el interés que se muestra por rescatar un origen.

En La Habana, los años cuarenta fueron pródigos en grandes figuras artísticas. Mientras Anton Rubinstein, Pablo Casals ó Enrico Caruso daban presentaciones públicas,¹¹¹ en el ámbito de la música urbana popular, el son , recién nacido se escucha por todas partes¹¹² . Acaban de surgir y suenan el son-pregón *El manisero* (1928) de Samuel Simons y *Mamá Inés* de Eliseo Grenet. Ignacio Villa mejor conocido como *Bola de Nieve*, - pianista de educación clásica que interpretaba con gran éxito el repertorio afro cubano de salón -está en la cumbre de su carrera al igual que Ernesto Lecuona (1865-1963) famoso compositor de canciones y de teatro musical.¹¹³ De este abigarrado y sincrético ambiente Julián Orbón se impregnará tomando elementos tanto de la música popular urbana, de la música vernácula y de lo ofrecido por los intérpretes de la música de tradición clásica europea, mezclándolos con su bagaje cultural hispano al que se acomodaron de manera natural, como se acomodó él, siendo hispano, en Cuba. La música que crea ya en plena madurez durante la década de los años cincuenta es esencialmente sincrética.¹¹⁴ Me refiero a su *Cuarteto de cuerdas* (1951), *Tres Versiones Sinfónicas* (1953), *Danzas Sinfónicas* (1955), *Himnus ad galli canticum* (1956), y el *Concerto Grosso* (1958-60) por no mencionar la *Guajira Guantanamera*. Acerca de este sincretismo me extenderé más adelante.

Entre las personalidades musicales que en ese entonces llegan a Cuba, estaba el director de orquesta Erich Kleiber, quien en 1945 estrena e incorpora a su repertorio la recién compuesta *Sinfonía en Do*¹¹⁵ de Julián Orbón manifestando así una marcada preferencia por su obra.

¹¹¹ En esta época también llegaron Ana Pavlova y Sara Bernhardt

¹¹² Ver: Alejo Carpentier. *Opus Cit.*

¹¹³ Alejo Carpentier, íntimo de Orbón en los 40, ni siquiera menciona a Lecuona en su libro *La música en Cuba*. Parece ser que lo consideraba un compositor menor que favorecía el matiz pintoresco a costa del valor espiritual en una obra. Al respecto ver, de Tony Évora, *Orígenes de la música cubana*, pp. 318-319. Orbón nunca lo menciona.

¹¹⁴ Esto ya ha sido reconocido tanto por el compositor como por Julio Estrada, Eduardo Mata y Velia Yedra.

¹¹⁵ Velia Yedra. Julián Orbón. *A biographical and critical essay*, Coral Gables, University of Miami, 1990, p.19.

En la *Sinfonía en Do*, ya se nota un rompimiento con la estética neoclásica del Ardévol¹¹⁶ En ésta, Orbón evita el desarrollo escolástico y el neoclasicismo de tipo retórico y va conciliando forma clásica con expresión lírica.¹¹⁷

Ese mismo año (1945), Orbón parte durante el verano, a estudiar con Aaron Copland en el Music Berkshire Center en Tanglewood. El contacto con otros compositores de Centro y Sud-América enriquece y amplía su horizonte musical. Un año más tarde el compositor rompe sus vínculos con el *Grupo Renovación* debido a crecientes diferencias en torno a la manera de abordar la composición musical. “José Ardévol creía en el rigor como herramienta fundamental del compositor. Julián creía más en el lirismo” dice Leonardo Acosta.¹¹⁸ “El neoclasicismo suele ser un refugio para evitar la riesgosa pero necesaria aventura del lirismo” decía Julián Orbón a uno de sus más cercanos amigos: Alejo Carpentier.¹¹⁹

Vale la pena destacar anticipadamente el tema de la intensa y fructífera relación amistosa que hubo entre Alejo Carpentier y Julián Orbón, sobre el cual ahondaremos al hablar de su vida personal. Baste por ahora señalar el rico ambiente cultural dentro del cual Orbón se desarrolló, y que se ampliará aún más al término de su estancia en Tanglewood cuando Orbón integra a *Orígenes*.

El grupo *Orígenes* se va formando en un clima de desilusión diverso al del grupo minorista, sus inmediatos antecesores. Cuando los jóvenes de la década de los años veinte se inician en el mundo de la política y el arte, creían que a través de la lucha conjunta podrían derribar la decadente república que había ido degenerando a partir de su independencia. El enemigo, Antonio Machado estaba bien definido.

¹¹⁶ Velia Yedra, *Opus Cit*. Sería necesario tener una grabación o la partitura de esta obra para profundizar en este punto. En el libro de la Dra. Yedra avalado por el compositor, esto se entiende. En esta época Orbón estaba deslumbrado con “el lirismo de Brahms” según Leonardo Acosta.

¹¹⁷ Ver: Alejo Carpentier, *Opus Cit*, p. 340

¹¹⁸ En entrevista realizada el lunes 4 de agosto del 2003 en su casa, ubicada en 26, número 163, piso 9, interior 1. El Vedado, La Habana.

¹¹⁹ Alejo Carpentier, *Opus Cit*, p. 337.

El representaba a través del ejercicio del poder, los grandes errores de la decadente república: caudillismo, monocultivo, corrupción, ligados estos a la dependencia y sumisión a los Estados Unidos.

Una ruptura, un nuevo comienzo que en el arte se renovarían a través del revalorar un elemento fundamental en su cultura, lo negro como característica fundamental, les daría una nueva cubanía. El tirano cayó pero los cambios esperados no se dieron; así las grandes esperanzas de los años 20 se convirtieron en desilusión para la generación posterior.

Orígenes tiene una actitud similar a la *Generación del 98* en España. Ambos movimientos artísticos parten de una decepción del país, son testigos de la decadencia de su cultura, y buscan retomar la esencia del hombre de su entorno aspirando a alcanzar lo universal partiendo de lo propio. Dos figuras venidas de fuera cercanas al sentir de la *Generación del 98* serán fundamentales para consolidar este grupo reunido alrededor de José Lezama Lima: Juan Ramón Jiménez y María Zambrano, quienes llegan a La Habana en 1936¹²⁰.

La siguiente cita es de José Lezama Lima, centro de gravedad del grupo. Incluye al poeta Juan Ramón Jiménez, uno de los jueces en el concurso de cante jondo que Federico García Lorca y Manuel de Falla organizan en 1923:

En la raíz del grupo de pintores, músicos, escritores,¹²¹ estaba implícito en todos ellos la tendencia a la universalidad de la cultura, a la búsqueda de nuestro paisaje (no se puede olvidar que ésa fue una época de gran pesimismo), y yo me creí obligado a levantar el mito de la insularidad en mi coloquio con Juan Ramón Jiménez.¹²²

¹²⁰ Más adelante llega Manuel Aitolaguirre. Ver "Los años de Orígenes" de Alessandra Riccio en *Coloquio Internacional sobre la obra de Lezama Lima*.

¹²¹ Aunque el núcleo de la revista era conformado por cerca de 14 artistas, numerosos fueron sus colaboradores. He aquí algunos nombres: Wilfredo Lam, Víctor Manuel, Diago, Carmelo González, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, Cyril Osborne, Luis Martínez Pedro, Cundo Bermúdez, Felipe Orlando, Raúl Milián, Mario Carreño, Fayad Jamís, José María Mijares, además de Amelia Peláez, Alfredo Lozano, Mariano Rodríguez, José Arche, el mismo José Ardévol, etc.

¹²² Del artículo ya citado de Alejandra Riccio, p. 24.

Un núcleo inicial de poetas se fue conformado con el padre Angel Gaztelu (1914-2003), Eliseo Diego (1920-), Bella García Marruz, Cintio Vitier (1921), Fina García Marruz (1923), Octavio Smith (1921) Gastón Baquero y Virgilio Piñera (1912-)

No es raro el que Orbón, quien ya traía consigo una herencia hispana arraigada y un pensamiento cercano -a través de la obra de Manuel de Falla-, a los originistas, acabe integrándose de manera natural y definitiva a este grupo de poetas por 1951¹²³ En una entrevista realizada en La Habana en 1979 por Enrico Mario Santi, Cintio Vitier dice:

Es necesario también hablar de otra persona muy importante para nosotros todos y en cuya casa nos reunimos más tarde, que es Julián Orbón, el músico. Julián para nosotros fue, más que un amigo, un hermano. En él vimos realmente rasgos geniales como creador musical y además una persona de una calidad extraordinaria. En su casa, a la que nosotros llamábamos, cariñosamente, el 'Palacio Orbón', nos solíamos reunir"¹²⁴

A diferencia de otras agrupaciones de artistas, *Orígenes* nunca lanzó un manifiesto abierto acerca de sus principios estéticos. Sin embargo la falsa realidad que este grupo de intelectuales cubanos vivía, fue uno de los factores que contribuyeron a modo de reacción, a conformarlo¹²⁵ Al respecto, Eliseo Diego comenta: "... a lo que nosotros aspirábamos en *Orígenes*, hasta cierto punto, era el rescate de la realidad del país a través de la poesía."¹²⁶

Cito a Cintio Vitier :

En Cuba, la frustración de la Guerra de Independencia, la frustración de la revolución de 1930, el asesinato de Gutieras,¹²⁷ la corrupción total del país, o sea, la frustración sucesiva de todos los intentos revolucionarios; en el resto del mundo, la guerra civil española, la gran guerra mundial, etc. Todo este contexto, creo yo, nos impresionó de una manera más o menos consiente y partíamos un poco de la idea de que el mundo político era irremediable. Había pues, que crear otra realidad.¹²⁸

¹²³ Cintio Vitier en entrevista .

¹²⁴ AAVV. *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Centre de Recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers, VOL I, II. Madrid, Editorial Fundamentos, 1984. Enrico Santi. " Entrevista con el grupo Orígenes ", p.166.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Enrico Santi. *Opus Cit*, p. 182.

¹²⁷ Antonio Gutieras (19 -1935) fue un líder estudiantil y luchador revolucionario que estuvo exiliado en México y que al regresar a Cuba para derrocar a Fulgencio Batista, muere en una emboscada .

¹²⁸ Santi, *Ibid.*

La revista *Orígenes* aparece en 1944. Publicará 40 números y 23 libros durante doce años. En el año de su primer emisión, la humanidad acaba de librarse del horror fascista y en la isla se producía una agudización de la crisis neocolonial.¹²⁹ A la realidad de una república mutilada, de un país frustrado políticamente, *Orígenes* opone la soberanía del aislamiento, y un baluarte de cubanidad. Julián Orbón vivía con ellos esta frustración personal del mundo que era testigo.¹³⁰

Así, en la compartida sensación de rechazo a las circunstancias que les rodeaban¹³¹ había una complicidad, una alianza fomentada por Lezama Lima con su idea de un *ordo caritatis*,¹³² provocando una generosa apertura hacia el mundo del otro que se manifestó en una entrañable amistad entre ellos. *Orígenes* opone al mundo desintegrado, fantasmagórico, otra realidad: la poética, cargada de religiosidad, y entre ellos se tiene la esperanza de que ésta, trascendente, se inmiscuya en la otra realidad. “Un país frustrado en lo esencial político puede alcanzar virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realeza” escribe Lezama Lima.¹³³

Desde una aguda conciencia de lo cubano, a partir de un pequeño y firme punto insular, es como los *origenistas* buscan integrarse e integrar la naciente y cercana realidad Americana para abrirse de manera aguerrida a descifrar el múltiple, complejo y cambiante entorno del hombre del siglo XX. *Orígenes* fue un bastión de resistencia y esperanza contra el mundo convulso de su tiempo. Orbón permaneció unido, aún en el exilio, a este grupo de amigos.

Los casi veinte años en Cuba fueron los años de la juventud y formación profesional en Orbón. Durante estas dos décadas logra consolidar una técnica y una estética a la que se mantendrá fiel durante el resto de su quehacer artístico.

¹²⁹ En 1947, por ejemplo se firma entre Cuba y los Estados Unidos el Acuerdo General de Aranceles y Comercio (GATT) que frustra todo intento de autonomía económica en la isla. En este tiempo los EUA imponen su política de la guerra fría.

¹³⁰ De la entrevista con Cintio Vitier y Fina García Marruz.

¹³¹ Enrico Santi, “Entrevista con el grupo *Orígenes*”, p.167.

¹³² Según el padre Gaztelu, Lezama Lima aludía constantemente a esta caridad poética como vínculo fundamental del grupo. Ver Enrico Santi, *Opus Cit*, p. 174. Nos extenderemos sobre esta idea en el capítulo 2, página 69.

¹³³ *Ibid*, p.176.

De sus estudios con José Ardévol Orbón adquiere una técnica sólida de composición y un cuidado de la forma que se notan en la buena factura de sus primeras obras de madurez como el *Cuarteto*, hasta la últimas partituras como *Partitas 4*. La música popular cubana como el son, la guajira y otros géneros que delatan una naturaleza sincrética se convertirán en elementos esenciales de su cosmogonía musical, como se verá en el análisis de una obra fundamental en la producción de Julián Orbón: *Tres Versiones Sinfónicas*.

La influencia negra primeramente integrada en Cuba a la música de concierto por Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla será asimilada en Orbón, en el *Preludio y Danza* (1951) para guitarra y el *Cuarteto de cuerdas* del mismo año y más adelante en las *Tres Versiones Sinfónicas* (1953) y en las *Danzas Sinfónicas* (1955) no tanto a través de la música de Roldán y Caturla, sino de manera más directa, en la integración a la partitura de la riqueza rítmica de la cultura popular negra. El tercer movimiento de las *Tres Versiones Sinfónicas* por ejemplo, está basado en un patrón rítmico tomado de música congoleña, no afro cubana.

Acercas de la música de Amadeo Roldán, Orbón comentaba con Leonardo Acosta que el uso casi exclusivo de la escala pentátona como elemento característico de la música negra era erróneo, ya que esta pertenecía sólo a una región determinada de dentro de la vasta riqueza de la tradición musical negra. "Esa música suena más a chinos que a negros" decía.¹³⁴ De cualquier manera hay un mérito en Roldán y Caturla al traducir e incorporar a la música de concierto los ritmos africanos de los cubanos. Sin embargo lo que el *Grupo Renovación* criticaba y no sin razón, a ambos creadores, es la falta de cuidado formal. (Ver por ejemplo, los *Tres Pregones* de Roldán)

A continuación se ilustra la asimilación Julián Orbón de elementos negros a su música. Este es el inicio del *Preludio y Danza* (1951) para guitarra. Una influencia rítmica de la cultura negra-cubana se deja ver en este bajo de son estilizado:

¹³⁴ De la entrevista realizada a Leonardo Acosta el 4 de agosto en La Habana

PRELUDIO Y DANZA

I Preludio

JULIÁN ORBÓN
*Edited and Fingered
 by José Rey de la Torre
 (1950 rev. 1980)*

6th String in D

Moderato (♩ = 76) poco rall.

p ma marcato

El *Cuarteto de cuerdas* también de 1951, inicia con un bajo de son en la línea del cello:¹³⁵

Foco Allegre, non troppo quasi moderato (♩ = 78-80)

Violin I
 Violin II
 Viola
 Violoncello

© Copyright 1959 by Southern Music Publishing Co., Inc.

¹³⁵ El análisis del cuarteto de cuerdas fue realizado por la Dra. Yedra en su ensayo crítico. Ver *Julián Orbón: a biographical and critical essay*, p. 48-51.

El *Cuarteto de Cuerdas* es un buen ejemplo de la integración en una obra de diversos procederes y motivos que provienen tanto de la tradición vernácula en Cuba como de la tradición clásica. Este cuarteto está pensado en cuatro movimientos siguiendo la estructura del cuarteto clásico, sólo que aquí los dos movimientos centrales están intercambiados. Es decir, el movimiento lento está en lugar del movimiento que correspondería al scherzo y viceversa. La forma utilizada tanto en el primer como último movimientos es la forma sonata. El segundo movimiento comienza con un patrón rítmico tipo ostinato que encontramos en mucha de la música popular latinoamericana y de concierto de esa época: me refiero por ejemplo al *Sensemaya* de Silvestre Revueltas, la *Bachiana No 4* de Villa-Lobos ó en la "Danza Final" del ballet *Estancia*, de Alberto Ginastera. Todos ellos compartiendo una sensibilidad común un gusto por el ritmo. He aquí el inicio del segundo movimiento:

Molto All^o (♩ = 128 - 160)

mf *spiccato sempre*
mf *pulsón part. (ad lib.)*
mf *pulsón part. (ad lib.)*
mf

El tercer movimiento comienza con una inversión del bajo inicial que se desarrolla en imitación canónica. Estamos otra vez ante procederes clásicos de elementos populares. ¹³⁶

Lento, mesto (♩ = 36)

© Copyright 1959 by Southern Music Publishing Co., Inc.

Sirvan estas ilustraciones para sentar precedente respecto al tipo de análisis adecuado a la obra de Julián Orbón. En el capítulo 3 comenzaremos mostrando este sincretismo en la *Guajira Guantanamera*, para enlazar ésta a las *Tres Versiones Sinfónicas*.

De esta manera podemos ver cómo, a la inicial influencia de Manuel de Falla, ya en Cuba, Orbón agrega a su estilo la música popular cubana, al descubrir - como en algún momento Falla lo hizo en España (y aquí aparece la idea de un reencuentro con el origen que en Falla significa una búsqueda que le lleva toda la vida y de la cual nace su obra), la esencia de la música cubana en su tradición popular, reencarnación transfigurada en tierra nueva del canto gregoriano, génesis finalmente, de la música europea, y por ende, hispana, como encontró Orbón¹³⁷ -a través de los cancioneros españoles -, particularmente el de Felipe Pedrell.

¹³⁶ Según Leonardo Acosta, antes de escribir este cuarteto Julián Orbón dedicó más de un año al análisis de los cuartetos 2 y 4 de Bela Bartok. La técnica de la imitación directa la encontramos en varias partes de los cuartetos de Bartok

¹³⁷ Al respecto ver artículos de Julián Orbón. "Tradición y originalidad en la música hispanoamericana" y "El Cancionero de Pedrell." *En la esencia de los estilos*, Madrid, Colibrí, 2000

Durante los años de *Orígenes* Orbón recibe algunas de las experiencias más formativas y decisivas para su vida que veremos reflejadas en su estética. El trato diario, esa hermandad con los poetas fueron “la base de cultivo de su posterior evolución.”¹³⁸ Nos aventuramos a explicar la singularidad de la estética de Julián Orbón que subrayáramos en el rubro dedicado a Iberoamérica, gracias a estas influencias. Como creador, Orbón estaba más cercano a Alejo Carpentier, José Lezama Lima ó Cintio Vitier, que a los compositores de su generación.¹³⁹

En el capítulo siguiente veremos más en detalle en que forma influyeron sus amigos los poetas sobre Orbón. Por ahora, baste decir que, tanto en la obra de Lezama Lima como en la de Orbón, hay un universo, un orden estético en donde son posibles las más peculiares conexiones.¹⁴⁰ En ambos creadores, se traza un continuo en aquél mundo dinámico y discontinuo del que son testigos. Continuo que abarca de manera flexible diversas épocas históricas donde fluyen y confluyen historia, fantasía y realidad.

Señalamos, para posterior estudio de su obra, esto como una de las características esenciales de la música de Julián Orbón. Consideramos este abigarrado fluir de diversas épocas, parte esencial de la sensibilidad cubana cuya historia y realidad refleja un dinámico sincretismo. En este sentido, la obra de Julián Orbón es entrañablemente cubana.

¹³⁸ Citado por Gina Picart en “Julián Orbón: la música inocente ” Revista *Clave*, No.1, La Habana, Instituto Cubano de Música, 2001, p.44.

¹³⁹ En entrevista a Cintio Vitier y Fina García Marruz. No es extraño el que casi la mitad de su producción lleve texto. Del catalogo realizado por la Dra. Yedra en vida del autor, se contaron 34 obras. Trece eran con texto. De las existentes sólo quedan 17, de las cuales 8 son con texto.

¹⁴⁰ Refiero al lector a José Lezama Lima. *Confluencias*. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1988 pp. V-IX.

CAPITULO 2
PERFIL BIOGRÁFICO

2.1. Antecedentes .

Hay encuentros que nos suceden y que con los años vemos como algo fundamental e inevitable, determinado de alguna manera. Son piedras de toque en nuestro camino. Y esto es , por que cada vida sigue un orden y es como un hilito que forma parte de un inmenso tejido universal que nuestra limitada perspectiva no alcanza a entender, hasta que pasa el tiempo.

Este es un fragmento de la última conversación que tuve con Julián Orbón en marzo de 1990, y la génesis de este trabajo.¹ Iniciamos el capítulo con la idea de ver cómo toda una vida se realiza según ciertos acontecimientos, vistos éstos como punto de partida para ordenar un cúmulo de datos diversos y contradictorios que quedan de una rica existencia, y privilegiamos aquellos hechos que consideramos básicos en la vida del compositor estudiado. Creemos así que fue la pérdida y la consecuente búsqueda de reencontrar eso que se perdió , -la madre, el tío, el lugar de origen, el paraíso perdido,- una actitud constante que perfila la vida de Julián Orbón y permea su obra.

*

El primer personaje importante antecesor de Julián Orbón, fue su abuelo, llamado también Julián Orbón (1840-1900).² Escritor asturiano conocido en la historia de la literatura española como el primer traductor al español del tratado *Sobre los héroes, las hazañas y lo heroico en la historia* (1841) del escritor romántico Thomas Carlyle (1795-1881). Julián Orbón abuelo, fue amigo del republicano Emilio Castelar (1832-1899) -presidente de la primer república española - y de Leopoldo Alas *Clarín* (1852-1901) -critico implacable de la sociedad católica de su tiempo- quien murió en brazos de Don Julián³ .

¹ Julián Orbón viajó a Pittsburgh en marzo de 1990 para asistir a la grabación de su cuarteto de cuerdas que se efectuó bajo su dirección en el Carnegie Free Library Concert Hall con el Cuarteto Latinoamericano. Estuvo hospedado en mi casa una semana, y esto es lo que mas o menos recuerdo de esa última conversación.

² Datos proporcionados por Armando Orbón en entrevista personal realizada en mayo 19 del 2001 en un restaurante chino de la Ciudad de México.

³ Según Armando Orbón, de la citada entrevista.

De temperamento aventurero, Orbón abuelo, marcha a los Estados Unidos y se establece como maderero en California, región que pobló de hijos todos reconocidos por él.⁴ Después de veinte años fuera de su patria, regresa a España hacia 1870 y se establece como profesor de literatura en la Universidad de Oviedo, al norte de Asturias. Conoce a Carmen y se casan. De este matrimonio nacerán dos hijos: Julián y Benjamín, este último, fue el padre de Julián Orbón, el compositor que estudiamos. Julián Orbón, el compositor, recuerda la enorme biblioteca del abuelo, famosa por ser una de las más antiguas y extensas de Asturias,⁵ misma que heredaron su padre y su tío, y a la cual tuvo acceso cuando niño. Esta circunstancia ayuda a explicar la enorme y singular cultura que Julián poseía al llegar a Cuba.⁶

Benjamín Orbón, padre del compositor, nace en Avilés en 1879. Fue un reconocido pianista en su tiempo. Entre sus colegas y amigos figuraron Arthur Rubinstein, Enrico Caruso, y Alexander Brailowsky.⁷ Su actividad como pianista la combinó con la composición y la enseñanza. A principios de 1900, Benjamín Orbón inicia una estrecha relación con Cuba a donde iba cada año a presentarse. En el Archivo Musical Odilio Urfé ubicado en La Habana vieja se pueden encontrar varias partituras editadas para piano de Benjamín Orbón. Entre ellas algunas *Guajiras*.

Durante los primeros años del siglo XX, Benjamín Orbón, asociado con su hermano Julián, funda el Conservatorio Orbón, ubicado en El Vedado, ahora sede del coro principal de La Habana. Este conservatorio fue famoso y reconocido en su tiempo. Cerca de 160 academias de música, diseminadas por la isla, estaban adscritas a su plan de estudios y seguían el *Método Orbón*, diseñado por Benjamín Orbón.⁸ Aún ahora encontramos en La Avenida Linea esquina con Calle 6, una academia de música cuyas directoras, -dos maestras de piano - fueron alumnas de Benjamín Orbón. Este método se sigue aplicando en la enseñanza del piano.⁹

⁴ *Ibid.*

⁵ Velia Yedra. *Julián Orbón. A biographical and critical essay*, Coral Gables, University of Miami, 1990, p. 9.

⁶ Testimonios de su rica y singular cultura poética, musical y literaria son los de Cintio Vitier, Fina García Marruz y Leonardo Acosta. En entrevista realizada en La Habana el domingo 19 de julio del 2003.

⁷ De la citada entrevista con Armando Orbón.

⁸ Velia Yedra, *Opus Cit*, p. 10.

⁹ Buscando la casa del compositor, se encontró esta Academia.

Cerca de 1910 Benjamín se casa con Ana de Soto Blanch, alumna de piano del *Conservatorio Orbón* y discípula de su fundador. El matrimonio inicialmente tuvo tres hijos: Ana (1909), Carlos (1911) y Armando (1913). Se cuenta¹⁰ que Benjamín Orbón poseía una vitalidad y un magnetismo poco comunes, y tal vez hubiera llegado a ser uno de los mas grandes pianistas del siglo si no hubiera sido por su fuerte inclinación al alcoholismo, factor que repercutió en su vida personal.

Por 1920, su mujer, Ana de Soto Blanch, se va a vivir a Nueva Orleans con otro hombre.¹¹ Después de dos años de búsqueda, da con ella Benjamín Orbón y Ana de Soto se regresa a vivir con su marido, pero no a su tierra natal, Cuba, sino a Avilés, España, en donde será vigilada por su cuñado Julián, hermano de Benjamín. En estas circunstancias esta mujer tuvo un hijo más: Julián Orbón.

2.2. *La infancia: España .*

Dentro del marco político de la España de 1930, Asturias era una de las regiones más declaradamente republicanas de la península. El tío Julián se hizo responsable de su cuñada y de los hijos de su hermano, ya que las ocupaciones profesionales de Benjamín como concertista le impedían estar presente una buena parte del año. El tío Julián era en ese entonces director de un periódico local que proclamaba abiertamente su adhesión al régimen monárquico de Primo de Rivera. Es decir, esta familia representaba una minoría desde el punto de vista ideológico de su comunidad.

Producto de un matrimonio escindido,¹² Julián Orbón vivió sus primeros años en un mundo que ya comenzaba a dar señales de ruptura interna, tanto sólo puertas adentro, como puertas afuera.

¹⁰ Según un relato contado a Julio Estrada por Julián Orbón, hijo.

¹¹ En entrevista con el hijo mayor de Julián Orbón en Nueva York, según Julio Estrada, año 2000.

¹² Ver el prólogo de Julio Estrada a *En la esencia de los estilos*, p.11.

El niño Orbón comenzó a tomar clases de piano con su hermana mayor, Ana.¹³ Probablemente su padre también le daba lecciones cuando andaba de regreso de sus giras, y llegó a cursar el bachillerato en Gijón.¹⁴ Sin embargo, hacia 1930¹⁵, viviendo en un país cada vez más violento y radical por parte de ambos extremos ideológicos, y siendo los Orbón minoría en una comunidad muy unida ideológicamente contra la monarquía, es probable que al niño para protegerlo, lo mantuvieran -entre libros y música-, refugiado en casa.¹⁶

Tratando de establecer un vínculo entre la vida y la obra del compositor que estudiamos, se han tomado en cuenta, además los hechos externos, aquellos acontecimientos que creemos incidieron de manera permanente en la vida de Julián Orbón. A veces todo un proceso interior llega a manifestarse en acciones y a través de ellas se puede detectar lo invisible en la vida de alguien. En este sentido, consideramos la biblioteca del abuelo, de primordial importancia en la vida del compositor quien, dadas sus circunstancias, probablemente pasó largos períodos de tiempo encerrado en la biblioteca de la casa de sus tíos leyendo, entrando a otro mundo y a otro tiempo. Tal vez esta situación pudiera servir para explicar como el niño Julián pudo adquirir una cultura tan vasta que haya dejado admirados al grupo de intelectuales más brillante que hasta ahora ha producido Cuba, el grupo *Orígenes*. Cito a Leonardo Acosta.

Cuando Julián Orbón se integra a a *Orígenes* todo el mundo estaba asombrado de la cultura musical, poética y literaria que poseía en ese entonces un chamaco de 16 años.¹⁷

Clemente de Alejandría, San Agustín, los filósofos arábigo-andaluces, El *cancionero* de Juan de la Encina; clásicos españoles como San Juan de la Cruz, el Arcipreste de Hita, León Hebreo.

¹³ La madre también era pianista, lo que nos hace suponer que tal vez dio clases a Julián. Sin embargo no se ha logrado tener noticias de ella en esta época.

¹⁴ Ver Gina Picart. "Julián Orbón: la música inocente." Revista *Clave*, año 3, número 1, La Habana, 2001, p.44.

¹⁵ En 1930 por ejemplo, debido una grave crisis nacional estalla el movimiento obrero en toda España

¹⁶ Según su alumno Julio Estrada, en entrevista en Temixco, Julio del 2000.

¹⁷ De la entrevista realizada en La Habana en agosto del 2003.

Los estudios grecorromanos y renacentistas de Burkhart, Jaeger, Rohde; filósofos heterodoxos como Ramón Lull, Jacob Boheme; autores apocalípticos rusos: Chestov, Berdiaeff, Merejkowsky; y neotomistas franceses: Maritain, Gilson, además de autores poco conocidos: Nerval, Von Kleist, A.Bertrand, Von Chamisso y la obra de historiadores como Américo Castro y Belloc de los Ríos, todos ellos formaban parte del extenso bagaje cultural de Julián al llegar a Cuba.

La *Biblia* siempre lo acompañó.¹⁸ Bernal Díaz del Castillo con la *Relación de la Conquista de la Nueva España* junto con el *Quijote* de Miguel de Cervantes y *El Doktor Faustus* de Thomas Mann constituyeron una trilogía esencial en su vida.¹⁹

El mundo cultural de Orbón se seguirá ampliando al contacto con los cubanos. Además de los poetas de la *Generación del 98*, María Zambrano, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, irán formando parte de su cosmogonía y por lo menos en relación a Federico García Lorca, fue no solo la herencia de su abuelo, sino la presencia del tío Julián -quien mantuvo una amistad con Lorca - el que estimulara intelectualmente a su sobrino con quien mantenía una muy estrecha relación .

También José Martí, figura cenital en el pensamiento de Orbón aparece desde su niñez. He aquí a Julián Orbón recordando:

Recuerdo que en mis días de infancia en España se conocía y cantaba en casa como en muchas casa españolas, el estribillo de la clave "Martí no debió morir". Claro que yo no tenía una idea precisa de quién era el que se nombraba en esa copla, pero ahí estaba el *nombre*, acompañando veladamente los primeros contactos con la realidad.²⁰

Nos parece interesante citar otro fragmento de ésta época donde Cuba, ligada a José Martí aparece tempranamente. No es de extrañar que el futuro compositor creyera en la unión de las dos orillas la cual se verifica en su producción musical.

¹⁸ Según su viuda.

¹⁹ Ver de Leonardo Acosta: "Homenaje a Julián Orbón", p.40.

²⁰ Ver de Julián Orbón: "José Martí: poesía y realidad" del libro *En la esencia de los estilos*, p.107. Este estribillo es el mismo que se usa en México para el danzón *Juárez no debió morir*.

...la imagen de Cuba que se tenía y persiste en España se muestra desde la memoria y la esperanza, y el nombre de Martí aparece vinculado, desde luego, a esas dos esencias de lo cubano.²¹

“El tío Julián fue un hombre muy bueno y generoso, así [Julián Orbón] lo recordaba” afirma la señora Mercedes Vicini, viuda de Julián Orbón.²²

Si de su tío Julián, Orbón aprende a amar la poesía y la literatura españolas, será de su padre a través del cual le llegue el mundo de la música.

De su infancia Julián recuerda que cuando su padre estaba en casa, la música era parte importante de la vida cotidiana. Después de cenar, la familia se reunía en una tertulia musical donde el padre interpretaba al piano *Las Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla, los *Estudios Sinfónicos* de Robert Schumann, las *Variaciones Serias* de Félix Mendelsohn entre otros.²³

Además de la obra de Albéniz y Falla, Benjamín Orbón incluía en sus presentaciones públicas obras del cubano Ignacio Cervantes. Ya desde entonces, la música cubana era escuchada por el futuro compositor.

En 1932, víctima de una angina de pecho, muere Ana de Soto, madre de Julián Orbón. El niño tenía siete años. A partir de entonces Orbón vivirá seis meses en La Habana y seis meses en Oviedo. Entrará entonces a tomar clases de piano en el *Conservatorio Orbón*, y durante su estancia en España, en el *Conservatorio de Oviedo*.

De sus primeros viajes a Cuba, Julián niño recuerda, en contraste con el paisaje frío y oscuro de Asturias, la brillante luz de la isla.²⁴

²¹ *Ibid*, p. 108.

²² En entrevista por teléfono realizada el 30 de octubre del 2003.

²³ Velia Yedra, *Opus Cit.*, p. 11.

²⁴ Según Mercedes Vicini. En la entrevista telefónica recién citada.

El 5 de octubre de 1934 estalla en toda España una huelga general. En Asturias las organizaciones obreras, como la UGT, UTC, entre otras, participan en Cuenca de Mieres. Como parte de esta revuelta, en Avilés los rebeldes destruyen la biblioteca del abuelo, queman las instalaciones del periódico de su tío y se llevan a éste preso.²⁵ La familia pierde casi todos sus bienes.

Sobre la muerte del tío, existen dos versiones: una avalada por el compositor en vida, escrita por Velia Yedra en su ensayo biográfico sobre Julián Orbón, en donde el tío es llevado preso, y unos días después, llega la noticia de su muerte. Otra versión es la que el poeta cubano Cintio Vitier da en una entrevista :

“A ese tío, con el cual parece que Julián estaba más compenetrado que con su mismo padre, lo mataron por la calle delante del muchacho.”²⁶

La cercanía de Julián con su tío hace que este acontecimiento en extremo doloroso, marque su vida. “La muerte de su tío, fue un trauma inolvidable para Julián”²⁷ comenta Cintio Vitier.

En 1936 estalla la Guerra Civil Española.

La situación política del país ya dividido, en plena guerra civil afectó a los Orbón. La familia había perdido casi todo con la huelga de octubre. Mercedes Vicini, viuda de Julián Orbón, cuenta como Julián sufría de pesadillas nacidas de esta época, cuando eran comunes los bombardeos. De ese entonces es la siguiente anécdota contada por Julián Orbón a Fina García Marruz:

“...que cuando llegaban las milicias y había que esconder a alguien en el sótano, para evitar que los soldados escucharan algún ruido que los delatara, ponían al niño Julián a tocar el piano. Alguna vez se quedaron un rato escuchándolo y uno de los soldados comentó a sus compañeros : mira que toca bien el rapaz ” Este fue uno de los primeros halagos que Julián, riendo, recordaba .²⁸

²⁵ Velia Yedra, *Opus Cit.*

²⁶ Gina Picart, *Opus Cit.*, p. 47.

²⁷ De la entrevista citada. Como se verá más adelante este fue un motivo importante en la decisión de Orbón para dejar Cuba poco después de la revolución.

²⁸ *Ibid.*

Durante las entrevistas realizadas tanto en Cuba como en México a la gente que lo conoció de cerca: su viuda, Mercedes Vicini, su sobrino Armando Orbón, su más cercana amiga en México María Luisa Elío; Julio Estrada quien junto con Eduardo Mata fue el más allegado a Orbón mientras ^{éste} dio clases en México; Víctor Batista, editor de la revista *Exilio* e íntimo amigo de Orbón durante su estancia en Nueva York; Cintio Vitier, Fina García Marruz y Leonardo Acosta por diez años su amigo más cercano en La Habana, han coincidido en ver al tío de Julián como una presencia fundamental de la niñez de Julián Orbón, y su muerte como una pena definitiva en su vida. Sin embargo, en la única biografía crítica que existe sobre Orbón en la cual él participó activamente, casi no se menciona la presencia del tío y no se hace ninguna mención de su muerte. Algo similar sucede con Ana de Soto, su madre, a la cual apenas si se nombra en la mencionada biografía pero no se habla de su viaje a Nueva Orleans con otro hombre, ni de su muerte. En entrevista con Armando Orbón este dice que su padre, -hermano mayor de Julián - no habla mucho sobre la estancia de su madre en Nueva Orleans. Es un tema guardado en la familia.

Tal silencio respecto a la pérdida de la madre y del tío, nos hacen sospechar. Creemos que ambos hechos fueron lo suficientemente dolorosos y trascendentales en la vida del compositor, como para no mencionarse. "Cuando algo de importancia sucede a Julián, éste se encierra en un prolongado silencio." Este comentario que hiciera Eduardo Mata acerca de Orbón,²⁹ reafirma nuestra sospecha.

La importancia que para Orbón revestía el recuerdo de su madre, nos la confirma Fina García Marruz, poeta cubana quien mantuvo junto con su esposo el poeta Cintio Vitier una amistad entrañable con el matrimonio Orbón. En entrevista, la Sra. Fina habla de cómo fue que Julián se unió a su grupo de manera tan intensa. He aquí una transcripción de su relato:

²⁹ En el año de 1989 Lorin Maazel, titular de la *Pittsburgh Symphony Orchestra*, invita a Eduardo Mata como "Principal Guest Conductor" (principal director de orquesta invitado). Durante ese año Eduardo Mata tuvo una cercanía con el Cuarteto Latinoamericano, residente en ese entonces de la *Carnegie Mellon University* donde yo estudiaba. Así pude conocer de cerca a Eduardo Mata, quien me presentó a Julián Orbón. Fue en una de tantas conversaciones, que Mata mencionó este aspecto de la personalidad de Julián Orbón.

Todo comenzó con la madre de Fina, Josefina Badía, originaria de Cárdenas en Matanzas, estudiante de piano quien a raíz de su encuentro con el maestro Benjamín Orbón, se viene a vivir a La Habana donde es aceptada en el *Conservatorio Orbón*. Ahí conoce a Ana de Soto y se hacen amigas: “Mi madre conoció a la madre de Julián, por eso cuando él supo que en La Habana había alguien que la había tratado, quiso conocerla” cuenta Fina³⁰ “...en casa de Josefina era donde único él podía oír hablar de su mamá, que murió cuando él tenía siete u ocho años de edad, y de la que [Julián Orbón] sólo guardaba borrosos recuerdos de infancia”³¹ cuenta Cintio Vitier. Tanto Cintio como Fina ya sabían de la existencia de Julián pues habían asistido a los conciertos del *Grupo Renovación*, en donde se presentaba la obra de jóvenes compositores alumnos de José Ardévol. “De todos ellos, fue Julián quien de inmediato nos cautivó” comenta Fina.

Así, en una cena organizada por la joven pareja, Julián asiste con la intención de conocer a quien fuera amiga de su madre. Entre los invitados estaba José Lezama Lima. En la sala de esa casa había un cuadro de Francisco de Goya que retrata a un niño junto a un canario. Silenciosamente Julián se acercó a mirar por largo rato el cuadro. “... desde ese momento me enamoré de su alma” fue el comentario de José Lezama Lima.³²

La historia que más adelante relató el mismo Julián es que antes de irse a vivir a España, su madre se quiso llevar un recuerdo de su tierra natal, un canario al que cuidaba mucho, pero el canario no aguantó el cambio de clima y murió.

Tal vez Julián identificó simbólicamente al canario quien poco a poco fue dejando la vida en su transtierro, como la fue dejando su madre quien siendo muy joven, murió en España. Consideramos que la imagen de estos dos personajes operó de manera oculta sobre la vida de Orbón de tal manera que algunos de los hechos más significativos de su vida personal y de su obra, están relacionados con la pérdida del tío o con la de la madre.

³⁰ De la entrevista citada.

³¹ Gina Picart. *Opus Cit.*, p.44.

³² Según recuerdan los anfitriones.

La muerte del tío Julián fue un recuerdo que revive cuando Julián presencia, años más tarde - a raíz de la revolución cubana-, el surgimiento de la milicia. El recuerdo del tío asesinado, el haber vivido de niño un enfrentamiento entre españoles y españoles, es decir, entre hermanos, será factor determinante en la decisión de Orbón al exiliarse de Cuba.

Por otro lado, el recuerdo de la imagen materna en Julián Orbón resurge al final de su vida con un amor efímero y prohibido que lo dejó destrozado por la culpa en doble partida, ya que era la esposa de Armando, su sobrino más querido, la mujer que encarnó este amor . A raíz de esta experiencia Orbón compone su última obra: el *Libro de Cantares* (1987) basado en textos del *Cantar de los Cantares* y en melodías de su tierra original: Asturias. Es como si hubiera buscado reencontrar esa mujer amada a la que conoció por tan poco tiempo en vida, y cuyo recuerdo atesoró silenciosa y devotamente .



El niño de rojo de Francisco Goya.³³

³³ Muchos años después quien fuera su alumno en México, Julio Estrada, regaló este cuadro a Julián Orbón. Como sabias de este cuadro? Le preguntó el maestro, a lo que el alumno contestó: "No. No sabía.". Aclaremos que este pajarito no es un canario.

2.3. *La plenitud: Cuba.*

Es la memoria la que nos liga a la esperanza.

Cintio Vitier.

Un año después de haber terminado la Guerra Civil Española, en 1940, Benjamín Orbón y sus cuatro hijos se van a vivir a La Habana definitivamente. La generación de intelectuales a la cual Julián Orbón se adhiere, aún recuerda el fracaso del movimiento revolucionario de los años 20 y su incapacidad para generar una transformación fructífera del país. Como ya se vio, el sentimiento de frustración y la búsqueda de un origen estarán presentes en este clima cultural. Es ahí donde Julián Orbón se integra a dos movimientos que buscan reencontrar ese origen el: grupo *Renovación Musical* y *Orígenes*. Será dentro de *Renovación Musical*, cuyo director era el compositor José Ardévol, donde Orbón adquiera una sólida técnica de composición. Una más perdurable influencia será sin embargo, la que encuentre en *Orígenes* donde consolida una formación humanística de tinte profundamente espiritual, base de su pensamiento y de su estética.

Queremos señalar que fue en Cuba, más concretamente en La Habana, donde Orbón se forma. La Habana es una ciudad cautivadora. Conocerla en vivo ayuda a entender la naturaleza Ibero-Americana de índole ecléctico que encontramos de la música de Orbón. Todo en esta ciudad declara abiertamente su naturaleza sincrética. Sus edificios estilo colonial están pintados de rosa ligero, azul claro, amarillo, verde pistache... mostrando así un gusto caribeño por el color. En ella se mueven multitud de razas que van desde el negro, pasando por el mulato de ojos azules, el criollo con rasgos franceses, españoles y chinos, hasta el cubano blanco. Es común ver de pronto niñas negras vestidas de francesitas del siglo XVIII y cubanos de rasgos europeos moviéndose como negros. Una confluencia de diversas razas, tiempos y tradiciones se percibe en toda la ciudad. El temperamento del habanero es naturalmente abierto al semejante, y la ciudad toda invita a la convivencia.

No es raro encontrar nombres combinados como Gladys García, Janis Ladys, Arsenio Travieso Scull³⁴ ó Rolando Dumont. A continuación citamos el texto de *Lucrecia*, una guaracha compuesta por el *Trío Avileño*, activo en La Habana durante los años cuarenta, la cual participa de esta naturaleza amalgamadora propia del habanero.³⁵

I

*Cuando me vaya
para Venecia
Adiós Lucrecia
te escribiré,te escribiré.*

SIM -BOM- BÀ.

III

*Cuando regrese
yo de Venecia
que tal Lucrecia
como te fue, como te fue.*

SIM -BOM- BÀ.

II

*Tira de la vela, tira de la vela
de la vela estoy tirando.
Al son de la mandolina.
Adiós Catalina mía.
Noche de cabaret.*

*Santos Dumont, Santos Dumont,
Santos Dumont.
El pensaba dirigir un aire solo*

*Sentado en su silla estaba
pa' tomar la dirección
y cuando mas alto estaba
su papá le preguntó.*

¡Ey Dumont:

Bajas o no?

(Este fragmento es hablado y sin música)

¡No, no, no!

*Baja Dumont, baja Dumont
que aquí te espera
la comisión que ha de llevarte a la antequera*

*-Que se vaya a donde quiera
que no me pienso bajar
que me pienso dirigir hacia el Peñón de Gibraltar.*

Adiós "people"

³⁴ Conocido como Arsenio Rodríguez.

³⁵ *Cha,cha,cha con el cubanísimo Trío Avileño*. Discos DCO. México, regrabación: 1996, S DCO 5041. Track. 9. Ver fonografía.

¿Que tiene que ver el Peñón de Gibraltar con Venecia, Lucrecia o Catalina ? Será la alusión al mar el cual al mismo tiempo que aísla, comunica? ¿Y el *sim-bom-bá* onomatopéyico de ascendencia negra? Como se relaciona con la palabra 'people'? Independientemente del valor intrínseco que pueda tener esta guaracha, queremos señalar tal facilidad para mezclar lenguas, lugares y significados, agregando nuevos sentidos a una palabra. Esto también lo encontraremos en dos habaneros: José Lezama Lima y Julián Orbón. Con este breve retrato de la ciudad queremos señalar la ascendencia que esta tuvo sobre el clima espiritual y cultural dentro del cual Julián Orbón se formó.³⁶



La Habana

³⁶ Para otros ejemplos de música cubana de naturaleza ecléctica , vease en la fonografía los datos del disco compacto que contienen la guaracha *A romper el coco* , que Orbón introduce en el primer movimiento de *Tres Versiones Sinfónicas y Mustafá*. Conjunto Batachá, Canadá, [sin fecha] DIMSA DCB -1414.

2.3.1. El grupo *Renovación Musical*

Julián Orbón adquiere su oficio con José Ardévol (1911), compositor español alrededor del cual se reúnen jóvenes compositores para formar *Renovación Musical*. Dentro de este grupo se buscaba adquirir un oficio y se tenía un culto por la forma un tanto excesivo. El rigor de José Ardévol rayaba en la rigidez. Cito una anécdota que ilustra tres temperamentos:

Orbón presenció una discusión entre Erich Kleiber y José Ardévol, este último defendiendo el rigor como característica de la música clásica de valer universal a lo cual Kleiber replicó "pero si Mozart no es riguroso". "Julián se inclinaba hacia la manera de escuchar de Kleiber"³⁷

Cada determinado tiempo José Ardévol organizaba presentaciones públicas con la obra de sus alumnos. Fue en estas presentaciones donde Alejo Carpentier conoce a Julián Orbón iniciando una amistad que enriquecerá a ambos creadores. En alguno de esos conciertos el director de orquesta Erich Kleiber, que en ese entonces vivía en Cuba, conoce a Orbón. "De todos, el que tiene talento, es éste", decía.³⁸ Mercedes Vicini, viuda de Julián Orbón, cuenta:

Erich Kleiber fue muy importante para Julián. Durante un tiempo salieron diario a caminar al malecón. Kleiber daba consejos a Julián. "Lea partituras, éstas son los mejores maestros", le decía.

Hablando en tono burlón de sus clases de contrapunto con José Ardévol, Julián resume: "No entendí nada",³⁹ y sobre la obra de su maestro decía: "Ardévol escoge las combinaciones mas horribles de instrumentos."⁴⁰ Al respecto Cintio Vitier relata:

³⁷ Relatada por Fina y Cintio Vitier en entrevista

³⁸ Según Mercedes Vicini, viuda de Orbón.

³⁹ Ver de Leonardo Acosta. "Homenaje a Julián Orbón", p. 39.

⁴⁰ De la primer entrevista. Lunes 4 de agosto del 2003 en su departamento, ubicado en calle 26 #163, piso 9, interior 1. Entre calles 15 y 17 en El Vedado, La Habana. En ambos la entrevista duró de 11:00 AM a 3:00 PM aproximadamente.

En una ocasión presencié cómo después de la presentación de una obra de José Ardévol, Lezama Lima con su característico sentido del humor, le preguntó: "Por qué no escribe usted maestro, un trío para triángulo isósceles, arpa enfundada y fagot enarenado".

Parece ser que fueron diferencias estéticas, las que pesaron para que Orbón abandonara el *Grupo Renovación* en 1946. "Los más talentosos: Hilario González, Harold Gramatges y Julián Orbón se salieron, Julián fue el primero."⁴¹ comenta Leonardo Acosta.

El manejo cuidadoso de la forma -particularmente la forma sonata-, lo adquirió Orbón en estos años. Esta estructura la encontramos en sus obras de madurez : su *Cuarteto de cuerdas* (1951), *Tres Versiones Sinfónicas*(1953), *Danzas Sinfónicas* (1955), el *Concerto Grosso* (1958). Aún en la obra vocal la forma sonata, estructura, como en las *Tres Cantigas del Rey* (1969) todas ellas iniciando con un estribillo de Alfonso X que sufre una transformación para convertirse en forma sonata.

En 1944 muere Benjamín Orbón. Leonardo Acosta dice :

Quando muere el padre, Julián es nombrado director [del Conservatorio Orbón]. Ya había tan buenos maestros y estaba todo tan organizado que él sólo firmaba los diplomas de fin de cursos .

En este tiempo, Julián Orbón también trabaja como crítico musical para el periódico *Alerta*.

En 1945 Orbón gana una beca para ir a estudiar al *Berkshire Music Center* en Tanglewood con Aaron Copland. Figura alrededor de la cual se reúnen varios de los más importantes compositores latinoamericanos de ese entonces.

Recordemos que desde 1941 el Comité Interamericano de Relaciones Artísticas e Intelectuales había unido esfuerzos con la Fundación Guggenheim para reafirmar un sentimiento Americano que uniera a todos los países del continente.⁴²

⁴¹ De la segunda entrevista. Sábado 9 de agosto, mismo lugar y hora.

⁴² Franklin D. Roosevelt (1882-1945) presidente en ese entonces de Estados Unidos, había iniciado, desde 1934, su política de "buena vecindad". Dos años después se declara la solidaridad de los Estados Americanos (VII Conferencia Panamericana de Lima).

A raíz de esto, ambas instituciones comisionan a Aaron Copland, - ya conocido por su interés hacia la cultura latinoamericana-, para realizar un viaje por Centro y Sudamérica, a través del cual localiza y contacta a los principales compositores de cada país. A su regreso, Copland hizo un reporte recomendando fomentar las relaciones con los creadores latinoamericanos. Esta recomendación abrirá puertas a varios compositores para la difusión y apoyo de su obra en Estados Unidos. De sus impresiones sobre este viaje, Copland escribió: "South América is in the process of becoming. If you are interested in growing things you can only be interested in these countries."⁴³

El curso de verano al que Orbón asiste sirve de foco de reunión de compositores que luego jugarán un importante rol en la creación de la música latinoamericana de concierto.

Durante su estancia en Tanglewood, entra en contacto con Alberto Ginastera, Antonio Estévez, Roque Cordero, Héctor Tosar y Juan Orrego Salas; y con los norteamericanos Lucas Foss y Leonard Bernstein. "Orbón siente el poder emergente de una cultura hispanoamericana de perfiles propios que reivindica y convalida herencias y mitos del viejo mundo español". Escribe Eduardo Mata.⁴⁴ Al contacto con sus colegas su horizonte crece, y él reafirma su creencia en una unidad cultural mayor: Iberoamérica. Su mundo se expande y al contacto con sus colegas latinoamericanos, reafirma su creencia en una cultura hispanoamericana.⁴⁵

De Copland, Orbón aprende su técnica de orquestar con quien a partir de entonces establece una cordial amistad. Más adelante Copland ayuda a Julián a entrar en el ambiente norteamericano recomendándolo como compositor para encargos e invitaciones a diversas Universidades. Para Copland, Julián Orbón era el mejor compositor cubano de su generación.⁴⁶

⁴³ Vivian Perlis y Aaron Copland 1900-1943, St Martin's Mareck, New York, 1960., p.329

Sudamérica se encuentra en proceso de llegar a ser. Si usted está interesado en cosas que están desarrollándose, estará interesado en esos países. Trad. de la autora.

⁴⁴ Eduardo Mata. " Julián Orbón II " *Pauta*, Volumen V, No.20, México, Octubre de 1986, p.40.

⁴⁵ Eduardo Mata. *Opus Cit.* pp. 39-48.

⁴⁶ Ver Vivian Perlis, *Opus Cit.*, p.217.

A raíz de sus experiencias en Tanglewood, Julián compone su *Sinfonía en Do* (1945), y ese mismo año junto con su compañero de composición Hilario González, escribe el artículo "Presencia cubana en la música universal."⁴⁷ Es entonces cuando Orbón comienza a frecuentar a José Lezama Lima.



De un curso de verano en Tanglewood. Arriba, de izquierda a derecha: Antonio Estévez, Aaron Copland, Koussevitsky, Carvallo, Ginastera. Abajo de izquierda a derecha: Héctor Tosar, Juan Orrego-Salas, Julián Orbón y Buenaventura.

⁴⁷ La Habana, Publicaciones del Conservatorio Municipal, Oficina de Difusión e Intercambio, 1945. No se encontró.

2.3.2. José Lezama Lima y Orígenes.

Nos detenemos un momento para hacer un paralelo entre Orbón y Lezama Lima. Personaje que influyó en el pensamiento y estética de Julián Orbón.

José Lezama Lima fue centro de gravedad del grupo *Orígenes*, y sentía un especial cariño por Julián. “Era al único que hablaba de tú. A todos los demás nos trataba de usted ” comentan Cintio y Fina.⁴⁸ Recordemos que Lezama Lima y Orbón se conocieron en casa de los Vitier, cuando Orbón iba en busca de un recuerdo: el de la madre ausente. En ambos creadores, será la pérdida, parte fundamental de su vocación como artistas. De ahí el que entre ellos naciera una secreta complicidad, una definitiva amistad.⁴⁹

La siguiente cita de Leonardo Acosta muestra la estrecha relación que de manera cotidiana vivía Orbón con Lezama Lima:

“De los poetas de *Orígenes* , en esos años el más asiduo visitante de Julián fue Lezama Lima. Para él había un butacón de hierro con mullidos cojines que llamábamos su trono, y que arrastrábamos hasta la terraza si había calor. Entonces Julián encargaba enormes sandwiches y cerveza al gallego Paco, dueño del aledaño Victory Bar, quien enviaba todo con el imprescindible “sobrín”. En las conversaciones Lezama llevaba la voz principal; el polemista nato que era Julián nunca lo contradecía y yo no contradecía a ninguno. Pero por los chistes que Julián intercambiaba me di cuenta de que era como el hijo consentido de Lezama y de todo el grupo *Orígenes* ”⁵⁰

Citamos a continuación, a José Lezama Lima relatando dos momentos fundamentales de su existencia. Ambos relacionados con la pérdida:

⁴⁸ En la citada entrevista .

⁴⁹ Tanto José Lezama Lima como Julián Orbón , se inician con *Don Quijote* , y testigos de la descomposición de su realidad, se sumergen en los clásicos. En ambos creadores, asistimos a una labor creativa que no vacila ante las incorporaciones, pues se sirve de éstas para mostrar un ámbito propio.

⁵⁰ Ver: Leonardo Acosta. “Homenaje a Julián Orbón” *Clave*, La Habana, 2001, p.40.

Mi vida transcurrió entre dos momentos de alucinación: yo acababa de cumplir ocho años cuando mi padre contrajo gripe en Fort Barrancas, Pensacola, y se murió de esa enfermedad complicada con una pulmonía. Tenía mi padre al morir treinta y tres años. Él estaba en el centro de mi vida y su muerte, me dio el sentido de lo que yo más tarde llamaría el latido de la ausencia. El sitio que mi padre ocupaba en la mesa quedó vacío, pero como en los mitos pitagóricos, acudía siempre a conversar con nosotros a la hora de la comida...la otra alucinación se precipitó hace tres años [1964], cuando mi madre de setenta y seis, me dejó también.⁵¹

Esta inicial pérdida será decisiva para despertar en Lezama Lima un impulso poético y para reforzar un vínculo profundo entre madre e hijo. Inicio quizá, de su vocación.

... aquella imagen patriarcal nos dio una unidad suprema e instaló en Mamá la idea de que mi destino era contar la historia de la familia. 'Tú tienes que ser el que escriba, tú tienes que.' La muerte me ofrendó un nuevo concepto de la vida, lo invisible empezó a trabajar en mí. Todo lo que hice está dedicado a mi madre. Su acento me acompaña en la noche cuando me duermo y en la mañana cuando me despierto.⁵²

"Lezama es la reiterada presencia del impulso familiar y doméstico; en esencia, del impulso materno" comenta el crítico y poeta cubano Armando Álvarez Bravo.⁵³

Así, para ambos creadores, el mundo del arte abre sus puertas a través de la conciencia de experiencias vitales, de ese tipo de experiencias que delimitan toda una vida y tienen un destino. Ante la pérdida, ante un mundo desintegrándose y en constante ebullición, José Lezama Lima y Julián Orbón, buscan alcanzar la concordancia universal recurriendo a una idea del primitivo cristianismo, capaz de asimilar con naturalidad, el milagro.⁵⁴

Recordemos al respecto, el *ordo caritatis* (ver página 48) al que acudía reiteradamente Lezama Lima rescatando una idea de San Pablo: *charitas omnia credit*.

⁵¹ "Interrogando a Lezama Lima" Varios autores., p.12, de *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Casa de las Américas, La Habana, 1970.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Armando Álvarez Bravo "Órbita de Lezama Lima", p.44. *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Casa de las Américas, La Habana, 1970.

⁵⁴ Esta idea la encontramos en los ensayos de Julián Orbón "En la esencia de los estilos" y "José Martí: poesía y realidad." En este sentido la figura de San Francisco de Asís es central en el pensamiento de Orbón.

La caridad todo lo cree. A partir de ésta, el creador abre puertas hasta a lo imposible.⁵⁵ “Es creíble por que es increíble. Es cierto porque es imposible decía, siguiendo a Tertuliano.⁵⁶

De esta forma, a través de un saber de comunión que abarca de manera flexible diversas épocas históricas donde fluyen y confluyen historia, fantasía y realidad, tanto Orbón como Lezama crean su orden estético. “Si hay un mecanismo central en el pensamiento de Lezama que brota naturalmente de su condición definitoria de poeta, es aquél que comprende la búsqueda de enlaces ocultos entre elementos separados por abismos de tiempo, espacio ó sentido” resume Abel Prieto.⁵⁷

Se cita a continuación un poema de Lezama Lima que ilustra este natural transcurrir por el tiempo en donde son posibles las más peculiares conexiones:

*Ceñida fuga se elabora
con la precisión tramontana.
La lejanía orilla la mañana,
Niké saltando por la prora,*

*Argos, hija de Ynaco,Eco,
tiran extremosas de la brisa.
Pámpano icárico la risa,
guiñando al monte seco.*

*La escala de Aldebarán
y el reloj de Salzburgo,
cubren la peluca en el fuego*

*de la casa del burgo-
maestre ¿nombres? ¡están!
Todas las miradas en el juego.⁵⁸*

⁵⁵ Armando Álvarez Bravo. “ Órbita de Lezama Lima”,p.60.

⁵⁶ Armando Álvarez Bravo. *Opus Cit*,p. 61.

⁵⁷ De José Lezama Lima. *Confluencias*, La Habana,Letras Cubanas 1988, p. VI.

⁵⁸ Tomado de José Lezama Lima. *Poesía completa*, La Habana, Letras Cubanas pp. 409-410.

De la misma forma que Lezama Lima relaciona un reloj de Salzburgo con la ninfa Eco y el Aldebarán, o pone a dialogar un refranero cubano con William Blake y la sabiduría taoísta,⁵⁹ encontramos en una sola partitura de Orbón, una cita del compositor renacentista Luis de Milán, una guaracha habanera, un Conductus de Perotin, un son cubano y una cita del Congo Belga, todos ellos mezclados dentro de una estructura proveniente de la escuela vienesa diesiochesca.⁶⁰ Esta confluencia de diversos estilos y tradiciones también la podemos observar en el pensamiento escrito de Julián. Veamos el inicio de su ensayo “En la esencia de los estilos”

En el prólogo a *América de Kafka*, Vogelmann, tras la justa memoria de Dostoievsky, cita a J.S.Bach. Lo extraño de la cita nos conmueve: también nos conmueve Einstein al narrarnos la blancura de Moby Dick. Partiendo de estas relaciones nombramos dos esencias: lo exacto y lo infinito, que nos dan la definición de lo inerte del hombre en el mundo.⁶¹

Obsérvese cómo en tres líneas, Julián Orbón relaciona a Bach con Dostoievsky, Kafka, Einstein y Dickens para definir la situación del hombre ante el universo. Para esto se necesita un orden flexible, fluido que permita la convivencia de tan diversas fuentes. Tal diversidad de estilos es característica del pensamiento orboniano.⁶²

Consideramos este punto de capital importancia para la tesis ya que tal elasticidad y fluidez serán puntos a estudiar en la obra seleccionada para este trabajo. Tal elasticidad creadora se refleja de otras formas. Cito a continuación, a Lezama Lima:

En el mundo de la *poiesis*, en tantas cosas opuesto al de la física, que es el que tenemos desde el Renacimiento, la resistencia tiene que proceder por rápidas inundaciones, por pruebas totales que no desean ajustar, limpiar, o definir el cristal, sino rodear, romper una brecha por donde caiga el agua tangenciando la rueda giradora. La potencia está como el granizo en todas partes, pero la resistencia se recobra en el peligro de no estar en tierra ni en granizo.⁶³

⁵⁹ José Lezama Lima, *Confluencias*, La Habana, Letras Cubanas, 1988. En *Tratados en La Habana*, “El nombre de Lydia Cabrera”.

⁶⁰ Esto lo encontraremos en la obra a analizar para este trabajo: *las Tres Versiones Sinfónicas*.

⁶¹ Julián Orbón. “En la esencia de los estilos”, p.42. De *En la esencia de los estilos y otros ensayos*, Colibrí, Madrid, 2000.

⁶² Remito al lector al capítulo 3.2, página 90, donde se vuelve a señalar esta multiplicidad en “José Martí: poesía y realidad” de Orbón.

⁶³ José Lezama Lima *Opus Cit*, p.178.

Este estar y no estar, este evitar un sí ó un no absolutos, y más bien de acudir a un quizás o a ambos, lo encontramos también en Cintio Vitier. He aquí un fragmento de un artículo que trata el *Homenaje a la Tonadilla* de Julián Orbón:

Aún no tenemos inmediatez, presente ni presencia disfrutables, y quizás nuestro destino esté en el sentido poético de la realización por la metáfora, en la fiesta y extrañeza de lo que somos y no somos. Quizás lo nuestro no sea un sí y un no, sino, esencialmente, lo otro, lo cultural inapresable, la nostalgia y la esperanza de todos. Nacimos como el sueño de alguien; soñamos ahora lo que nos engendró y nos impulsa, suspendidos en un extraño tiempo insular, intrahistórico, entre la memoria y el futuro.⁶⁴

Sirvan esas citas para mostrar hasta que punto Lezama y los poetas, núcleo de *Orígenes* jugaron un importante papel en la singular trayectoria del compositor. A Julián Orbón es difícil situarlo dentro de alguna corriente ó generación de compositores. Siempre se presenta como un caso único. Aún reconociendo su vinculación con Ginastera, Chávez y Estévez la divergencia estética que a partir de la década de los sesenta encontramos entre éstos y Orbón, nos hace dudar, ya que todos ellos se integraron a alguna de las corrientes de vanguardia.⁶⁵ Orbón más bien ahondó de manera ferviente en “una búsqueda de integración en la unidad, en el espejo, en el agua fluyente y detenida”⁶⁶

En este sentido el padre Angel Gaztelu toca un punto que distingue el movimiento cultural origenista de otros movimientos de vanguardia en Latinoamérica:

Orígenes se asocia con la vanguardia cubana y se preocupa al mismo tiempo por reformar lo creador dentro del ámbito de una tradición, paralelismo muy poco frecuente en la mayoría de los movimientos latinoamericanos de esa época, que heredaron del vanguardismo, junto al espíritu renovador, la voluntad de la “tabula rasa.”⁶⁷

⁶⁴ Tomado de “El *Homenaje a la Tonadilla* de Julián Orbón” *Pauta*, No.2,p.43.

⁶⁵ A partir de los años sesenta tanto Ginastera como Estévez y Chávez se asimilan a alguna de las estéticas de vanguardia. Ginastera comienza a experimentar con el dodecafonismo, Estévez parte por casi diez años a París para integrar a su lenguaje la música concreta y Chávez, influenciado por el sistema serial comienza a escribir música que se sustenta en la no repetición de los sonidos.

⁶⁶ José Lezama Lima citado por Armando Álvarez Bravo en “Órbita de Lezama Lima”.

En AAVV. *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 1970,p.58.

⁶⁷ De AAVVV. *Orígenes y la vanguardia cubana*, México,Museo de Arte Moderno,2000., p.40.

Así, desde una caribeña república vendida y luminosa, testigos de experiencias sociales frustrantes, y de un mundo descuartizado, encontramos en Lezama y en Orbón una respuesta integradora. Ante una angustiada pérdida de toda noción de unidad que atormenta gran parte del arte contemporáneo, encontramos en ambos creadores, multitud de lazos inesperados todos ellos, apuntando a la revelación de una armonía universal encubierta. Existe (y había que aferrarse a esa fé) una armonía ignorada en lo creado, y el arte fue capaz de ayudarles a vislumbrarla. Fue su sostén existencial.

Llegamos así a un punto cenital de este discurso. La actitud de Julián Orbón ante el tiempo que vivió, fue la de un hombre profundamente religioso que añoraba, tanto para sí como para sus semejantes, la *integración*, la reunificación a través del amor, del creer en el otro, en lo otro, partiendo de su concreta realidad, la cual era única, entrañable, insustituible. “Siente el artista, su ciudad, su contorno, la historia de sus casas, sus chismes, las familias en sus uniones de sangre, sus emigraciones, los secretos que se inician, las leyendas que se van extinguiendo por el cansancio de sus fantasmas” dice Lezama Lima, acerca de La Habana. ⁶⁸ Aquél peregrino inmóvil que sólo dos veces dejó su ciudad. Comparado con Orbón el caso de José Lezama es más radical. “A Lezama era difícil sacarlo de Trocadero 62 (lugar donde vivía)”. Cuenta la viuda de Julián, Mercedes Vicini.⁶⁹

Alguna vez pregunté a Julián Orbón si creía en Dios. La naturaleza de mi pregunta lo hizo mirarme largamente: “No podemos aspirar a lo trascendente sin ser profundamente religiosos” contestó, y comenzó a tocar un fragmento del coral *Zion hört die Wächter singen* (Zión escucha al Vigía cantar) de la cantata No.140 de Bach.⁷⁰

⁶⁸ José Lezama Lima. *Confluencias*. Selección de ensayos a cargo de Abel Prieto, La Habana, Letras Cubanas, 1988.,p. XXXVI.

⁶⁹ En entrevista telefónica realizada el Viernes 26 de Diciembre del 2003.

⁷⁰ Esta cantata, una de las más populares de Bach, está construida sobre un himno litúrgico de Philipp Nicolai: *Wachet auf, ruft und die Stimme*, muy usado en la liturgia luterana desde su publicación (1599). El Coral al que aludo corresponde a la segunda estrofa del himno de Philipp Nicolai, arreglado por Bach para tenor solo y conjunto instrumental. En Bach también encontramos este recurrir a otras fuentes de la tradición. Ver en fonografía: Johann Sebastian Bach. Cantatas BWV 140 Y 51. Dir. Joshua Rifkin. The Bach Ensemble, New York, 1987, DECCA, L'OISEAU LYRE. 417 616-2. Notas al disco: Joshua Rifkin.

“Este coral sólo pudo ser escrito por un hombre profundamente religioso” concluyó.⁷¹ Su respuesta me hizo sentir que mi pregunta estaba tocando una creencia vital en él. Esta creencia en algo trascendente que él identificaba con el Dios de los cristianos, fue faro orientador siempre presente, génesis de gran parte de su obra. El simplemente nombrar los títulos de algunas de sus partituras, confirma esto: *Cantar de Nuestra Señora* (1942), *Crucifixus* (1953), *Himnus ad Galli Cantum* (1959), *Tres Cantigas del Rey* (1960), *Monte Gelboé* (1962), *Introito* (1968), *Liturgia de Tres Días* (1975). Para Orbón “lo esencial en la música es siempre un absoluto primario en el que las participaciones de lo exterior sólo sirven, en cuanto relaciones, para afirmar un orden superior”⁷²

En este sentido encontramos una nueva cercanía con Lezama Lima:

El católico vive lo sobrenatural y profundiza el concepto nuevo de la *terateia*, pues está imbuido del paulino intento de substantivizar la fé, de encontrar una substancia de lo invisible, de lo inaudible, de lo inasible, alcanzando, dentro de la poesía, un mundo de rotunda y vigente significación.⁷³

A estas alturas nos preguntamos que pasa con el creador ateo. El no creyente. Esta es una respuesta que da Lezama a esta pregunta: “Bueno, pero usted me puede precisar el caso de un hombre que no crea absolutamente en nada, que haga poesía?”⁷⁴

Tal respuesta nos precisa que la religión para Lezama no se limitaba a seguir un dogma, sino que más bien se concentraba en la posibilidad de creer en algo trascendente. Dado su entorno cultural fue la religión católica, y no el budismo por ejemplo, la que proporcionó esta posibilidad de alcanzar un sentir de lo inexplicado, y tal vez inexplicable del universo; un percibir el misterio de las cosas y lo sagrado que se habita en cada criatura. De percibir ese *Enemigo Rumor*.⁷⁵

⁷¹ En conversación personal con la autora que data de mayo de 1990, Pittsburgh, Pennsylvania.

⁷² Julián Orbón. “En la esencia de los estilos”, p. 46.

Ver *En la esencia de los estilos y otros ensayos*. Colibrí, Madrid, 2000.

⁷³ AAVV. *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 1970, Armando Álvarez Bravo. “Órbita de Lezama Lima”, p.64.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Libro de poemas de Lezama Lima que data de 1941 y cuya esencia aborda esa trascendencia siempre presente detrás de las cosas.

De la creencia en lo trascendente comulgaban los poetas de *Orígenes*.⁷⁶ Este grupo de amigos se logra gracias a un ceremonial que incluía bodas, bautizos, santos, cumpleaños y fechas relacionadas con la liturgia católica. Estos ceremoniales eran complementados con la amistad. Así se daba vida y sentido a un puñado de artistas que no sólo querían crear sino vivir como creadores.⁷⁷ “ En Cuba era posible escribir poemas, pero imposible vivir como poeta”⁷⁸ comenta el escritor cubano Antonio José Ponte.

El ceremonial , además introducía algunos soplos de salvación eterna. “Si todo hombre, un día dijo una palabra hermosa u organiza en la armonía del cuerpo un ademán del ceremonial, en el Día de los Días, en el Valle de la Gloria, asistirá con esa palabra y ese gesto de esplendor” escribe Lezama Lima quien era un obseso de las fechas y celebraciones.⁷⁹ De ahí la importancia del ceremonial. En este sentido este grupo vanguardista católico, nacionalista y ceremonioso, es *sui generis*.

Los origenistas se reunían a comer una vez a la semana en tres lugares: Bauta,⁸⁰ con el padre Angel Gaztelu, “*La casa del turco*” con las hermanas Fina y Bella García Marruz y sobretodo, “*El Palacio Orbón*” en casa de Julián Orbón.⁸¹

Además de la ya mencionada sensación de decepción ante lo que pasaba en su país,⁸² les unía una fé en lo trascendente que el arte podía revelar. *Orígenes* era “el espíritu venciendo una coraza de dificultades.”⁸³

⁷⁶ AAVV. *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1984. Enrico Santi. “Entrevista con el grupo Orígenes”, p.164.

⁷⁷ Antonio José Ponte. *El libro perdido de los origenistas*. Editorial Aldus, México,2002.,pp. 84-87.

⁷⁸ Antonio José Ponte. *Opus Cit.*,p.85.

⁷⁹ *Ibid.* pp. 85-86.

⁸⁰ A cuarenta minutos de La Habana

⁸¹ Según Mercedes Vicini, *Tanguí*, fue en su casa donde más seguido se efectuaban las reuniones. “Diario había cena y llegaban los amigos” comenta (En la entrevista del 31 de octubre del 2003)

⁸² Ver capítulo 1.3

⁸³ En AAVV. *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 1970,Armando Álvarez Bravo. “Entrevista a José Lezama Lima”, p.13



El grupo Orígenes en una de las clásicas comidas en Bauta, en casa del padre Ángel Gaztelu.

De izquierda a derecha: Fina García Marruz, Eliseo Diego, Bella García Marruz, (no identificado), Cintio Vitier, Angel Gaztelu, Lorenzo García vega, Alfredo Lozano, José Lezama Lima, Julián Orbón, (no identificado) y Julian Smith.

2.3.3. Mercedes Vicini.

A su regreso de Tanglewood (1946) Julián Orbón conoce a Mercedes Vicini nacida en Santiago de Cuba,⁸⁴ y hermana del fundador del coro *Orfeón Santiago*. Mercedes, llamada por sus amigos más cercanos *Tanguí* será la compañera de toda su vida. Así cuenta como se conocieron:

Fue en 1946. Mi hermano, como director del *Coro Orfeón* fue a La Habana a donde conoció a Julián. A su regreso, me platicó que había conocido a un genio, y yo me ref. Poco tiempo después Julián, ya siendo director del Conservatorio Orbón vino a Santiago a hacer unos exámenes de piano y buscó a mi hermano, pero este estaba enfermo y no pudo recibirlo. Entonces yo lo atendí. Tres días después me escribió una carta donde me dice que yo era definitivamente, la mujer de su vida.⁸⁵

Y así sucedió. Mercedes Vicini fue la compañera de toda la vida de Julián Orbón. En ella encontró a una mujer que probó una lealtad inquebrantable y un amor definitivo hacia su marido. “Cuando conocí a Julián, decidí cuidarlo y protegerlo” menciona Mercedes Vicini.⁸⁶ Este comentario nos lleva a un rasgo de la personalidad de Julián que aún no hemos abordado

A pesar de su precocidad como compositor e intelectual, Orbón siempre fue un niño. Un niño al que había que proteger, y en varias de sus más cercanas relaciones (con Lezama Lima ó Carlos Chávez) podemos encontrar esta búsqueda de protección. Orbón habitó dos mundos: el real y el de la imaginación. Este último incluía la música, la poesía, la trascendencia invisible. El único tiempo de su existencia en donde logra adaptarse exitosamente a su entorno. Es decir equilibrar ambos mundos, fue durante su estancia en Cuba.

Fueron estos, años de trabajo creativo durante los cuales Orbón compuso su *Sonata para piano* (1946), el *Homenaje a la Tonadilla* (1947) y comienza a colaborar como articulista en *Orígenes*. En 1948 se casa.

⁸⁴ Santiago de Cuba ciudad rival de La Habana, es conocida como cuna del son y una de las más musicales de Cuba.

⁸⁵ En entrevista telefónica, Octubre del 2003.

⁸⁶ En entrevista telefónica, Octubre del 2003.



De izq. a der.: Cintio Vitier, Fina García Marruz, Monseñor Ángel Gaztelu, José Lezama Lima, Tangui y Julián Orbón, Bella García Marruz y Eliseo Diego.

De izquierda a derecha: Cintio Vitier, Fina García Marruz, Monseñor Ángel Gaztelu, José Lezama Lima, Tangui y Julián Orbón, Bella García Marruz y Eliseo Diego. Cuba c.a. 1948.

Además de sus colaboraciones para *Orígenes* con los ensayos “De los estilos trascendentales en el postwagnerismo” (1947), “Richard Strauss” (1949) y “En la esencia de los estilos” (1950), Orbón - siguiendo el consejo de Erich Kleiber- se dedica dos años a estudiar los cuartetos 2 y 4 para cuerdas de Bela Bartok. Como resultado de estos estudios escribe en 1951 una de sus obras fundamentales: el *Cuarteto de Cuerdas*. Esta fue su primer obra estrenada en los Estados Unidos por el Fine Arts Quartet (Chicago, 1953), en la cual notamos una coherente amalgama de tradiciones que incluyen la forma sonata y el son cubano enmarcadas dentro de un marco flexible que va de lo modal hasta pasajes atonales.

2.3.4. Alejo Carpentier.

Además de los origenistas, Julián Orbón tuvo otros amigos: Alejo Carpentier, José Rey de la Torre, y Leonardo Acosta. Con los dos últimos, Julián salía casi a diario en las tardes al *Carmelo*, para “admirar el desfile de burguesitas criollas tomar café y conversar ” según cuenta Acosta⁸⁷.

De la amistad que Julián Orbón tuvo con el guitarrista José Rey de la Torre (primo de Mercedes Vicini) nace el *Preludio y Danza* (1951). Una de las primeras obras de madurez del compositor, en donde ya se percibe una influencia de la cultura negra en el tratamiento rítmico de la obra y el uso de los modos medievales.

A Leonardo Acosta, Orbón lo conoce gracias a Alejo Carpentier, presencia de suma importancia en la vida de Orbón. Alejo Carpentier fue padrino de su primer hijo.⁸⁸ De esta amistad los dos creadores se retroalimentaron.⁸⁹

La amistad que se logra entre Alejo Carpentier y Julián Orbón fue muy importante para ambos. Cito otra anécdota que cuenta Leonardo Acosta e ilustra un rasgo de Orbón: su lealtad al amigo ofendido.

...cuando el entonces director de la filarmónica , Alberto Bolet, publicó en la prensa un artículo gratuitamente ofensivo sobre Alejo Carpentier, en momentos en que se anunciaba su próxima ejecución de una obra de Julián, éste le escribió una carta de respuesta en la que le prohibió ejecutar su obra.⁹⁰

⁸⁷ Acosta, *Opus Cit*, p. 40.

⁸⁸ Los Vitier recuerdan que Carpentier competía con ellos en cuanto a cercanía con Julián Orbón. Un hecho que apoya esto es que Lezama Lima fue el padrino de segundo hijo de Julián.

⁸⁹ En opinión de Leonardo Acosta, quien conoció de cerca a los dos.

⁹⁰ Leonardo Acosta, *Opus Cit*, p. 41.

Recordemos que Alejo Carpentier fue un enamorado de la música. Su madre era pianista y Carpentier llegó a tomar clases con Pablo Casals.⁹¹ Carpentier dedicó cerca de diez años de su vida a estudiar la historia de la música en Cuba.⁹² Fruto de sus investigaciones es *La música en Cuba* (1946) en donde incluye en el capítulo dedicado a la música contemporánea a Julián Orbón.⁹³

De la cercanía de Alejo Carpentier con la música además de una extensa producción como crítico musical⁹⁴ encontramos en *El acoso*, novela corta originalmente incluida en *Guerra del Tiempo* (1958), una obra cuya estructura es musical: una forma sonata.

Esta unión de música y literatura la volvemos a tener en *Concierto barroco* (1974), donde Carpentier toma un hecho real: -una ópera que sobre Moctezuma compuso Antonio Vivaldi-, para escribir su novela en forma de Concerto Grosso. Para Roberto González Echeverría⁹⁵ Tanto *Concierto barroco* como *El recurso del método*, son novelas cómico-burlescas inspiradas por la ópera.⁹⁶

Si Lezama busca penetrar la esencia de la cubanidad buscando en el origen y revelarnos esta esencia a través de la poesía, Alejo Carpentier se alimentará para su creación, de la historia de América Latina y su interrelación con Europa como se puede apreciar en su producción.⁹⁷

⁹¹ Datos tomados de *Historia de la Literatura Latinoamericana*. No.2, p.3.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Libro que utilizamos en varias ocasiones.

⁹⁴ Recopilada en *Ese músico que llevo dentro*. La Habana, 1980. Tres tomos de escritos que abarcan compositores latinoamericanos europeos de todas las épocas. Es sintomático ver que Zalia Gómez, a cargo de la selección de escritos no eligió uno solo sobre Orbón.

⁹⁵ Escritor cubano exiliado en Estados Unidos que se ha dedicado a estudiar a Alejo Carpentier.

⁹⁶ Roberto González Echeverría. "Carpentier el extranjero. (1904-1980)" Letras libres, México 2004, p.22.

⁹⁷ *Ecue-Yamba-O* (1933) Primer novela histórica influenciada por el afrocubanismo en la que hace un tratamiento casi científico de los ritos y ceremonias religiosos de la religión afrocubana. *El reino de este mundo* (1949). Narra 60 años de historia en Haití. *El siglo de las luces* (1962) También novela histórica que recoge el impacto producido en el Caribe por las ideas y acontecimientos de la Revolución Francesa. *El recurso del método* (1974). Narra la historia de un tirano Latinoamérica (Está inspirado en varios dictadores de América Latina); *Concierto Barroco* (1974), *La consagración de la primavera* (1977) Historia de la revolución cubana y *El arpa y la sombra* (1979) en donde narra la historia de Cristóbal Colón y lo que tuvo que hacer para descubrir América.

Lo que finalmente acaba estructurando cada una de estas novelas es la historia, vista como una serie de ciclos naturales (influenciado como Orbón por Spengler) y más adelante, desde *El siglo de las luces*, como una serie de explosiones concatenadas entre sí.⁹⁸

No es de extrañar que entre Julian Orbón y Alejo Carpentier surgiera un interés mutuo ya que música e historia fueron parte fundamental del pensamiento creador del novelista y del músico.

Al respecto queremos señalar que la mayoría de los escritos de Julián Orbón parten de un acontecer histórico ó recurren a la historia para explicar la idea central de estos. Lo cual es claro en “De los estilos trascendentales en el postwagnerismo”(1947) , artículo que inicia con una cita de Spengler tomada de *La decadencia de Occidente*, para situar al compositor del siglo XX en el difícil momento de una época agonizando de la cual surgirán las simientes del porvenir; ó “En la esencia de los estilos ” (1950) que comprime en unas hojas la historia de la música occidental desde la Edad Media hasta el momento actual del compositor ; por otro lado, “Tradición y originalidad en la música hispanoamericana ”(1962) inicia con la España renacentista como parte de la historia de América para explicar la génesis de la música hispanoamericana.⁹⁹ Ya veremos como este interés por la historia también se reflejará en la obra musical de Orbón.

Una interrelación más concreta entre Orbón y Carpentier se dio en *Los pasos perdidos* (1953). El musicólogo cubano Leonardo Acosta en un trabajo que actualmente realiza acerca de esta novela, recuerda que durante varias cenas con Alejo Carpentier ,Lilia, Julián,Tanguí y él mismo, se habló sobre los orígenes del canto , de como los imaginaba Orbón.

⁹⁸ Roberto González Echevarría. *Opus Cit.*pp.21-24.

⁹⁹ Cito los ejemplos más claros. Sin embargo el devenir histórico se encuentra presente en la producción no mencionada. Remito al lector al libro que compendia todos estos artículos: *En la esencia de los estilos*, Madrid,2002.

Testigo de estas tertulias Acosta ha encontrado una clara influencia de Julián sobre Alejo y señala en *Los pasos perdidos* el párrafo XXIX del capítulo V. En esta novela el protagonista es un compositor que parte al Orinoco en busca de un primitivo instrumento musical que lo obliga a retroceder en el tiempo hasta los mismos orígenes, hasta la época de las primeras formas.

En el fragmento que a continuación se cita, el compositor recobra su fuerza creativa al entrar en contacto con lo primordial :

Yo buscaba más bien una expresión musical que surgiera de la palabra desnuda , de la palabra anterior a la música, no de la palabra hecha música por exageración y estilización de sus inflexiones , a la manera impresionista , y que pasara de lo hablado a lo cantado de modo casi insensible, el poema haciéndose música, hallando su propia música en la escansión y la prosodia , como ocurrió probablemente con la maravilla del *Dies Irae, Dies Ille* del canto llano cuya música parece nacida de los acentos del latín.¹⁰⁰

“Este músico era Julián” comenta Leonardo Acosta.¹⁰¹

La idea de encontrar un equilibrio exacto entre palabra y música, fue en Orbón, punto de partida y guía para componer obra en donde texto y música aparecen. Esto lo podemos observar por ejemplo, en la adaptación que Orbón hizo de algunas cuartetas de los *Versos Sencillos* de José Martí a una anónima tonada guajira, adaptación de la cual nace la *Guajira Guantanamera*; en el *Himnus ad Galli Cantum* y en *Tres Cantigas del Rey*. Tal equilibrio lo encuentra Orbón en los cancioneros españoles y en tonadas populares de Latinoamérica y de ahí se alimenta para su creación.¹⁰²

Por otro lado, la influencia de Alejo Carpentier en Orbón se hace patente al comparar por ejemplo, el capítulo dedicado a la contradanza que Alejo Carpentier le dedica en *La música en Cuba* -vista ésta como madre de posteriores formas musicales-¹⁰³, con el pensamiento de

¹⁰⁰ Alejo Carpentier. *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza Editorial,. p. 211.

¹⁰¹ En entrevista.

¹⁰² Ver: “Tradición y originalidad en la música hispanoamericana” , “El cancionero de Pedrell” y “José Martí: poesía y realidad” Como no corresponde a este capítulo ahondar en la estética de Orbón esta idea se desarrollará en el capítulo 3.

¹⁰³ Alejo Carpentier. *La música en Cuba*. pp. 121-136.

Orbón acerca de la habanera que leemos en la entrevista que la revista *Exilio* le hace, y en donde Orbón (dando crédito a Carpentier) emite las mismas ideas.¹⁰⁴

Menciono un último paralelismo: "Tarsis, Isaías y Colón" fue escrito por Julián Orbón en 1958. *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier en 1979.

En ambos escritos se trata la idea de la unión de dos mundos: América y España, como algo que se encuentra en la génesis y esencia de ambas latitudes. En el texto de Orbón historia, mito poesía y realidad se amalgaman en una visión mística del mundo, en donde la figura de Colón aparece como parte de un plan divino preconizado por el profeta Isaías.¹⁰⁵ En *El arpa y la sombra*, la última novela de Carpentier, se crea una historia irreverente, llena de humor que parte de una confesión de Cristóbal Colón en su lecho de muerte, donde hace recuento de sus pecados y mentiras.

Para González Echevarría la figura de Colón es un autorretrato de Carpentier, quien como Colón tuvo que inventarse una imagen a la medida de sus aspiraciones.¹⁰⁶

Quizá fuera esta doble vida que llevó Alejo Carpentier, por un lado, como escritor comprometido con la izquierda, y por el otro, llevando una vida de *businessman* al estilo europeo, lo que finalmente haya propiciado una ruptura entre Julián Orbón y Alejo Carpentier. Ruptura que se comienza a dar a raíz del exilio de Julián Orbón.¹⁰⁷

Julián Orbón con su arcaísmo hispánico le muestra a Carpentier como éste arcaísmo sigue vivo a través de la música popular;¹⁰⁸ y Alejo Carpentier, a raíz de sus viajes a Venezuela le muestra a Orbón el folklore venezolano, los cantos llaneros.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Julián Orbón. *En la esencia de los estilos*, p. 101.

¹⁰⁵ Julián Orbón: "Tarsis, Isaías y Colón". En *la esencia de los estilos*, Madrid, 2002.

¹⁰⁶ Roberto González Echevarría "Carpentier el extranjero" en *Letras Libres*, p.23.

¹⁰⁷ Ver al respecto el artículo citado de González Echevarría "Carpentier el extranjero" en *Letras Libres*, pp. 22-26.

¹⁰⁸ Se ha señalado como una de las constantes estilísticas de Carpentier, el uso de palabras arcaicas que no se usan o que son poco conocidas, pero que dan a su texto una distancia histórica. Ver Roberto González Echevarría, *Opus Cit.* p. 21.

¹⁰⁹ De Leonardo Acosta en entrevista.

La idea de pertenecer a una entidad mayor, Iberoamérica, se arraiga aún más en Orbón gracias a Alejo Carpentier.



Alejo Carpentier

Tres serán los países latinoamericanos que Julián conocerá: Cuba, Venezuela, México. Al contacto vivo con su folklore descubre una lejana España transfigurada en una unidad mayor.

En su música se verifica eso que formaba parte de su historia personal: la unión de las dos orillas.

Su interés por el folklore latinoamericano se puede ver en esta anécdota que cuenta Maria Luisa Elfo, ocurrida cuando Orbón vivió en México:

Julián estaba profundamente impresionado con los sones veracruzanos al extremo de irse a vivir a Veracruz, con una familia de músicos por una semana. Quería absorber el espíritu de esta música.¹¹⁰

¹¹⁰ En entrevista.

En 1953 nace el primer hijo de Julián Orbón. Lleva por nombre, también Julián. Ese mismo año se anuncia la convocatoria para el concurso de composición del Primer Festival de Música Latinoamericana organizado en Caracas. Orbón decide entrar al concurso:

..cuando me llegaron las bases de este concurso me animé a participar. A fin de lograrlo tuve que encerrarme cuatro meses. Fue aquello un mare magnum , verdaderamente. Figúrese que, según iba componiendo y cada vez que terminaba un cuadernillo, lo iba pasando al copista , pues no había tiempo que perder.¹¹¹

Así compone *Tres Versiones Sinfónicas*. Los jurados del concurso fueron Heitor Villa-Lobos, Edgar Varese, Vicente Emilio Sojo, Erich Kleiber y Adolfo Salazar. El primer lugar lo obtuvo el argentino Juan José Castro; el segundo fue compartido por Julián Orbón y Carlos Chávez.

Este festival se llevó a cabo en Caracas del 22 de noviembre al 9 de diciembre de 1954 y fue importante para Julián desde varios ángulos. Además de la difusión de su obra que su participación conlleva, conoce a personalidades del medio latinoamericano cuya música siente afín a su sensibilidad, los más cercanos: Heitor Villa-Lobos con quien mantendrá una amistad que se prolongaría hasta su estancia en Nueva York y cuya música admiraba; Antonio Estévez, en quien vio otro compositor de naturaleza sincrética, particularmente a través de la *Cantata Criolla*, obra que Orbón estudió a fondo, y Carlos Chávez. Con Chávez, Orbón inicia una amistad enriquecedora para a ambos compositores y que tendrá consecuencias importantes para Julián .

Ya para ese entonces Julián Orbón era en Cuba, una gloria nacional. Alejo Carpentier lo describe como “el primer compositor cubano de la hora actual , y en cuanto al continente, en el plano de sus más grandes músicos”.¹¹²

¹¹¹ Entrevista realizada a Julián Orbón por Nena Benítez para el Diario de Marina. La Habana, Octubre de 1954

¹¹² “Tres versiones sinfónicas de Julián Orbón” de Alejo Carpentier [sine data].

En enero 18 de 1955 la Confederación Nacional de Conservatorios, Institutos y Academias de Música le rinde homenaje. He aquí un fragmento de la crónica:

Cuba toda debe sentirse no ya satisfecha sino envanecida por el triunfo de este joven compositor cubano en Venezuela y puede decirse que en el mundo entero.¹¹³

Después de *Tres Versiones Sinfónicas* Julián Orbón compone *Danzas Sinfónicas* (1955), en donde este concepto de pertenencia a una entidad mayor que encontramos en *Tres Versiones*, se expande hasta abarcar elementos provenientes de México y Venezuela.¹¹⁴ La partitura de *Danzas Sinfónicas* incluye cuatro partes. La primera de ellas, *Overtura*, está escrita en base a un patrón rítmico -melódico elemental. La segunda, *Gregoriana*, parte de un canto gregoriano que Julián transforma en danza polimétrica. La tercer danza, *Declamatoria*, nos recuerda el *Organum-Conductus*, la segunda de *Tres Versiones Sinfónicas*. La danza final o *Criolla* es una amalgama de danzas cortesanas españolas del siglo XVIII español, génesis de sones costeños mexicanos, guajiras cubanas y tonadas llaneras venezolanas.

Todos estos elementos se encuentran organizados en este último movimiento en base a una chacona. Forma barroca cuyo origen se encuentra en las danzas veracruzanas y que irá a dar transfigurada a Europa, para retornar de nuevo a América.

En 1955 Julián Orbón también inicia la composición de una cantata para soprano y orquesta de cámara: el *Himnus ad Galli Cantum* (Himno al Canto del Gallo), con texto del poeta hispano-latino Aurelius Prudentius (c.a. 348-405).

Aurelius Prudentius nació en Zaragoza y dedicó la mayor parte de su producción poética a la interpretación y explicación de la doctrina cristiana. El *Himnus ad Galli Cantum* es el primero de doce himnos contenidos en el *Cathermerinon Liber* (Libro de las Horas) colección de poemas relacionados con las diversas horas del día.

¹¹³ "Rinden hoy merecido homenaje al compositor cubano Julián Orbón", *Diario de Marina*. La Habana, Enero 18, 1955.

¹¹⁴ Ramón García Arvello. Notas al disco: *Julián Orbón. Obras Orquestales*.

Esta obra religiosa continúa la línea iniciada por Orbón más de diez años antes, con el *Cantar de Nuestra Señora* (1942) con textos de Fray Luis de León.¹¹⁷ El texto de Aurelius Prudentius alude al episodio donde Jesús profetiza a Pedro que lo negará tres veces antes de que cante el gallo. Antes del amanecer. Es decir, de la nueva luz. Cito el inicio:

*Ales diei nuntius
Lucem propinquam praecinit
Nos excitator mentium
Jam Christus ad vitam vocat.*¹¹⁸

La música expresa la esperanza que trae la luz. Símbolo éste de Cristo como redentor que perdona y disuelve el pecado. Al final de la partitura encontramos insertado un auténtico *Kyrie* en modo mixolidio.¹¹⁹ Nótese que Orbón utiliza una lengua muerta, el latín. En *Tres Cantigas del Rey* utilizará otra lengua muerta: el galaico portugués.

Tanto la elección de un texto tan antiguo proveniente de la tradición clásica hispana como su contenido religioso, reflejan características recurrentes en la obra de Orbón. Así como también el uso de los modos medievales y el equilibrio ya mencionado entre texto y música.¹²⁰

A partir del estreno de las *Tres Versiones Sinfónicas* Julián Orbón recibe varias invitaciones, encargos y becas provenientes de los Estados Unidos:

1955. A un año de su revelación como compositor, la Columbia University lo invita a participar en su Foro de Compositores .

¹¹⁷ Según el compositor. En Vella Yedra, *Opus Cit*, p.45.

¹¹⁸ *El ave que anuncia el día.*

Dice que la luz está próxima;

Cristo, el que despierta nuestro espíritu,

Nos llama a la vida.

Traducción tomada de las notas al texto contenidas en el disco compacto *Julián Orbón y Manuel de Falla*. Eduardo Mata, director. *Solistas de México*, 1995.

¹¹⁹ Según Julián Orbón en Vella Yedra, *Opus Cit*, p.62. Para modos, ver glosario.

¹²⁰ "Poesía es la imagen alcanzada por el hombre para la resurrección" afirma Lezama Lima, quien busca la mayor posibilidad en la realidad y esta última posibilidad, es la resurrección. No es extraño así, el que este poeta viera en la resurrección de Cristo, un símbolo de esperanza.

1956. Gracias a una iniciativa de Aaron Copland, la Fromm Foundation le comisiona una obra para estrenarse en Tanglewood . El *Himnus ad Galli Canticum*.

1957. La Serge Koussevitsky Music Foundation le comisiona su *Concerto Grosso*. La University of Miami estrena *Danzas Sinfónicas* bajo la dirección de Heitor Villa-Lobos.

1958. Recibe la beca John Simon Guggenheim Foundation.

1959. Carlos Chávez invita a Julián Orbón a participar en un ballet que mostrara un panorama musical de Latinoamérica. George Balanchine fue, junto con Chávez la cabeza de este proyecto. En el participaron además de Chávez y Orbón, Heitor Villa-Lobos, Silvestre Revueltas, Héctor Tosar, Alberto Ginastera, Juan Orrego-Salas y Luis Escobar. Y en la coreografía Jacques d'Ambroise y Francisco Moción del New York City Ballet ; John Caras de Europa (?) y Gloria Contreras, de México.¹²¹

El New York City Ballet estrenó esta superproducción llamada *Panamericana*. La obra de Orbón que se escogió para su presentación fue la última de *Danzas Sinfónicas*.

Durante la década de los años cincuenta, simultáneamente a sus vivencias como compositor, cada vez más reconocido en los Estados Unidos y Latinoamérica, Orbón es testigo de varios hechos que contrastan la generosa política cultural de los Estados Unidos con su política internacional de tradición imperialista, sufrida, desde que se inicia el siglo XX, por la isla. "Cuba había arribado a la década del cincuenta sin haber resuelto la crisis del sistema" , comenta Francisca López Civeira.¹²²

Orbón al igual que varios de sus amigos, era consiente de este fracaso y de la injerencia de Estados Unidos en tal situación. He aquí la selección de los hechos más relevantes.

1952. Golpe de estado para derrocar el gobierno del presidente Fulgencio Batista. Falla. Cuba se incorpora a la política de la guerra fría liderada por los Estados Unidos.

1953. 26 de julio. Fidel Castro (1926) y otros integrantes del grupo *Juventud del Centenario de Martí*, atacan el segundo cuartel militar de Cuba : el Guillermo Moncada ubicado en Santiago de Cuba. El ataque falla y varios de los atacantes se exilian.¹²³

¹²¹ Vela Yedra, *Opus Cit*, pp. 23-24.

¹²² AAVV. *Cuba y su historia*, La Habana, Editorial Gente Nueva, 1998., p.200.

¹²³ Los datos de esta lista están tomados del libro *Cuba y su historia* partes dos y tres. Actualmente esta fecha se ha convertido en un emblema patriótico para Cuba .

1956. 2 de diciembre. Se produce el histórico desembarco de 82 expedicionarios procedentes de México en el yate *Granma*,¹²² al mando de Fidel Castro.

1957. 13 de marzo. Los revolucionarios toman el Palacio Presidencial en La Habana.

1958. Marzo. Los Estados Unidos cesan la ayuda militar al casi derrocado presidente Fulgencio Batista.

1959. 1 de enero es la fecha que señala el fin de 60 años de dominación norteamericana

Orbón presencié esta dicotomía contradictoria proveniente de un país, los Estados Unidos, muy presente para bien y para mal, en el tiempo y espacio que vivió. Se sabe de su inicial simpatía hacia los movimientos revolucionarios de la década de los cincuenta.

Cintio Vitier recuerda que cuando en 1953, unos jóvenes revolucionarios asaltan el Cuartel Moncada, Orbón refugió en su casa a dos de los participantes :

Durante el movimiento Sierra Maestra del 26 de Julio, Julián refugió en su casa a dos muchachos. En ese entonces esto estaba penado con la muerte.¹²³

Orbón siguió con entusiasmo los acontecimientos que finalmente llevaron a Cuba a la revolución el 1 de enero de 1959.¹²⁴ Su incompatibilidad con el régimen surgió más adelante cuando este le comienza a dar un giro radical a su política.

De sus últimos años en Cuba es su *Concerto Grosso*, el cual Orbón compuso gracias a una beca que la Fundación Koussevitsky le otorga en 1958. En esta obra Orbón va ampliando su concepción sincrética de la música.

Ya habíamos visto en las *Tres Versiones Sinfónicas*, una obra que abarca desde un antiguo ritmo congolés, el gregoriano, una pavana renacentista hispana, hasta un son cubano tratados todos estos dentro de una forma que proviene de la tradición centro europea.

¹²² El *Granma* es un símbolo histórico para la joven nación y se le considera reliquia histórica. Está en ubicado en el centro histórico de La Habana Vieja.

¹²³ De la citada entrevista.

¹²⁴ Ver la entrevista realizada a Cintio Vitier y Armando Orbón en la revista *Clave*, por Gina Picart.

En su siguiente obra para orquesta, las *Danzas Sinfónicas*, esta concepción sincrética se amplía hasta abarcar, -en el último movimiento - los sones llaneros de Venezuela.

Por otro lado, en *El Concerto Grosso* Orbón integra una forma barroca y una estructura clásico-romántica. Para este *Concerto Grosso* Julián estudió el *Doble Concerto* para violín y cello de Brahms. Sin embargo el mundo hispano no desaparece como se puede ver en el segundo movimiento, en el cual asistimos a uno de los momentos más dramáticos de su obra.

Tampoco desaparece la influencia del son cubano ó de la guajira que aún podemos escuchar en el primer movimiento. Todos estos elementos se conjugan en un todo cíclico , ya que tanto el primer movimiento como el tercero contienen los motivos básicos de los tres movimientos. Esta será la última obra que Orbón escriba viviendo en La Habana.

Los años que van de 1940 a 1959 fueron los más activos, creativos y felices en la vida compositor.¹²⁴ En Cuba, Julián Orbón forma una familia y combina su quehacer como crítico, ensayista y compositor. Como cubano de ideas democráticas, comparte con sus amigos la esperanza de ver a su país libre para ejercer su autonomía. “En esa época todos éramos revolucionarios comenta *Tanguí*. ”¹²⁵

En La Habana de entonces no existían cofradías cerradas. Los artistas e intelectuales de entonces, convivían y se mezclaban cotidianamente. Jose Ardévol escribió para *Orígenes*; los poetas de *Orígenes* asistían a su vez, a los conciertos que Ardévol organizaba y conocían su música. Carpentier, Lezama Lima, Rey de la Torre y otros intelectuales, pintores y poetas como María Zambrano, Samuel Feijoo, el escultor Alfredo Lozano y el pintor inglés Tim Osborne se reunían cotidianamente en casa de la familia Orbón ¹²⁶

¹²⁴ A decir de Leonardo Acosta y del matrimonio Vitier.

¹²⁵ En entrevista telefónica, Octubre del 2003.

¹²⁶ Ver Leonardo Acosta, *Opus Cit*, p. 40-41.

Reconocido y apreciado por sus contemporáneos, en Cuba Orbón reencuentra su origen transfigurado con la luz habanera; con *Tangui*, la mujer -madre, y en el entrañable cariño y la complicidad de sus amigos, los cuales compartían con él ese secreto anhelo por un origen, un *Paradiso* luminoso tan esencial en *Lezama*.

...siendo como hijos abortivos de una gestación interrumpida, sentíamos la necesidad imposible, casi desesperada, de volver a nacer, de re-nacer, y para ello sentíamos oscuramente la necesidad de des-nacer, de borrar un nacimiento fraudulento y culpable.¹²⁷

Esta frase escrita por Cintio Vitier en relación a *Orígenes* sintetiza a nuestro entender la vida del compositor que estudiamos y de su quehacer creativo. Esta necesidad de volver a nacer, de regresar al útero, de viajar a sus orígenes, de reconciliarse con ellos, es la columna vertebral de la música de Julián Orbón.

En la cúspide de su creatividad y con las puertas abiertas dentro y fuera de su país la música de Julián Orbón comienza a ser conocida. Cuba fue siempre su patria. Primero gozada, después añorada. “A Julián no se le puede sacar de Cuba. Toda su vida, su creación, sus temas están centrados aquí” opina Vitier.¹²⁸

¹²⁷ Antonio José Ponte. *El libro perdido de los origenistas*. Editorial Aldus, México, 2002., p.97.

¹²⁸ Gina Picart “Julián Orbón: la música inocente” Revista *Clave*, año 3, número 1, La Habana, 2001, p.48.

2.4. *La transición: Estados Unidos.*

Julián Orbón vivió dos exilios: el primero de niño, al dejar definitivamente España para instalarse en Cuba. El segundo, a sus 35 años, en pleno ascenso creativo y profesional, cuando decide dejar Cuba definitivamente. Ambos acontecimientos estuvieron ligados y fueron de capital importancia en su existencia. A partir del segundo exilio tanto la vida como la obra de Julián Orbón , cambian.

En 1959, Julián hace un viaje a Nueva York para asistir al estreno del ballet dirigido por Chávez y Balanchine: *Panamericana*. Residiendo ahí de manera temporal conoce al clavecinista español Rafael Puyana y al guitarrista también español, Andrés Segovia. Fue en ese tiempo cuando comienza una amistad entre Andrés Segovia, Rafael Puyana y Julián Orbón que se reflejará en su siguiente obra: *las Tres Cantigas del Rey*, de 1960 comisionada por Puyana para ser estrenada en el Festival de Santiago de Compostela que dirige Segovia. Es en Nueva York donde recobra a través de estas amistades, lazos con una España lejana, mientras comienza a perderlos con Cuba .

Siendo originalmente un partidario de la revolución, ¿qué fue lo que lo decidió a exiliarse voluntaria y definitivamente?

Recordemos que la familia Orbón llega a Cuba huyendo de la violencia desatada por la Guerra Civil Española. Violencia que se ejerció de manera excesiva por parte de ambos bandos. Del lado de los republicanos una actitud radical se reflejó en el hecho por ejemplo de la quema y saqueo de cientos de iglesias, y se llegó a declarar que todas éstas no valían la muerte de un republicano. Cosas como ésta debían haber sido inaceptables para creyentes cristianos como eran los Orbón. La guerra que vivió Julián siendo niño fue una guerra entre hermanos de naturaleza particularmente cruel y dolorosa.

Fue esta guerra, campo de batalla de dos ideologías que más adelante dividirán al mundo y fue España, lugar de experimentación de armas de destrucción masiva en donde murieron miles de civiles en virtud de los nuevos avances tecnológicos. Julián vivió en carne propia esa crueldad con un hecho fundamental: el asesinato de su tío a quien quería entrañablemente. Este acontecimiento resurge en Julián Orbón cuando aparecen las milicias en Cuba.

Recordemos que durante su estadía en La Habana, Julián se había relacionado con los más destacados artistas e intelectuales de ese entonces, todos ellos añorando un cambio radical, una revolución que devolviera a Cuba su libertad como nación independiente. Inicialmente Julián fue un entusiasta solidario de la revolución cubana. El y su esposa oían *Radio Rebelde* y seguían cada acontecimiento con pasión.

Diversos hechos que se dieron entre los Estados Unidos y Cuba hicieron que poco a poco la revolución fuera dando un giro que iba contra los principios de Julián Orbón y que tocaban su historia personal. He aquí los acontecimientos más relevantes que estuvieron a punto de culminar en una guerra atómica:

1959.

Desde enero, apenas entrando en funciones un gobierno provisional de corte plural, los Estados Unidos nombran embajador a Philip Bonsall, quien funda la *Rosa Blanca* con ayuda de la CIA y del FBI. La *Rosa Blanca* inicia un movimiento contra la revolución.

Enero 13. Cuba cancela el convenio con Estados Unidos que mantenía una misión militar en la isla.

Enero 14. Se proclama la pena de muerte por los crímenes de guerra cometidos durante la tiranía,¹²⁹ y se confiscan bienes a favor del estado. En Estados Unidos comienzan las grandes campañas publicitarias de desprestigio contra la pena de muerte. Dentro de Cuba comienza una oposición en el mismo gobierno contra las medidas adoptadas.

Allen Robert Mayer contratado para asesinar a Fidel Castro, es arrestado.
Renuncia del primer ministro José Miró Miranda. Fidel Castro toma el puesto.

Marzo 4. Estalla en el puerto de La Habana el barco francés *La Coubre* que contenía armas vendidas a Cuba provenientes de Bélgica. Hay 70 muertos y 200 heridos. Fidel Castro declara: "Patria ó Muerte."

La OEA, por iniciativa del presidente de estados Unidos, Eisenhower, declara Cuba país no grato. Como reacción en septiembre 2 Cuba declara el derecho de autonomía en la isla

Octubre. Los Estados Unidos ametrallan La Habana. Hay 2 muertos y 50 heridos. Creación de las milicias nacionales revolucionarias.

Noviembre. Julián Orbón se va de Cuba. Estancia en México.

¹²⁹ AAV. *Cuba y su historia*, La Habana, Editorial Gente Nueva, 1998., p.226.

1960. La revolución cubana se radicaliza. Diversas circunstancias propician este giro: campañas de difamación, planes de sabotaje, atentados, aumentan los grupos subversivos de batistianos, etc.

Febrero 4 . Arriva a Cuba el vice-primer ministro de la Unión Soviética, Anastos Mikoyan.

Febrero 13. 1er Convenio Comercial entre la URSS y Cuba. La URSS le vende petróleo a la isla, a cambio, azúcar.

23 de Julio. Convenios comerciales de Cuba con China y Checoslovaquia.

Agosto. Se nacionalizan 36 centrales azucareras norteamericanas. Las compañías de luz y teléfonos bajan sus tarifas. Septiembre 17. Se nacionaliza la banca.

Octubre. Los Estados Unidos lanzan una prohibición de venta de piezas y repuestos de máquinas a Cuba .

A estas alturas , hay en Cuba un dilema entre la democracia y el unipartidismo. Fidel Castro manifiesta que si no hay unión entre los cubanos no habrá fuerza para resistir las agresiones norteamericanas.

1961, Abril. Eisenhower inicia el Plan de *Bahía de Cochinos*, proyecto de invasión a Cuba con ayuda de los cubanos disidentes.

1962. 20 de Enero. John F. Kennedy, recién electo presidente de los Estados Unidos, hereda este plan.

En Uruguay, la OEA suspende a Cuba de dicha organización.

Abril 12. Kennedy declara públicamente que no permitirá una invasión a Cuba desde su territorio. Sin embargo, los preparativos en Miami continúan.

Abril 15 . Aviones anticastristas atacan los aeropuertos de *Ciudad Libertad* en La Habana y en Santiago de Cuba.

Abril 16 Fidel Castro declara el carácter socialista de la revolución. Abril 17. Desembarcan los invasores quienes fueron derrotados por el pueblo cubano en 3 días.

Abril 26. Kennedy acepta la responsabilidad por la derrota.

Comienza un nuevo plan en los Estados Unidos : *Operación Mangosta* , con 37 tareas que se proponen lograr un alzamiento interno en la isla.

Agosto. El gobierno soviético propone a Cuba la instalación en su territorio, de cohetes nucleares de corto y medio alcance.

Octubre 17. *La cuarentena* . Bloqueo naval a Cuba.

Octubre 20. Kennedy anuncia lo que ocurre. El mundo está al borde de una guerra nuclear.

Octubre 27. Un avión espía norteamericano U-2 , es derribado en Cuba.

Octubre 28. "Las partes soviética y norteamericana , sin consulta alguna a la parte cubana, llegaban a un acuerdo de retirar de modo inmediato los cohetes , a cambio del compromiso hecho por el presidente norteamericano de no atacar Cuba. De ese modo la crisis llega a su fin".¹³⁰ Fidel Castro anuncia su inconformidad por no haber sido consultado.

¹³⁰ AAVV. *Cuba y su historia*, La Habana, Editorial Gente Nueva, 1998., p. 289.

Violencia genera violencia, y acciones radicales reacciones radicales. Con la creación de las milicias, a raíz del bombardeo de La Habana en Octubre de 1959, Orbón vio de nuevo un régimen militar. “En ese entonces hubo varios fusilamientos con los cuales Julián no comulgaba” comenta Cintio Vitier.¹³¹ Tales acontecimientos revivieron la violencia de su niñez. No podía olvidar el comportamiento cruel, grosero y abusivo de las milicias españolas, responsables del asesinato de miles de civiles inocentes, como el de su tío. “ Julián se va de Cuba por fidelidad a la memoria de su tío ” comenta Fina.¹³² Quedarse hubiera sido una traición a ese recuerdo. Según Leonardo Acosta fue un consejo de Lezama Lima lo que finalmente lo decidió “Tu no vas a aguantar esto Julián, mejor vete” cuenta Acosta que dijo Lezama.

En Noviembre de 1959 Julián Orbón y su familia parten de Cuba definitivamente y se establecen en la Ciudad de México donde Orbón es contratado por Carlos Chávez como asistente del taller de Composición del Conservatorio Nacional. Julián jamás hizo público su descontento. No fue un típico exiliado, comenta Julio Estrada:

“Orbón no es un detractor de Cuba. Ha mantenido una posición discretísima, humildísima y distante en lo que no está de acuerdo. No es como otros exiliados cubanos”¹³³

Quizá en ese entonces, Orbón aún no había decidido exiliarse definitivamente, ya que en un testimonio anterior Cintio Vitier afirma que fue a raíz de *Playa Girón* (Bahía de Cochinos para los Norteamericanos) es decir, hasta 1962, cuando la revolución cubana toma un giro socialista, que Orbón decide partir.

[Orbón decide irse]... después de Playa Girón , cuando se comenzó a hablar de marxismo leninismo. También estaba el problema del ateísmo, que afectó a muchos , porque nosotros no queríamos que nuestros hijos fueran a escuelas ateas¹³⁴

¹³¹ De la citada entrevista .

¹³² *Ibid.*

¹³³ Soffa González de León. “Testimonio sobre Julián Orbón: entrevista a Julio Estrada” *Pauta*, No.21, México, enero, 1987., p.45.

¹³⁴ Gina Picart. “Julián Orbón: la música inocente” *Clave*, No.1 La Habana, 2001., p. 48.

La historia vuelve a repetirse, en otro lugar y otro tiempo. Playa Girón fue para Julián, como lo fue la Guerra Civil Española, un enfrentamiento entre hermanos.

Al final del artículo "José Martí: poesía y realidad" el más extenso de su producción literaria, Julián Orbón expresa su disenter de la revolución cubana, la cual, a su parecer, traicionó los ideales de José Martí. He aquí, hablando de la revolución martiana:

Su revolución sigue ahí; en un sentido no acabará nunca de cumplirse, en otro fue detenida dos veces: primero, por la fatal intervención norteamericana (el "arado" convertido en "perro de presa"); después, por el sombrío juego político que la hizo entregarse a la dependencia política y económica de la Unión Soviética. Primero, una fuerza; después, otra; ahora, dos; siempre el "gros animal" totalitario impidiendo los débiles pero eternos balidos del ciervo espiritual.¹³⁵

Orbón no cree en una revolución que divide, para él:

...su pueblo vuelve a estar dividido, como hace cien años cientos de miles de cubanos vuelven a llenar Tampa, Cayo Hueso, Jacksonville, New York, México, Costa Rica, Venezuela, en la aciaga permanencia de un destino migratorio que parece estar en la entraña misma de nuestro ser...Sólo creemos en la revolución que le envuelva de nuevo y le haga casa a todos sus cubanos..quizá así alcanzaríamos al fin la independencia política, a condición de sentirnos siempre dependientes del amor.¹³⁶

Aquí llegamos al corazón de la personalidad y el credo ético y estético de Julián Orbón. Si sólo una palabra tuviéramos que usar para definirlo, esa sería la palabra amor, como actitud que abarca al otro y busca en el otro su mejor esencia. Y como una forma de ser que une, reúne, integra, como se integran en su música diversos elementos provenientes de la honda herencia de la experiencia humana.

¹³⁵ Del libro *En la esencia de los estilos*, "José Martí : poesía y realidad", Madrid, Colibrí,2000., pp. 145-146.

¹³⁶ *Ibid*,p.146.

La personalidad de Julián Orbón ha sido definida por quienes lo trataron, ¹³⁷ de bondadosa. ¹³⁸
Esta bondad incluía en él generosidad y humildad .

La siguiente cita de Leonardo Acosta vincula este aspecto de la personalidad de Orbón con su música, tema que se explorará en las bases de análisis de su obra:

En opinión que comparto, Cintio Vitier ha destacado la bondad como virtud esencial de Julián Orbón, y se ha referido a una música de la bondad , en contraste con las sequedades y hermetismos del oficio. ¹³⁹

“Julián Orbón es esencialmente, un hombre bueno, que llena de bondad -no sólo en el aspecto moral, sino intelectual y cultural a todos los que lo rodean” opina Julio Estrada. ¹⁴⁰ Orbón era además, un hombre frágil emotivamente a quien lastimaba e indignaba la crueldad ejercida de un ser humano hacia otro. “Julián ...era un enfermo de los nervios, porque sufría pesadillas y sueños de terror, y en las madrugadas despertaba dando alaridos” ¹⁴¹ , dice Cintio Vitier, testigo de estas crisis que se desataron cuando la violencia de las milicias se hace presente. Orbón fue también un hombre intransigente cuando estaban en juego sus principios, su credo ético¹⁴²

Conservar la autenticidad, la integridad moral en un mundo como el que vivió, es ardua tarea. A veces, al conducirse según las circunstancias y no siguiendo lo que en principio uno cree que es lo que debe ser, se corre el riesgo de traicionar algo de sí mismo. En este sentido Julián fue intransigente.

¹³⁷ Me incluyo en esta lista.

¹³⁸ Ver: Leonardo Acosta. “Homenaje a Julián Orbón” y Cintio Vitier: “Julián Orbón, música y razón” . Armando Orbón coincide con esta idea de bondad como esencial en la personalidad del músico.

¹³⁹ Leonardo Acosta, “Homenaje a Julián Orbón” *Clave*, No.1, La Habana, 2001., p.41

¹⁴⁰ Sofía González de León, “Testimonio sobre Julián Orbón: entrevista a Julio Estrada” *Pauta*, No.21, México, enero, 1987., p.46.

¹⁴¹ Gina Picart. “Julián Orbón: la música inocente” *Clave*, No.1 La Habana, 2001., p.48.

¹⁴² Según Julio Estrada en entrevista personal.

A raíz de su exilio callado y voluntario, la producción musical de Orbón se transforma. “Si Orbón perdió en esta tercera etapa la luz meridional, ganó en cambio la luz interna” afirma Eduardo Mata.¹⁴³

“Creo que el Orbón más doloroso, en el momento del rompimiento con su país , empieza en *Monte Gelboé*, al que sigue la serie de *Partitas*”¹⁴⁴ opina Estrada.

Y Cintio Vitier:

El exilio lo marcó de una forma absoluta y definitiva. Toda su música posterior se volvió más desquerida, como si no aceptara la pérdida, y que se me perdone la redundancia, del paraíso perdido que para él fue Cuba.¹⁴⁵

Una nueva etapa creativa, mas oscura comienza a partir de su estancia en México, durante la cual escribe *Monte Gelboé*.

¹⁴³ Eduardo Mata: “Himno al canto del gallo, Tres cantigas del rey: Julián Orbón” Pauta, Volumen VI, No.21, México, Enero de 1987, p.36.

¹⁴⁴ Sofía González de León, *Opus Cit*, p. 51.

¹⁴⁵ Gina Picart, *Opus Cit*, p. 48.

2.5 La madurez: México.

Nuestra intención en este rubro será mostrar la importancia que tuvo Julián Orbón durante su estancia en México como asistente del taller de composición de Carlos Chávez. Su labor como maestro influye de manera definitiva en dos músicos relevantes: Julio Estrada, compositor y Eduardo Mata, director de orquesta. Será también en México cuando Julián Orbón escriba *Monte Gelboé*, parteguas de su producción musical ¹⁴⁶, y “Tradición y originalidad en la música Hispanoamericana”, síntesis de su pensamiento musical. Relacionamos ambas producciones a la historia del exilio, a la sensación de una doble pérdida y a la búsqueda o añoranza de un origen primario, pesos que inciden en la génesis de ambas obras.

2.5.1 Carlos Chávez

Aunque Carlos Chávez ya había ido a Cuba en 1947 como director invitado de la Orquesta Filarmónica de la Habana, no estableció contacto con Julián Orbón. Este contacto se da hasta 1953, en el Festival de Caracas, donde compartió con él, el segundo lugar en el concurso de composición “Juan Landaeta”. Carlos Chávez, veintiséis años mayor que Orbón, ya era en ese entonces, un prestigiado compositor y director de orquesta.

El itinerario vital de Chávez, lo muestra siempre lleno de compromisos, muchos de ellos, de tipo administrativo. Destacan los siguientes: fue fundador de la Orquesta Sinfónica Nacional y su director artístico por casi veinte años (1928-1946); fue director también del Conservatorio Nacional (1928-1934) y más adelante, del recién inaugurado Instituto Nacional de Bellas Artes; columnista del periódico *El Herald*o, maestro invitado y conferencista en diversas universidades de Estados Unidos.

¹⁴⁶ Ver el Prólogo de Julio Estrada a *En la esencia de los estilos y otros ensayos*, Madrid, Colibrí, 2000., pp. 11-24.

Su labor como director lo llevó a recorrer toda América y Europa, y en el ínterin, a veces renunciaba a alguno de sus puestos para dedicarse a componer, pero siempre regresaba a estas actividades, ya que, a excepción de Lázaro Cárdenas, desde Alvaro Obregón hasta Luis Echeverría, los presidentes pedían su colaboración como cabeza directriz para mejorar las condiciones musicales del país, pues había demostrado ser un eficiente administrador y organizador.¹⁴⁷ Sólo al final de su vida, en 1974, se retira a Nueva York a trabajar. Al año siguiente le diagnostican cáncer y muere tres años después.¹⁴⁸

Un retrato de esta incansable personalidad lo da José Gorostiza :

Piénsese ahora que Carlos Chávez día a día, minuto a minuto, no sólo como director de la Orquesta Sinfónica -cuya sola existencia en México es casi un milagro- sino al frente del Conservatorio Nacional, celebra acuerdos, contesta correspondencia, dirige ensayos, publica una revista, da conferencias, escribe artículos, ataca y se defiende, coordina, arrastra y se atropella y se verá que si lo más probable es que no consiga realizar mucho -como todo agitador- conseguirá por lo menos hacerse añicos contra todos los obstáculos, para que otros cimienten el edificio de México sobre las ruinas de un Carlos Chávez demolido.¹⁴⁹

Entre otras actividades Chávez organiza en 1931 un taller de composición del cual salieron músicos como Candelario Huizar, Vicente Mendoza y, los más jóvenes, Daniel Ayala, Blas Galindo, Salvador Contreras y Jose Pablo Moncayo.¹⁵⁰

Casi treinta años después Chávez decide abrir otro taller de composición.

En 1960 el entonces presidente de México, Adolfo López Mateos, da a Chávez el apoyo necesario para crear un taller de composición musical en el Conservatorio Nacional.

¹⁴⁷ Un consejo que le daba a sus alumnos era: componga ocho horas diarias, estudie ocho horas diarias, y practique las restantes ocho horas. Ver: Robert Parker. *Carlos Chávez: México's Modern Day Orpheus*. Massachusetts, Twayne Publishers, 1983, p.10.

¹⁴⁸ Cosa penosa el haber trabajado toda su vida para poder dedicarse a componer y justo cuando se retira a la creación, le da cáncer.

¹⁴⁹ Tomado del artículo de José Gorostiza "Carlos Chávez, el agitador". *El Heraldo*

¹⁵⁰ Robert Parker. *Ibid.* Todos ellos tienen un nombre en la historia de la música en México. Parker incluye en esta lista a Silvestre Revueltas, quien en ese entonces ya había escrito *Ventanas* y el Cuarteto de cuerdas #3. La supuesta tutoría de Chávez hacia Revueltas es un dato dudoso que no se ha podido confirmar.

Este taller consistía en un programa de instrucción para estudiantes talentosos, a los que se les otorgaba una beca lo suficientemente grande para que dedicaran todo su tiempo a la composición. Cada alumno tenía su propio estudio con piano. El plan de estudios se basaba en el análisis en detalle y desde el punto de vista motivico a un compositor clásico. Posteriormente se les asignaba la tarea de escribir una obra que siguiera la construcción motivica y armónica de la pieza analizada, después de lo cual debían escribir una composición en estilo libre.

Este proceso se realizó con una sonata de Mozart, un cuarteto de cuerdas de Beethoven, una canción de Schubert, para la orquesta se estudiaba una sinfonía de Brahms. También se abordaba una pieza de Chopin, una de Strauss y Debussy. El horario de trabajo comenzaba temprano en la mañana y a las cuatro había revisión del trabajo del día anterior. Se establecía un debate entre estudiantes y maestro sobre cada uno de los trabajos. Después seguía un análisis de los clásicos. La clase terminaba a las ocho de la noche. La asistencia era diaria.¹⁵¹

Los integrantes del taller contaban con músicos profesionales para escuchar sus trabajos: la soprano Irma González, el cuarteto de cuerdas Ferrari, con Franco Ferrari, Manuel Enríquez, Gilberto García y Adolfo Odnoposoff (Sally van den Berg), la pianista Maria Teresa Rodríguez y la Orquesta de la Opera de Bellas Artes.¹⁵²

Durante los años los sesenta, Chávez adquirió numerosos compromisos como director de orquesta y como compositor. Sólo en 1962 fue director invitado en Bergen, Berlín, Río de Janeiro, Tel Aviv, Seattle, Bruselas, Paris y Viena. Dirigió la North German Radio Network Orchestra y la Orquesta de la Ciudad de México. Así que desde el inicio de este taller de composición, Chávez necesitó de un asistente.

¹⁵¹ Robert Parker. *Opus Cit*, pp. 23-24.

¹⁵² *Ibid*, p.24.

2.5.2. Julián Orbón como maestro:

El vivía la obra y el desarrollo de sus alumnos como propio.

Víctor Batista. ¹⁵³

Originalmente fue Hernández Moncada quien tomó el puesto de asistente del taller de composición que Chávez dirigía; poco tiempo después le sucedió Julián Orbón, ¹⁵⁴ quien dada su enorme cultura musical era apto para tal labor. ¹⁵⁵ “[Orbón] es de los pocos músicos que conozco (junto con Oliver Messiaen) que domina los distintos períodos de la música, casi a la perfección” comenta quien fuera alumno suyo : Julio Estrada. ¹⁵⁶

Siete fueron los estudiantes inicialmente aceptados: Jorge Dáher, Julio Estrada, Humberto Hernández Medrano, Eduardo Mata (1942-1995), Héctor Quintanar (1936), Jesús Villaseñor (1936) y Leonardo Velázquez (1935) , el cual estuvo poco tiempo . Más adelante, cuando Julio Estrada fue expulsado del taller, entró Mario Lavista.

Orbón mantuvo una amistad con Carlos Chávez por quien siempre manifestó respeto. El contraste entre ambos creadores es claro: Chávez, de corte positivista y pensamiento analítico, perfeccionista vuelto hacia el exterior y, como muchos artistas, egoísta. Orbón , un humanista vuelto hacia adentro y generoso para con sus alumnos.

La rigidez de Carlos Chávez, su sentido de la enseñanza de la composición musical de corte analítico , nos hacen pensar en José Ardévol, el primer maestro de composición de Julián. El sentido intuitivo de Julián pudo ser un complemento a estas personalidades.

De los alumnos del taller de composición, dos de ellos permanecieron unidos de por vida a Julián Orbón a quien consideraban mucho más que un maestro y un mentor espiritual: Julio Estrada y Eduardo Mata.

¹⁵³ En entrevista realizada en diciembre del 2002.

¹⁵⁴ *Ibid*,p.23

¹⁵⁵ Según Julio Estrada el plan de estudios del taller, fue ampliado con Orbón , ya que-según Estrada-, Orbón asistía diario a las sesiones del taller y Chávez un par de semanas al año.

¹⁵⁶ Sofía González de León. Opus Cit.,p.47.

Eduardo Mata

A cada uno de ellos ayudó a encontrar su camino tratando de entender sus naturalezas más profundas. Los hechos y opiniones que tanto Eduardo Mata como Julio Estrada han manifestado lo corroboran. A continuación presentamos cómo veía Eduardo Mata siendo alumno del taller, a Julián Orbón. La comparación con Chávez es interesante:

Orbón era asistente del taller de composición de Chávez. Pero era mucho más que eso. Julián era un amigo que nos llevaba por un camino muy diferente en cuanto a preferencias musicales y artísticas en general. Era y es un humanista. Chávez era un obsesionado por el trabajo; él creía que la única manera de poder triunfar era obsesionándose por una sola cosa. Así pues Orbón fue en ese momento un contrapeso muy importante y complemento de Chávez. La rigidez de Chávez lo podía sacar a uno de quicio[...] a través de mi contacto con Orbón pude racionalizar la parte importantísima que todos llevamos dentro de herencias hispánicas. ¹⁵⁷

Mata aprenderá de Julián Orbón a valorar no sólo la conciencia de una herencia hispana como parte esencial del ser hispanoamericano, sino a apreciar la música vernácula de México y de toda Latinoamérica:

...como decía yo en mi discurso de ingreso al El Colegio Nacional, la voz más fuerte en música, en el pueblo de México, ha estado en lo vernáculo, en lo folklórico [...] y lo sigo diciendo. Creo que es la voz más característica, más sincera, natural y lograda, aunque dudemos en llamarla arte y la calificamos de artesanía; es la más auténtica que hemos producido en el terreno de la música. Aprendí a apreciar el folklor mexicano a través de un extranjero: Julián Orbón, que fue uno de los asistentes de la clase de Chávez y una de las primeras personas que despertó en mí el interés por profundizar en la investigación folklórica y por aprender a apreciar la importancia del acervo tan formidable que hay no sólo en México, sino en Latinoamérica y, por supuesto, la influencia capital que tiene el mundo hispánico en todo ello y cómo sin lo hispánico esta creación vernácula no existiría. ¹⁵⁸

¹⁵⁷ Leonora Saaverda y Mario Lavista. "En pos del lenguaje" Una entrevista con Eduardo Mata. *Pauta*, No.6, México, Abril 1983., p. 71.

¹⁵⁸ Elvira García "Le fascinaba volar" Entrevista a Eduardo Mata. *Pauta*, Vol. XIV, No 53-54, México, Enero-Junio, 1995, p.8.

En su discurso de ingreso al El Colegio Nacional, en las numerosas entrevistas que le hicieron; y al dedicar, como miembro del Colegio Nacional las tres conferencias que dio sobre la vida y obra de Julián Orbón, nos muestran que las enseñanzas del maestro cubano formaron parte esencial del credo estético de Mata.

Mata fue un difusor de la música Latinoamericana de concierto, dio en sus programaciones un significativo espacio a la obra de Heitor Villa-Lobos, Alberto Ginastera, Antonio Estévez, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, y por supuesto Julián Orbón.

Así, de Orbón, Mata aprende por un lado, a valorar la música vernácula mexicana e hispanoamericana, por otro, a considerar la herencia hispana como parte esencial de nuestra idiosincrasia. Estas ideas lo llevarán a estudiar y difundir la obra de los maestros latinoamericanos. El estudio y asimilación de éstos será para él, el camino a seguir si se quiere prolongar nuestra apenas naciente tradición : la Hispano-Americana .



Excursión del taller de composición . De izquierda a derecha: Eduardo Mata, Héctor Quintanar, Carlos Chávez, Julián Orbón y Jesús Villaseñor, por el año de 1962.
Foto tomada en el Jardín Borda de Cuernavaca por Julio Estrada.

Julio Estrada.

Diversa fue la influencia que ejerció Julian Orbón sobre Julio Estrada. Él comenta que de Orbón aprendió las dudas fundamentales.¹⁵⁹ Es decir, le enseñó a pensar en cuestiones propias a partir de las cuales Estrada desarrollará su carrera como compositor. Orbón era un pensador y creía que paralela a la formación musical debía existir un pensamiento crítico.

Estrada vio en Julián Orbón más que un maestro. Sus enseñanzas iban más allá de la cuidadosa y profunda observación de los trabajos de composición y del análisis de alguna partitura de los maestros clásicos. A continuación cito una descripción de las clases de Orbón según Julio Estrada:

Dentro de cada una de las clases de Orbón se dan cita innumerables vertientes; intentar describir un momento cualquiera entre los que registran su presencia en el taller, además de la emoción que trae el recuerdo, requiere mencionar que su capacidad de abordar un problema de composición ocurre desde el centro mismo de la vida: aparte su saber musical, histórico y otros que la necesidad convoque en la discusión de las ideas -siempre como una disertación filosófica que asegura e invita al otro a compartir con el maestro el problema de la creación en todos sus matices-, Orbón rompe con el trato formal al final de la sesión para abrirse a la relación amistosa ; por ejemplo, hablará del amor, o ante el asombro y la expectación de los sitios, conducirá a todos , en mangas de camisa , con corbata y el pantalón arremangado a jugar un partido de fútbol en los jardines mismos del Conservatorio- antes recorridos en su esfuerzo pedagógico-, o bien, a su casa a compartir la cena y el calor franco de su familia - Tanguí, su compañera de toda la vida, y sus hijos: Julián y Andrés [el chiringuito]-, y en medio de la charla, saltar en dirección del piano para mostrar con entusiasmo la solución óptima, casi absoluta, que al cabo del día encuentra al problema que alguno le ha planteado. Con formas elaboradas o espontáneas , en el rigor o en el juego, Orbón enseña que una clase es, en el fondo, una lección de autenticidad.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Julio Estrada: "La música en Cuba de Alejo Carpentier". Vol II, No 21, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1982, pp. 14-16.

¹⁶⁰ Julio Estrada , "Tres perspectivas de Julián Orbón" *Pauta*, No.21, México, Enero 1987, . pp. 77-78.

La autenticidad de Orbón no sólo fue ejemplo definitivo a seguir por Estrada, quien reconoce en ésta, un principio básico en cuanto a creador. Sin embargo, es el hecho de que -aparte de la sólida formación adquirida gracias al plan de estudios del taller -, Julián Orbón haya buscado como maestro, descubrir la esencia de cada alumno y ayudarlo a desarrollarla o, como diría Estrada, a “*hacer del otro aquél que debe ser,*”¹⁶¹ lo que hace que estos dos músicos se logren de acuerdo a su naturaleza original. Sus lecciones fueron de vida, y de por vida.

Durante su estancia en México, Julián Orbón vivió en un modesto departamento ubicado en Berlín 83, 1er piso, en la Colonia Juárez.¹⁶² Su relación con Carlos Chávez siempre fue cordial, sin embargo debido a los numerosos compromisos del compositor mexicano, su contacto con él no era frecuente.

Además de los alumnos más cercanos: Estrada y Mata, a la familia Orbón frecuentaban el matrimonio de Jomí García Ascot y María Luisa Elío, a quienes había conocido en Cuba a finales de la década de los años cincuenta. María Luisa Elío se convirtió en la amiga más cercana a Julián en ese tiempo. Una misma sensación de pérdida: la del exilio ambos viviendo en tierra ajena, los unió.¹⁶³

Durante su estadía en México, se estrena el 8 de noviembre de 1961, *Concerto Grosso* (1958) en el Carnegie Hall de Nueva York con la Orquesta de América dirigida por Richard Korn-¹⁶⁴ Fue también, viviendo en México, cuando recibe una invitación de Francisco García Lorca, hermano del poeta acribillado, para dar una conferencia en la *Casa de España* en la Universidad de Columbia. De esa conferencia nacerá un escrito que sintetiza el pensamiento musical de Orbón: “Tradición y originalidad en la música Hispano-Americana”.

¹⁶¹ Julio Estrada. “Tres perspectivas de Julián Orbón” p.75. Las cursivas son del autor.

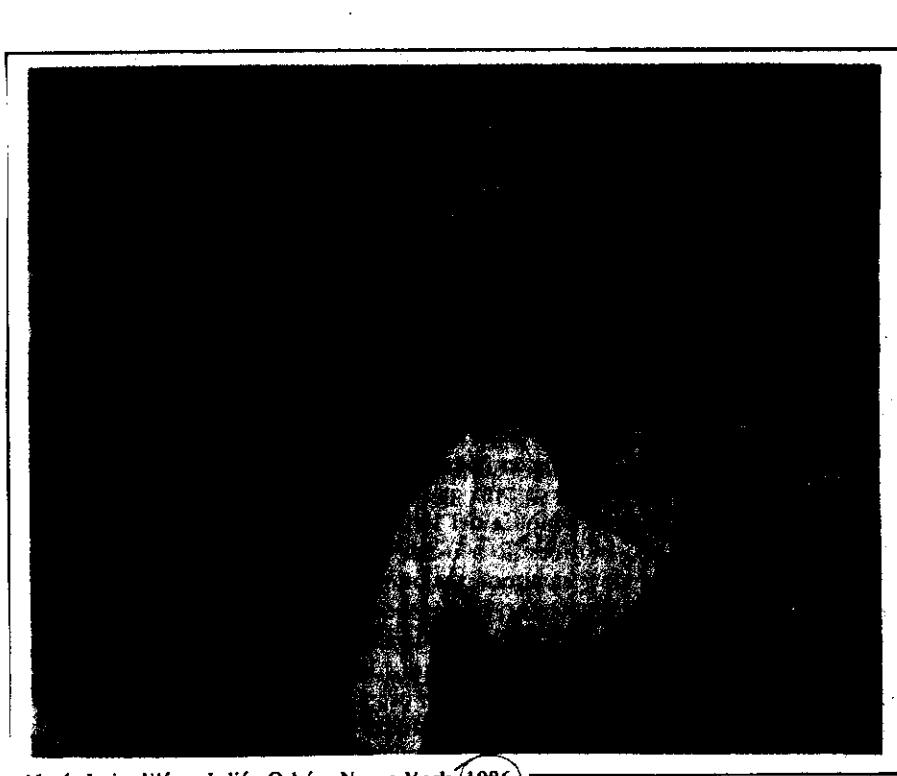
¹⁶² Datos proporcionados por Julio Estrada.

¹⁶³ María Luisa Elío en entrevista personal realizada el martes 22 de Noviembre de 1999 en su casa, ubicada en ese entonces, en Fernández Leal # 112, Coyoacán, Ciudad de México.

¹⁶⁴ Velia Yedra. Julián Orbón. *A biographical and critical essay*, Coral Gables, University of Miami, 1990, p.27.

La vida de Orbón en nuestro país se dio entre su cotidiano contacto con los alumnos del taller y su hogar al que generosamente ofrecía a sus amigos. Los dos libros ya mencionados, la *Biblia* y el *Liber Usualis*, fundamentales en su pensamiento eran ávidamente estudiados y generaron *Monte Gelboé*, su obra más dramática, salida del reciente exilio.¹⁶⁵

Pareciera que el nutrirse de estas dos fuentes, le sirvió como punto de apoyo espiritual para sobre llevar la pérdida de su país, de su paraíso perdido como dijera Cintio Vitier.



- María Luisa Elfo y Julián Orbón, Nueva York, 1986.

Julián Orbón con María Luisa Elfo. Una de las pocas amistades que tuvo en México.

¹⁶⁵ Cantata para tenor y orquesta basada en una historia bíblica narrada en el Segundo Libro de Samuel: la historia de la separación de dos hermanos: Jonathan y David. La obra inicia con un canto gregoriano tomado del *Liber Usualis* que comienza con la palabra Monte Gelboé.

Diversos fueron los factores que incidieron en la corta estancia de Orbón en México. El grupo de intelectuales de entonces que supieron sobre Orbón, entre ellos, Juan García Ponce rechazaron a Julián, en quien veían un detractor más de la revolución cubana.¹⁶⁶ Fuera de unas pocas amistades Orbón estaba aislado en México. El ambiente cultural y artístico que le rodeaba era pobre si lo comparamos con el de la Cuba de entonces. Por otro lado, su quehacer como compositor no fue promovido ni difundido. Aparte de una lectura del *Concerto Grosso* a cargo de Carlos Chávez, la obra de Orbón no se escuchó.

Además, el sueldo que recibía un poco más del doble de la beca que sus alumnos recibían lo cual era humillante para un creador de su envergadura.¹⁶⁷ “El sueldo era muy pequeño, y esto hacía la vida en México, difícil.” comenta Mercedes Vicini, viuda de Julián Orbón.¹⁶⁸

Como compositor Julián vivió en México el dilema de pertenecer a dos patrias que no siempre están juntas: la de su país y la de la música. Para habitar esta última, hay que estar en contacto con intérpretes, orquestas, conciertos. En este sentido, desde que Julián comenzó su carrera en América, fueron los Estados Unidos quienes le dieron apoyo, primero como joven promesa al permitirle ir a estudiar a Tanglewood con Aaron Copland y después como compositor al estrenar su obra, darle encargos, apoyos e invitaciones a dar conferencias en varias universidades. Todo ello influyó en su decisión de irse a vivir a los Estados Unidos.

En 1963 la familia Orbón parte definitivamente hacia Nueva York.

¹⁶⁶ Según María Luisa Elio en la entrevista ya citada.

¹⁶⁷ Según Julio Estrada, en entrevista.

¹⁶⁸ En entrevista telefónica, octubre 30 del 2003.

2.6. El exilio: Estados Unidos.

Siempre he dependido de la bondad de los extraños.

Blanche Dubois en Un tranvía llamado deseo
de Tennessee Williams.

Según Victor Batista,¹⁶⁹ uno de los amigos más cercanos a Orbón durante la década de los años sesenta, Julián tenía la ilusión de volver a formar parte de la comunidad de amigos que se había logrado durante su primer estancia en Nueva York. Comunidad que lo alimentaba y estimulaba intelectual y espiritualmente tanto como aquella que lo cobijó en la Cuba de los tiempos de *Orígenes*. Durante su primer año en Nueva York Orbón se había relacionado estrechamente con Rafael Puyana, Andres Segovia, Rey de la Torre y Francisco García Lorca. Había encontrado en este grupo de amigos una nueva casa espiritual; sin embargo, éste grupo se fue desbaratando y para mediados de 1960 ya no quedaba nadie. Andres Segovia y Francisco García Lorca se van a vivir a España, Rafael Puyana a París, y poco tiempo después Rey de la Torre se traslada a California por motivos profesionales.

“A Julián le ilusionaba la idea de poder volver a reproducir en pequeño, su mundo cubano en Nueva York ” comenta Victor Batista.¹⁷⁰ Fue entonces cuando se afianza su amistad con dos exiliados cubanos: el apenas citado, y Carlos Ruiz, con quienes hablaba de José Lezama Lima, de Cuba y de *Orígenes*.

“Nueva York es una ciudad universal, abierta. Ahí puedes ser y comportarte libremente. En Nueva York Julián estaba cerca de su maestro Aaron Copland, de Lukas Foss quien lo visitaba a menudo, de la viuda de Koussevitsky, muy amiga nuestra, de Gustavo Durán ...en fin, no estábamos solos” comenta *Tanguí*¹⁷¹

¹⁶⁹ Victor Batista, cubano y amigo de Orbón desde La Habana por los años cuarenta, estuvo desde el inicio de la revolución cubana, a principio de los sesenta hasta 1965- 1972 en Nueva York. Ahí trató mucho más de cerca a Orbón. Fue director de la revista *Exilio* para la cual colaboró el compositor. La cita es de la entrevista realizada en dic del 2002 en casa de Carmen Sirisi ubicada en Juan de la Barrera#67.Col.Condesa.

¹⁷⁰ En la citada entrevista.

¹⁷¹ Mercedes Vicini, viuda de Orbón en entrevista telefónica del 30 de octubre, 2003.

El año de su llegada a Nueva York, 1963, su *Concerto Grosso* es seleccionado para representar a la música latinoamericana en un Festival de Música Contemporánea celebrado en Baden-Baden, Alemania.

El 8 de junio de ese año Pete Seeger presenta al mundo y graba en vivo la *Guajira Guantanamera*, sin saber que el hombre que adaptó unos versos de Martí a esa tonada guajira se encuentra viviendo en la ciudad. A partir de entonces *La guantanamera* recorre el mundo, primero con el LP titulado *We shall overcome* producido por *Columbia Records*.¹⁷²

Ese mismo año, 1963, Orbón compone *Partitas I*. Curiosamente a partir de esta obra, su técnica de composición se modifica. Aunque la técnica de la variación siempre ha estado presente desde las primeras producciones, era la construcción motivica y el uso de la forma sonata su técnica preponderante. Esto se puede apreciar desde su primer obra madura: la *Sinfonía en Do* (1945), y en otras obras posteriores como su *Cuarteto de Cuerdas* (1951) cuya estructura global sigue los lineamientos del cuarteto clásico, las *Tres Versiones Sinfónicas* (1954) en donde el primer movimiento tiene el esquema de la forma sonata y el *Concerto Grosso* (1958) estas dos últimas siguiendo el mismo esquema compositivo.

De este periodo llamado cubano¹⁷³ hasta el *Himnus ad Galli Cantum* (1956) se incluye una reexposición del material inicial, fundamento de la forma sonata.¹⁷⁴ Aún en las *Tres Cantigas del Rey* (1960), obra de transición cercana al *Himnus ad Galli Cantum*, se sigue utilizando la forma sonata.

Tras haber compuesto *Monte Gelboé*, escrita en México, parteaguas de su producción musical, Julián Orbón escribe *Partitas I* basada en la técnica de la variación. A partir de entonces serán variaciones sobre un tema las que predominen en su obra posterior. Su siguiente obra será *Partitas 2* (1964) para clavecín, vibráfono, celesta, armonio y cuarteto de cuerdas.

¹⁷² La historia e importancia de la génesis de la Guajira Guantanamera merece todo un capítulo. Para más detalles ver el titulado: *La Guajira Guantanamera*.

¹⁷³ Ver *En la esencia de los estilos* el catálogo propuesto por el Dr. Julio Estrada, p.164.

¹⁷⁴ Ya se abordará más extensamente en el capítulo dedicado al análisis de la obra de Orbón esta técnica de composición.

En ese año recibe una invitación de la Universidad de Washington en St.Louis para dar una clase maestra en composición. El entonces director de la Orquesta de St.Louis, Eleazar Carvalho, da una lectura a *Monte Gelboé*. Al año siguiente, 1964, Orbón escribe *Partita 3* para orquesta.

En 1967, gracias a Victor Batista, después de 27 años fuera de España Julián Orbón regresa a su tierra natal para presenciar el estreno de *Monte Gelboé* dirigida por Carlos Chávez en Madrid como parte de un Festival Ibero-Americano. Se reencuentra con su hermana mayor, Ana, y sus dos hermanos. En ese año es premiado por la Academia de Artes y Letras en los Estados Unidos.

En 1968 se dedica a escribir *Introito* para coro y orquesta, obra que no concluye. A partir de entonces comienza una larga etapa de depresión y parálisis creativa. Fuera de la armonización y arreglo para coro de dos canciones folklóricas en 1972: *La llorona* de México y la *Balada de Jesse James*, de Estados Unidos, Julián no escribió nada más.¹⁷⁵



¹⁷⁵ Las *Dos canciones folklóricas* fueron estrenadas en 1972 en la biblioteca del Lincoln Center de Nueva York con el Coro Cuba-Orfeón que su cuñado, Juan Vicini, dirigía.

Durante esos años regresó a obras antiguas que revisaba de manera obsesiva: *Monte Gelboé*, el *Concerto Grosso* y *Partita 3*. Tal vez haya sido esta una manera simbólica de regresar a algo. “Él dejó de componer completamente y pensaba que ya nunca más iba a poder hacerlo” comenta Victor Batista.¹⁷⁶ Sin embargo, Orbón no se encerraba. Daba clases particulares a cuatro ó cinco alumnos, que eran devotos suyos;¹⁷⁷ colaboraba para la revista *Exilio*, recibía en su casa visitas diversas tanto de intérpretes como de compositores, amigos y gente que lo admiraba y apreciaba, entre ellos Ernesto Halffter, quien respetaba mucho a Orbón y siempre que iba a Nueva York pasaba por su casa; sus antiguos alumnos mexicanos Julio Estrada, Eduardo Mata, iban a visitarlo o le hablaban por teléfono; hasta dio un curso de tres meses sobre el canto gregoriano en alguna Universidad de Nueva York, después de lo cual renunció a cuestiones como ésta. “Ahora no estoy para estas cosas” le comentaba a Victor Batista. “Toda esta actividad era una forma de llenar un vacío” supone Victor Batista.¹⁷⁸

En la parálisis creativa, una de las cosas más angustiantes que le pueden suceder a un creador, hay fuerzas internas desconocidas y difíciles de manejar que no dejan actuar al ser creativo. Y cuando más pasa el tiempo, más lejana es la posibilidad de retomar esa energía creativa. Se tienen noticias de muchos compositores que han sufrido esa parálisis y de la angustia que esto les causó.¹⁷⁹

Desde su primer obra escrita en el exilio, *Monte Gelboé*, se escucha en Orbón la presencia de un mundo oscuro que está a punto de engullir al solista que canta. En ella encontramos dos mundos en coalición: uno luminoso cada vez más lejano, otro oscuro que va cubriendo todo. El hecho de que a partir de entonces sea la variación la técnica escogida para escribir, es decir, el recurrir siempre al mismo tema y revestirlo de nuevo ropaje, tal vez esté relacionado con una necesidad de retornar, de volver obsesivamente al pasado, a una realidad más gloriosa, hasta que finalmente ni este retorno lo puede ayudar a sacar fuera su creatividad. Dados los hechos hasta aquí expuestos pareciera que era de tal magnitud su dolencia que fue difícil de controlar.

¹⁷⁶ Muy cercano a él en este periodo. En la entrevista citada.

¹⁷⁷ Según Victor Batista.

¹⁷⁸ De la entrevista mencionada.

¹⁷⁹ La lista es muy larga. Cito dos ejemplos conocidos: Bartok y Beethoven.

Fue en estos años cuando Carlos Ruiz hace que Julián conozca a Jorge Camacho, pintor surrealista residente en París,¹⁸⁰ quien se interesa por la obra de Orbón y en 1974 le comisiona una pieza para ser estrenada durante la apertura de una exhibición con obra suya cuya tema central era el de la muerte. Así nace *Fantasia, preludio, tiento para órgano*. “Fue lo primero creativo que hizo después de su gran crisis”, comenta Victor Batista.¹⁸¹

Después de la *Fantasia* Orbón emprende una obra con un tema religioso: la *Liturgia de Tres Días* para coro y orquesta. Esta obra también quedó sin terminar. La parálisis no había cedido y continuó durante más de diez años.

A partir de 1974 la obra de Orbón comenzó a ser difundida por Eduardo Mata. Destacan el estreno del *Homenaje a la Tonadilla* en Madrid en 1979 (más de 30 años después de haber sido escrita y estrenada en La Habana), y las diversas ejecuciones en Estados Unidos de las *Tres Versiones Sinfónicas*. Particularmente exitosas fueron las de Cleveland y Filadelfia (1982). Durante este periodo Orbón fue invitado a dar conferencias a diversas universidades de Estados Unidos: Miami en 1980 y Princeton al año siguiente.¹⁸²

Ese mismo año, 1981, recibe el encargo de escribir las notas de programa para la grabación de las seis sinfonías de Carlos Chávez con la *London Symphony*, y por iniciativa de Eduardo Mata, la *Orquesta Sinfónica de Dallas* comisiona a Julián Orbón una obra para piano y orquesta para la inauguración del nuevo *Hall* de la Sinfónica. Cuenta Carmen Sirisi¹⁸³ lo extraordinariamente difícil que fue para Orbón completarla y cómo en más de una ocasión trató de cancelar el compromiso. Sin embargo esta cancelación no fue aceptada y Orbón terminó la obra en 1985. La *Partita 4* para piano y orquesta es estrenada en Dallas con Eduardo Mata dirigiendo, el solista fue Tedd Joselson. Esta obra también se ejecutó en Frankfurt, Londres y Venezuela con Eduardo Mata.

¹⁸⁰ *Partita 3*, en 1978. Datos proporcionados por Victor Batista.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² En el Noveno Festival Interamericano de Música en Washington.

¹⁸³ Compañera de Eduardo Mata por más de veinte años. En conversación en Pittsburgh.

De los lugares donde vivió Orbón: España, Cuba, México y Estados Unidos, la estancia más prolongada la pasó en este último país. Paradójicamente Julián no logró integrarse al *modus vivendi* de la sociedad norteamericana en la cual se sentía un extraño. Independientemente de las ocasionales salidas a cenar, a bailar ó a jugar la pelota con alguno de sus hijos al *Central Park*, su vida la hizo recluso. En 1985, al preguntarle Jose María Vitier, hijo de Cintio Vitier y compositor por qué vivía en Nueva York, Orbón le contestó que por motivos profesionales.¹⁸⁴

Sin embargo Julián no aprovechó su estancia en los Estados Unidos para auto promoverse, buscar un trabajo estable como compositor en residencia en alguna universidad o encontrar la manera de recibir encargos. A través de sus escritos encontramos el espíritu de un hombre profundamente arraigado a España ó a Cuba. Recurriendo a la primera a través de la música y la literatura hispanas y a la segunda a través de los recuerdos y a las entrañables amistades que dejó a su partida. Si España estará siempre presente en él con Manuel de Falla y Felipe Pedrell; con el Quijote, los místicos españoles, los poetas de la *Generación del 98*, en Manuel y Antonio Machado, García Lorca, Juan Ramón Jiménez y María Zambrano, o con las Cantigas del Rey Alfonso el Sabio, Cuba lo estará a través del son cubano, de José Martí, de las cartas de José Lezama Lima, los poemas de Eliseo Diego ó de las traducciones que hiciera Cintio Vitier de Mallarmé; es decir el abrazo del mundo a partir de un baluarte cubano.

En contraste, casi nunca aparece Norteamérica en la cosmogonía orboniana.¹⁸⁵ Leonardo Acosta quien fuera músico de jazz, afirma que el mundo del jazz por ejemplo le fue ajeno,¹⁸⁶ como lo fue el rock. No tuvo contacto con la vanguardia experimentalista encabezada por John Cage, quien también vivía en Nueva York; ni con la estética serialista aplicada a la electrónica -tan en boga en esa época- iniciada por Milton Babbitt.

¹⁸⁴ Según Victor Batista, también exiliado cubano, y como Orbón nunca integrado a Norteamérica, Julián debería haberse quedado en México

¹⁸⁵ Sólo una vez tomó material de Norteamérica para armonizar una canción folklórica: La Balada de Jesse James

¹⁸⁶ Leonardo Acosta en entrevista.

Recordemos que la década de los años sesenta fue testigo de movimientos artísticos cada vez más estrechos, sucediéndose unos a otros de manera veloz. Al expresionismo abstracto le siguen el pop art, la música aleatoria, los ensamblajes, el op art, el arte cinético, el minimalismo, el arte conceptual, el superrealismo y el neo-expresionismo, todos ellos variantes radicales de los principales movimientos artísticos surgidos a principios del siglo XX.¹⁸⁷ Muchas de estas manifestaciones buscaron innovar, otras como el superrealismo ó el pop art, eran conscientemente banales. Todo esto fue ajeno a Julián, para quien “la grandeza de una obra de arte reside en su profundidad espiritual ”¹⁸⁸ El valor de lo nuevo en arte le era ajeno.

“El ideario de Orbón, fincado en la riqueza de los *orígenes*, resiste ante la idea de la innovación como producto reciente y como objetivo estético” escribe Julio Estrada.¹⁸⁹ Además, el movimiento hippie, el escándalo de la Guerra de Vietnam (1962-1975) hecho que como la Guerra Civil Española, afectó y dividió al mundo, se constituyeron en fragmentos de un ambiente ajeno, hostil a sus creencias. Y si nos preguntamos por que entonces no regresó a España, a Cuba o a México una respuesta que propongo es que en realidad no había a donde ir.

Es sintomático el que Orbón hablando tanto de España y habiéndosele reconocido en su tierra, Avilés, haya sido el único de los cuatro hermanos que no quiso regresar. Esto nos hace suponer que los recuerdos de infancia fueron lo suficientemente amargos como para haberlo mantenido apartado definitivamente,¹⁹⁰ ya que la España que vivió Orbón y que rescató para su cosmogonía fue la España anterior, la histórica, la ideal. Aquella en donde mito, poesía y realidad se funden.¹⁹¹ También la Cuba que vivió y que conservó, fue la Cuba secreta, la de los origenistas, aquél brillante grupo de poetas y artistas que formaron un mundo aparte

¹⁸⁷ Edward Lucie-Smith, *Cultural Calendar of the 20th Century*, New York, Phaidon, 1979, p.179.

¹⁸⁸ Dicho a la autora durante una conversación mantenida en Pittsburgh durante su estancia para la grabación del *Cuarteto de cuerdas* por el *Cuarteto Latinoamericano*.

¹⁸⁹ Sofía González de León. “Entrevista a Julio Estrada”, p. 82.

¹⁹⁰ De cualquier manera como dice la señora María Luisa Elio, ya no hay posibilidad de retorno, ya que la realidad que buscamos reencontrar ya es otra.

¹⁹¹ Aquella que rescata en su artículo “Tarsis, Isaiás y Colón”

“La memoria para *Origenes* era fundamental por que como no había una realidad a la cual asirse se recurre al pasado y Julián era así” cuenta Victor Batista.¹⁹²

En la época que va de los sesentas hasta finales de los setenta se da en toda América un auge del dodecafonismo y del serialismo integral. “Hasta Stravinsky está escribiendo con series” le comentaba Orbón a Victor Batista, lo que hace suponer que en determinado momento el compositor hispano-cubano tuvo dudas acerca de la elección de su lenguaje musical.

Lo que nos interesa preguntarnos es hasta qué punto la tensión generada entre la realidad y la personalidad de Julián Orbón existía. Maria Luisa Elío cuenta como Julián Orbón en varias ocasiones, habló de su identificación con Blanche Dubois, personaje central de *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, obra de teatro que presenta dos hermanas: una perfectamente adaptada a la realidad que le toca vivir, otra, Blanche, que se niega a distinguir entre la realidad y la fantasía, prefiriendo a ésta última. Su incapacidad para adaptarse le llevará a un hospital para enfermos mentales. Este conflicto entre la esperanza y la decepción, entre lo que se desea y lo que es probablemente lo haya sentido Orbón.¹⁹³

Testigo de un mundo resquebrajado y violento, habiendo perdido desde niño dos seres fundamentales en su vida: su tío Julian a quien quería como a un padre, y su madre, que murió cuando el tenía siete años de edad; habiendo perdido más adelante a su patria Cuba, y todo lo que ésta representaba para él, Julián Orbón se refugia en un mundo interno siempre buscando el retorno a su origen.

¹⁹² De la citada entrevista.

¹⁹³ El crítico Heinrich Straumann observa como a partir de la segunda guerra dos de los más notables dramaturgos norteamericanos, Tennessee Williams (1914) y Arthur Miller expresan en sus obras este conflicto no resuelto entre la realidad y la imaginación. Además de *Un tranvía llamado deseo*, T. Williams escribió *El Zoológico de Cristal*, en donde tres personajes viven de sus sueños. Sólo dos de ellos logran adaptarse a su dura realidad. El tercero, una muchacha lisiada, sabe que fracasará al hacerlo y decide refugiarse en su colección de animales de vidrio. De Arthur Miller (1916) está con el mismo tema *La muerte de un viajante*. Lo interesante de estos personajes es que uno acaba simpatizando no con aquellos que se adaptan sino con los inadaptados. Estos son los héroes contemporáneos. Tal es a nuestro parecer, el caso de Julián Orbón. Ver de Straumann: *La literatura norteamericana en el siglo XX*, (ed. en español) México, FCE, 1953., pp.223-224.

“Cuando la música de Orbón adopta la otra, refiere al deseo íntimo de recobrar la pérdida ” escribe Julio Estrada.¹⁹⁴ Este comentario ilumina una posible relación entre la postura íntima, muy personal de Orbón ante acontecimientos fundamentales de su vida, y su obra. Revela una actitud existencial similar a la adoptada por los origenistas en el sentido de crear como grupo, a través de la poesía, del arte, un mundo mejor, otra realidad, con la esperanza de llegar a influir en la presente. De ahí su singular capacidad para descubrir belleza perdida u olvidada , o en donde nadie la ve. “Orbón es un descubridor de joyas” dice Julio Estrada.¹⁹⁵

Productos de esta capacidad nacida de una actitud humilde ante la creación son la *Guajira Guantanamera*, las *Tres Versiones Sinfónicas*, *Tres Cantigas del Rey*, *Dos canciones folklóricas*, el *Libro de Cantares* y en general su producción que toma de manera impersonal y sin embargo comprometida, material de otras épocas.

Creemos que un síntoma de esta permanente búsqueda de un origen al cual arraigarse al recuerdo materno, haya sido una efímera y sin embargo profunda relación que tuvo Julián Orbón ,ya al final de su vida, con Carmen, la esposa de su querido sobrino,el guitarrista Armando Orbón. Armando recuerda que durante su segundo viaje a España ,en una entrevista pública que un canal de televisión realizó al compositor sobre los motivos de su estancia en España, éste explica que se encuentra ahí por cuestiones sentimentales.¹⁹⁶ Este es un tema tabú, del cual la familia prefiere no hablar. Sin embargo nos parece necesario al menos mencionarlo, pues fue relevante en su vida, y al omitirlo truncaríamos una parte importante de la historia del compositor .

Según cuenta Armando Orbón y quienes supieron de este *affaire*,¹⁹⁷, Julián Orbón se enamoró de esta sobrina perdidamente, como un adolescente, y abandonó su hogar abiertamente y sin esconder nada. Su concepción del amor era la de un romántico. Creía en una predestinación fatal, imposible de resistir y que iba más allá de la propia voluntad . Así fue como vivió esta experiencia.

¹⁹⁴ Julio Estrada, “Tres perspectivas de Julián Orbón” *Pauta*, No.21, México, Enero 1987., p.82.

¹⁹⁵ En entrevista personal.

¹⁹⁶ Según Armando Orbón en entrevista.

¹⁹⁷ Esto se contaba en las reuniones con Eduardo Mata , en Pittsburgh.

“Tú estás enamorado de la idea del amor, no de Carmen” le dijo alguna vez Armando, el sobrino afectado.¹⁹⁸ Sin embargo, “la realidad fué distinta al *Tristán e Isolda*, de Wagner, obra que tenía a Julián Orbón completamente seducido”¹⁹⁹ Nos preguntamos si esta fascinación por el *Tristán* que conocía tan bien y a la cual había reconocido como el último y por lo mismo, supremo fruto de la cultura Occidental,²⁰⁰ era puramente musical, ó incluía una concepción mística del amor, concepción Occidental que parte desde el resplandor de la comunidad cátara y su consecuente persecución por la iglesia, y que encierra una idea del amor hacia la mujer, vista ésta como el símbolo del alma masculina a la cual podrá unirse definitivamente mas allá de la vida.²⁰¹ Concepción del amor también ligada a una trascendencia, a un mas allá, que imposibilita la unión suprema en este mundo.

Parece ser que la huella más inmediata que dejó esta relación fue la de la culpa por partida doble: hacia su mujer, quien todo le perdonó, y hacia su sobrino; y la creación de su última obra: el *Libro de Cantares* (1987) basado en textos bíblicos: *El Cantar de los Cantares* y en un cancionero asturiano, es decir proveniente del lugar de su origen. El manuscrito original está dedicado a la amada. Esta dedicatoria fue posteriormente eliminada.

El estreno de *El Cantar de los Cantares* tuvo lugar en el *Teatro Campoamor* de Oviedo en 1988.

El 20 de mayo de 1991, Julián Orbón muere de cáncer en los riñones en un hospital de Miami.

¹⁹⁸ En entrevista.

¹⁹⁹ Según Victor Batista.

²⁰⁰ Ver de Julián Orbón “De los estilos trascendentales en el postwagnerismo” primeras páginas.

²⁰¹ Esta es la tesis que propone Denis de Rougemont en *El amor y Occidente*. Barcelona, Kairós, 1979.

CAPITULO 3
OBRA SELECTA

3.1. Marco Teórico.

A continuación exponemos las aportaciones que hasta ahora se han realizado con respecto a la obra de Julián Orbón, después de lo cual propondremos las herramientas que encontramos adecuadas para explorar sus partituras.

3.1.1 Estados Unidos

En 1986 la pianista y musicóloga Velia Yedra elabora en la Universidad de Miami como tesis de maestría, un análisis de la *Tocata* y de la *Partitas No.1* para clavecín de Julián Orbón, y en 1990 publica su tesis de doctorado: una sumaria biografía de Julián Orbón, en donde enumera e ilustra ciertas constantes estilísticas de su obra. Las constantes que la autora propone provienen del mundo español, el mundo hispanoamericano y el mundo medieval, es decir muestra la naturaleza sincrética de la música de Orbón.¹ Su análisis comienza señalando a Manuel de Falla como punto de partida para entender la música de Orbón, y nos sirvió para tomar en cuenta este aspecto de la estética orboniana. Su trabajo tiene la virtud de haber sido escrito en colaboración con el compositor y la desventaja de haber sido pionero en su género, y pretende ser una introducción a la obra de Orbón.² Así se ha tomado en cuenta para esta tesis: como una inicial propuesta rica en posibilidades de ser estudiada y ampliada.

En 1969 la revista *Exilio*, dirigida por Víctor Batista, publica una entrevista realizada a Julián Orbón. En esta, el compositor señala el canto gregoriano como fuente generadora de la música popular hispana e hispanoamericana. Habla de una “fusión que está dada desde los orígenes”³ Esta entrevista enriquece y complementa la investigación realizada por la Dra. Yedra.⁴

¹ Velia Yedra, *Julián Orbón: a biographical and critical essay*, Coral Gables, University of Miami, 1990 pp. 41-42.

² Velia Yedra. *Opus Cit*, p.39.

³ *En la esencia de los estilos* y otros ensayos. Madrid, Editorial Colibrí, 2000, p. 101.

⁴ Ver “Diálogo con Julián Orbón”, *En la esencia de los estilos*, Madrid, Colibrí, pp. 100-106.

3.1.2 México.

En 1982 Julio Estrada publica "La música en Cuba de Alejo Carpentier"⁵ y en 1987 "Tres perspectivas de Julián Orbón"⁶ Los escritos de Julio Estrada han servido para acercarnos a Julián Orbón en su totalidad: como maestro, como amigo y sobretodo, como creador.⁷ En la última parte del artículo "Tres perspectivas de Julián Orbón" Estrada propone un análisis interválico de la *Partitas I* para clavecín de acuerdo a su Teoría de las escalas. Este análisis interválico permite la posibilidad de observar el funcionamiento de sistemas melódicos y armónicos de la música compuesta a partir de escalas, sistema apto para analizar interválicamente el canto gregoriano, la música renacentista, barroca, clásica, romántica y mucha de la producción del siglo XX.⁸ En este sentido la teoría de Estrada permite abordar, desde un punto de vista interválico, la música de Julián Orbón, la cual integra universos musicales de diversas épocas, por lo que será utilizado como herramienta de análisis. Sin embargo, este sistema se concentra en la interválica, y deja de lado otros aspectos como serían la forma en que Orbón utiliza la variación como técnica de construcción, y la manera en que organiza todo un contenido musical dentro de una estructura, así como la relación que se establece entre texto y música. Campos de estudio aún sin explorar. Julio Estrada muestra la poliestilística presente en la obra de Julián Orbón, idea que refuerza lo investigado en Estados Unidos.

Los otros escritos que hay en México en relación a la obra de Julián Orbón fueron elaborados como una serie de tres conferencias que en febrero de 1986 dicta -en calidad de Miembro del Colegio Nacional-, Eduardo Mata. La intención de estas conferencias es dar a conocer la obra musical de Julián Orbón a un público no especializado. Su idea central fue la de situar a Orbón al lado de compositores como Heitor Villa-lobos y Alberto Ginastera.

⁵ Julio Estrada. "La música en Cuba de Alejo Carpentier" Casa del Tiempo, UAM, vol.II, No.21, México, mayo 1982.

⁶ Julio Estrada: "Tres perspectivas de Julián Orbón" *Pauta*, No.21, México, Enero 1987., pp.89-102

⁷ Complementan a estos artículos una entrevista realizada a Julio Estrada por Sofía González de León (ver *Pauta*, Vol VI, no.21), un texto inédito escrito a la muerte de Julián Orbón y el Prólogo a una selección de artículos escritos por Julián Orbón: *En la esencia de los estilos*, Madrid, Colibrí, 2000.

⁸ Julio Estrada, *Ibid.*

El punto de vista de Mata, es el del intérprete que evalúa la condición de la música contemporánea de entonces (estamos hablando de 1986), y expone un panorama de la música actual dentro de la cual la figura de Julián Orbón, se distingue.

Debo decir que yo asistí a estas conferencias y ahí escuché por primera vez la música de Julián Orbón. Entendí que su obra proponía un acercamiento singular a sonoridades muy antiguas.

Dada la estructura de las tres conferencias y su inicial intención, Eduardo Mata explica brevemente las principales obras de Julián Orbón, y se detiene un poco más en el *Cuarteto de cuerdas*, el *Himnus ad Galli Cantum* y las *Tres Cantigas del Rey*. Su análisis está enfocado a preparar al auditorio para una primer audición. Sus escritos han servido para poner atención a la organización motívica, en la cual se sustenta la solidez estructural que encontramos en sus obras y la transparencia de sus instrumentaciones.

3.1.3. Cuba.

Las primeras críticas a la obra de Julián Orbón las hizo Alejo Carpentier con su libro *La música en Cuba* (1945), donde se sitúa a Julián Orbón como una joven promesa cuya singular trayectoria es congruente con su circunstancia histórica y geográfica. En posteriores reseñas y artículos que datan de los años cincuenta Carpentier señala a Orbón como “el primer compositor cubano de la hora actual y en cuanto al continente, en el plano de sus más grandes músicos,”⁹ y en cuya obra confluyen de manera sincrética la tradición hispana y la cubana.¹⁰ Carpentier observa cómo Orbón desarrolla sus materiales por caminos que se apartan de las reglas comunes que se utilizan para desarrollar una melodía, utilizando en cambio, procedimientos muy antiguos como la inflexión, la acentuación y la escantación. Esta idea que sólo aparece brevemente en una reseña de las *Tres Versiones*¹¹ me pareció digna de ser explorada y es tomada en cuenta durante el método de mi análisis.

⁹ Alejo Carpentier “Tres versiones sinfónicas de Julián Orbón” *Diario de Marina*, La Habana. Octubre, 1954.

¹⁰ Recordemos que Alejo Carpentier fue un escritor muy respetado como musicólogo y uno de los mejores amigos de Julián Orbón. Ya hemos hablado sobre influencia que ambos creadores ejercieron uno sobre el otro

¹¹ Carpentier, *Opus Cit*.

Existen otros textos sobre la obra de Julian Orbón que complementaron la visión musicológica que Carpentier aporta. Uno es de José Lezama Lima, escrito como un discurso de homenaje al compositor que el grupo *Orígenes* organiza para celebrar el triunfo de Julián Orbón en el concurso de Venezuela.¹²

El texto de Lezama Lima ayuda a situarnos en el mundo pluritemporal que Orbón comparte con los poetas de *Orígenes* y cuya esencia permanece reflejada en su música.

Considerando que una partitura es una creación que surge de un individuo, de su cosmogonía y de su actitud ante la circunstancia, los escritos de José Lezama Lima y Cintio Vitier,¹³ con quienes Orbón tuvo una misma manera de ver la vida, nos sirven para confirmar cómo una visión de la existencia que busca integrar diversos mundos y tiempos, se logra expresar. La creencia en un absoluto que tiene su más alto vínculo con el verbo encarnado, es decir, con el canto gregoriano, se nos revela en su música a través de un conglomerado de espacios abiertos a diversos lenguajes que parten, todos ellos, de un centro generador.

El artículo más reciente que se ha escrito sobre Julián Orbón en Cuba apoya esta idea, es del musicólogo cubano Leonardo Acosta, quien testifica que para Orbón el canto gregoriano era su "arma secreta", el hilo conductor que él veía unificando a todas las músicas hispanas e hispanoamericanas. Idea que complementa lo hasta ahora dicho sobre su música.

Se compararon estos textos con el pensamiento escrito de Julián Orbón el cual fue estudiado de dos maneras:

a) En cuanto a su contenido e ideas que tiene sobre la música, a los cuales nos hemos referido en los capítulos anteriores.

b) En cuanto a su sintaxis y estructura del texto, a través de las cuales encontramos un paralelo en sus partituras. Un ejemplo que estudiamos en un rubro de la siguiente sección, es su más extenso artículo "José Martí: poesía y realidad", en donde Orbón parte de una idea central en su pensamiento y en su quehacer como hombre y como creador.

¹² José Lezama Lima. *Tratados en La Habana*, La Habana, Universidad Central de las Villas, 1958., pp.58-63.

¹³ Cintio Vitier: "Homenaje a la Tonadilla de Julián Orbón" *Critica Sucesiva*, La Habana, 1971 y "Julián Orbón, música y razón" en, *La Gaceta de Cuba*, La Habana, 1997.

La idea del amor hacia la criatura, a través de la cual Orbón recorre varias estéticas y filosofías que van desde Platón hasta Jean Paul Sartre y que sin embargo aparecen cohesionadas por la idea inicial. Mostraremos como esto se verifica en sus composiciones a través de las cuales fluyen de manera espontánea diversos universos sonoros ordenados de acuerdo a una idea generadora .

3.2. Método de análisis.

Es nuestra intención integrar la información acumulada en los capítulos anteriores al presente para analizar la obra de Julián Orbón. Para esto presentamos a continuación una serie de conclusiones

1) El compositor que mas influencia ejerció sobre Julián Orbón en sus inicios fue Manuel de Falla, quien logra integrar a su lenguaje musical, una sincrética tradición que se mantenía -hasta ese entonces- al margen de la música de concierto: la tradición de la música popular andaluza. Orbón seguirá los pasos de Falla. Será un estudioso del folklore hispano. Ambos compositores amplían esta exploración del pasado hispano a la música renacentista española con la obra de Tomás Luis de Victoria y del cancionero de Felipe Pedrell, y buscarán integrarlo a su obra a través de la cita directa; de la variación de determinado material extraído de estas fuentes y del modo de contruir, a su lenguaje musical.¹⁴

¹⁴ Ver capítulo 1.2: "La herencia hispana".

Estrillo religioso *Comunicado por*
D. Anselmo Gonzales del Valle
Largo San-ta Mari-a hay en el

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a 2/4 time signature and begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece is in a minor key, indicated by the key signature of one flat.

cie - louna estre-lla que a los ma -

The second system continues the musical piece. It features a vocal line in the treble clef and piano accompaniment in the bass clef. The lyrics "cie - louna estre-lla que a los ma -" are written above the vocal line. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *p*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

- ri - ne - ros gui - a

The third system continues the musical piece. It features a vocal line in the treble clef and piano accompaniment in the bass clef. The lyrics "- ri - ne - ros gui - a" are written above the vocal line. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *p*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

en-24

Este estribillo comienza con un mismo sonido que es: a) Repetido varias veces y acompañado de una apoyatura. b) Su rango melódico es limitado (abarca una sexta). c) El VII grado aparece como subtónica evitando así la sensible tan característica del sistema tonal. Nos interesa señalar la dicotomía *mi bemol-mi natural* en el penúltimo compás, que encontraremos muy común en Orbón. Veamos ahora varios temas de *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla.

The image displays six musical staves, labeled a) through f), each illustrating a specific musical feature:

- a)** Shows a melodic line starting with a repeated note (G) accompanied by a chordal accompaniment.
- b)** Shows a melodic line with a limited range, spanning a sixth.
- c)** Shows a melodic line with a repeated note (G) and a chordal accompaniment.
- d)** Shows a melodic line with a repeated note (G) and a chordal accompaniment.
- e)** Shows a melodic line with a repeated note (G) and a chordal accompaniment.
- f)** Shows a melodic line with a repeated note (G) and a chordal accompaniment.

En todos ellos podemos ver: a) El uso de modos. b) Un limitado rango melódico. c) La reiterada repetición de un mismo sonido.

A continuación presentamos varios ejemplos tomado de obras de Julián Orbón que contienen estas mismas constantes. Véase el inicio del *Preludio y Danza para guitarra* (1951) una de sus primeras obras de madurez:

Moderato (♩ = 76) *poco rall.*

p *p* *7* *subtónica*
p *ma marcato*

A tempo *p* *marcato il basso*

B2 B3

MOTIVO TIPO SON

arm. 12

$\frac{1}{2}$ B1

p *pp* *i* *p* *m*

B6

p *poco marc.* *mf* *p*

E♭ - D♭

B6

D-C

mf

Detailed description: This musical score is for guitar and consists of five staves. The first staff is marked 'Moderato (♩ = 76)' and 'poco rall.'. It features a melodic line with a '7' indicating a seventh fret and a 'subtónica' (sub-octave) instruction. Dynamics include 'p' and 'ma marcato'. The second staff is marked 'A tempo' and 'p marcato il basso', with circled notes and a 'v' symbol. It includes 'B2' and 'B3' markings. The third staff has 'arm. 12' and 'MOTIVO TIPO SON' written below. The fourth staff includes '1/2 B1', 'pp', 'i', 'p', and 'm' markings. The fifth staff features 'B6', 'p poco marc.', 'mf', and 'p' markings, with a 'D-C' marking at the end. Various fret numbers (5, 6, 7, 8, 9, 10, 12) and fingering numbers (1, 2, 3, 4) are present throughout the score.

Nótese el do natural del comienzo que implica un VII como subtónica. La idea inicial se desarrolla de acuerdo a un bajo estilizado, influencia del usado en el son cubano.¹⁶ Orbón utiliza indistintamente *fa#--fa natural*. (Ver por ejemplo, compases 2-3). En el compás 15 aparece otra idea (señalada con un rectángulo) de rango melódico estrecho.

Esta segunda idea se intercala con la inicial y regresa siempre a un semitono de distancia del original. En el compás 19 aparece en *re*, y en el compás 23, en *mi*. Así tenemos:

re-mib -mi

Este usar el semitono para moverse de una región sonora a otra, es una de las constantes que encontramos en Orbón. Constante que también aparece en la música popular andaluz y que no es tan frecuente en Falla. Veamos ahora la idea inicial de la *Danza*:

II
Danza

Allegro (♩ = 104) (♩ = ♩ *sempre*)

The musical score consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of chords and melodic fragments, with annotations such as $\frac{1}{2}B2$, $\frac{1}{2}B3$, and B3. The bottom staff continues the piece, featuring a section labeled 'Cuda' and another section labeled 'Variación'. Dynamics like *mf*, *f*, and *sf* are indicated throughout. A circled '11' is placed above a specific chord in the lower staff.

¹⁶ Según el propio compositor. Ver: Velia Yedra, *Opus Cit*, p.47.

Al igual que en el *Preludio*, después de ser presentada la idea inicial, -de rango tonal estrecho-, ésta varía motivicamente y en función de una ampliación del ámbito sonoro y su armonización.

En el compás 20 aparece una idea subsidiaria que podría interpretarse como una inversión de la idea anterior. Su rango también es limitado. Nótese en ambas ideas la repetición de una misma nota:

El *Preludio* y *Danza* han sido clasificados dentro de la época cubana de Julián Orbón.¹⁷ No sólo el bajo tipo son cubano del *Preludio*, sino la formulación y consecuente variación del material melódico desde el punto de vista rítmico que encontramos en los dos movimientos, corroboran esta clasificación.

¹⁷ En el catálogo propuesto por Julio Estrada en *En la esencia de los estilos*, Madrid, Colibrí, 2000.

En este sentido, esta obra ya contiene elementos del Caribe que no encontramos en la música hispana. Mismos que volvemos a encontrar en la obra inmediata a esta: el *Cuarteto de cuerdas* (ver capítulo 1.4 página 49-50).

Veamos el inicio de una obra muy posterior: las *Tres Cantigas al Rey* que data de 1960:

To Rafael Puyana

TRES CANTIGAS DEL REY

I (Cantiga 65)

JULIÁN ORBÓN

Allegro semplice

Soprano

A cre - er de - ve - mos que to -

Harpichord

4'8' plus coupler

legatiss. sempre

Violins I

Violins II

Viola

Cello

Allegro semplice

Veamos el inicio de la segunda cantiga.

II (Contigo 134)

Lento, molto libero

Soprano

Harpischord

Piano

Violins I

Violins II

Viola

Cello

Lento, molto libero

Sop.

Hpchd.

Nótese en ambas la repetición con apoyaturas de una misma nota y el rango melódico limitado. La cercanía a Manuel de Falla es clara, particularmente en la segunda cantiga. Notemos también la fluctuación sonora que establece Orbón entre *fa* y *fa#*, ambas pertenecientes a la línea melódica.

mi- fa#- fa- sol- la

Al pasar el *fa#* a *fa* natural, el bajo se mueve de *mi* a *re*, retornando después a *mi*:

mi-fa#-sol-la re-mi-fa-sol mi-fa#-sol-la

Orbón utiliza así dos tetracordes que se mezclan a través de una nota: el *fa#* que se convierte en *fa* y viceversa. Este uso del cromatismo lo encontramos frecuentemente en su obra. Cito a Orbón:

[...] las posibilidades armónicas se doblan al contar con dos escalas para la construcción de acordes, dándose además la circunstancia del extraordinario interés que hace posible cierto cromatismo dentro de la estructura modal.¹⁸

Este uso de una nota pivote que Orbón utiliza para moverse de un modo a otro, aparece al inicio de *Partitas I* (1963) para clavecín. Véase en la página siguiente, el movimiento sonoro inicial:

do#-re#- re-mi

Hay dos intervalos básicos: la segunda mayor y la segunda menor. A continuación se señalan en la partitura las sonoridades que resultan de la utilización de ambos intervalos. Nótese en el segundo sistema la repetición de una nota sobre la cual se construye un motivo rítmico:

¹⁸ Julián Orbón, "El cancionero de Pedrell" *En la esencia de los estilos*, Madrid, Colibrí, 2000., pp.62-80.

A Rafael Puyana

PARTITAS (No. 1)

for Harpsichord

JULIAN ORBÓN
(1963)

Prima Parte

Poco lento, liberamente come improvisato ad lib.

Parte 1
del Tema →

motivo base
Parte 2

↑
a#-b
e-f#-g#

En la 5a y 6a secciones de esta *Partitas I* reaparece el sonido repetido:

Quinta Parte
Vivace (c. $\text{♩} = 144$)

4' + 8' II *sempre legg. ma ben articolato*

The musical score for the fifth part of Partita I is written for a single melodic line. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Vivace' with a common time signature and a note value of 144. The piece is in 3/4 time. The notation includes several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and dynamic markings such as 'legg.' (leggiero) and 'ben articolato'. There are also some performance instructions like '4' + 8' II' and 'sempre legg. ma ben articolato'. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

8 Sesta Parte
Moderato (*libero e rubato*) (c. $\text{♩} = 54-58$) *accelerando* - - *al brève* Poco più mosso,

The musical score for the sixth part of Partita I is written for a single melodic line. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Moderato' with a common time signature and a note value of 54-58. The piece is in 3/4 time. The notation includes several trill markings (indicated by 'tr' over notes) and triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). There are also dynamic markings such as 'tr' and 'Poco più mosso'. The score includes performance instructions like 'Moderato (libero e rubato)', 'accelerando', 'al brève', and 'Poco più mosso'. There are also some performance instructions like '8' II' and '16' + 4''. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Nótese en ambas la ornamentación cromática, reminiscencia de los cantes jondos.

Saltemos a una de las últimas obras de Julián: la *Partitas 4* (1985). Citamos su inicio para encontrar de nuevo este moverse de un ámbito sonoro a otro a través del semitono. La obra comienza con una serie de quintas. En los compases 1 y 2, los cuernos tocan: *si-mi-la*, sucesión de quintas que se transforma gradualmente en *do-fa-si bemol*, existiendo entre ambas sucesiones un intervalo de segunda menor: *si-mi-la / do fa-si b*

Partite # 4
Symphonic Movement for Piano and Orchestra

Julián Orbés

Molto Moderato ♩ = ca 56

Flautas 1 2
Oboes 1 2
Clarinete Pa Sib
2nd in B
Bass Clarinet
Fagots 1 2
Corno 1 2 3 4
Trompetas en Do in C 1 2 3
Trombón 1
bajo 3
Perc.
Timp.

app rit Tempo app rit

Así, la primer sección se desarrolla de acuerdo a un continuo transformarse de las quintas a partir del semitono hasta llegar en el compás 8, a la última colección de quintas: *do-sol-re-la*

En donde reaparece un movimiento interválico similar al que vimos en *Partitas 1*

la-si-si bemol

El si bemol lo da el solista, iniciando una nueva sección (ver compás 9 del fragmento citado)

Handwritten musical score for measures 6-9. The score includes staves for Flute (Fl), Oboe (ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fag), Cor Anglais (Cora), Trombone (Tromb), Trumpet (Tromp), Horn (Corno), Piano (Piano), and Cello/Double Bass (Cello/Bajo). The score is marked with dynamics such as *pp* and *p*, and includes performance instructions like *Appiccato - Attempo* and *poco marc.*. A circled *pp* marking is present in the Piano part at measure 9. The score shows a melodic line in the Horn part with notes *LA* and *SI* circled, and a circled *pp* marking in the Horn part at measure 9. The score is divided into measures 6, 7, 8, and 9, with a vertical dashed line between measures 7 and 8.

A continuación se presenta una *Nana* sevillana donde aparece el pedal de tónica permanentemente. Nótese por un lado, el uso del *si bemol* y *si natural*, y por otro, la dicotomía *do# -do natural*.

Nana

Osuna (Sevilla) *Recogida por
D. F. Rodríguez Marín*

Larghetto

A la ró-ró mi ni - ño ——— Mi ni - ño

duerme ——— Con los o-jos a - bier - tos

Co - mo las lie - bres ———

Fue nuestra intención comparar fragmentos de música popular española¹⁹ con citas tomadas de Manuel de Falla y de Julián Orbón para establecer el enlace música popular española- Falla-Orbón.

En el caso de Orbón, citamos obras que abarcan desde sus primeras hasta sus últimas producciones para mostrar ciertas constantes de estilo que usaremos en el análisis detallado de su obra seleccionada. Nos faltó algo de la década de los años setenta, durante la cual Orbón escribió *Fantasia y Tiento para órgano* (1974)²⁰ basada en un tema popular español sobre la muerte. No nos ha sido posible adquirir la partitura de la obra.

3) Orbón extiende este recurrir a la tradición hispana, a los cancioneros renacentistas, a las tonadillas del siglo XVIII en España y más adelante, a la música popular en Hispanoamérica, donde encontrará en la contradanza y el son cubanos; la canción venezolana, el son jarocho y demás formas populares de América Latina, un común denominador: la presencia de la música hispana enriquecida y transformada en la música popular latinoamericana.

4) Orbón asume que en el canto gregoriano está la génesis, por un lado, de la música española en dos vertientes: la popular y la culta del renacimiento, y por extensión, de la música vernácula en Latinoamérica. Para Julián, la tradición de la música europea, también se inicia a partir del canto gregoriano. El *Liber Usualis* será una fuente permanente de inspiración.

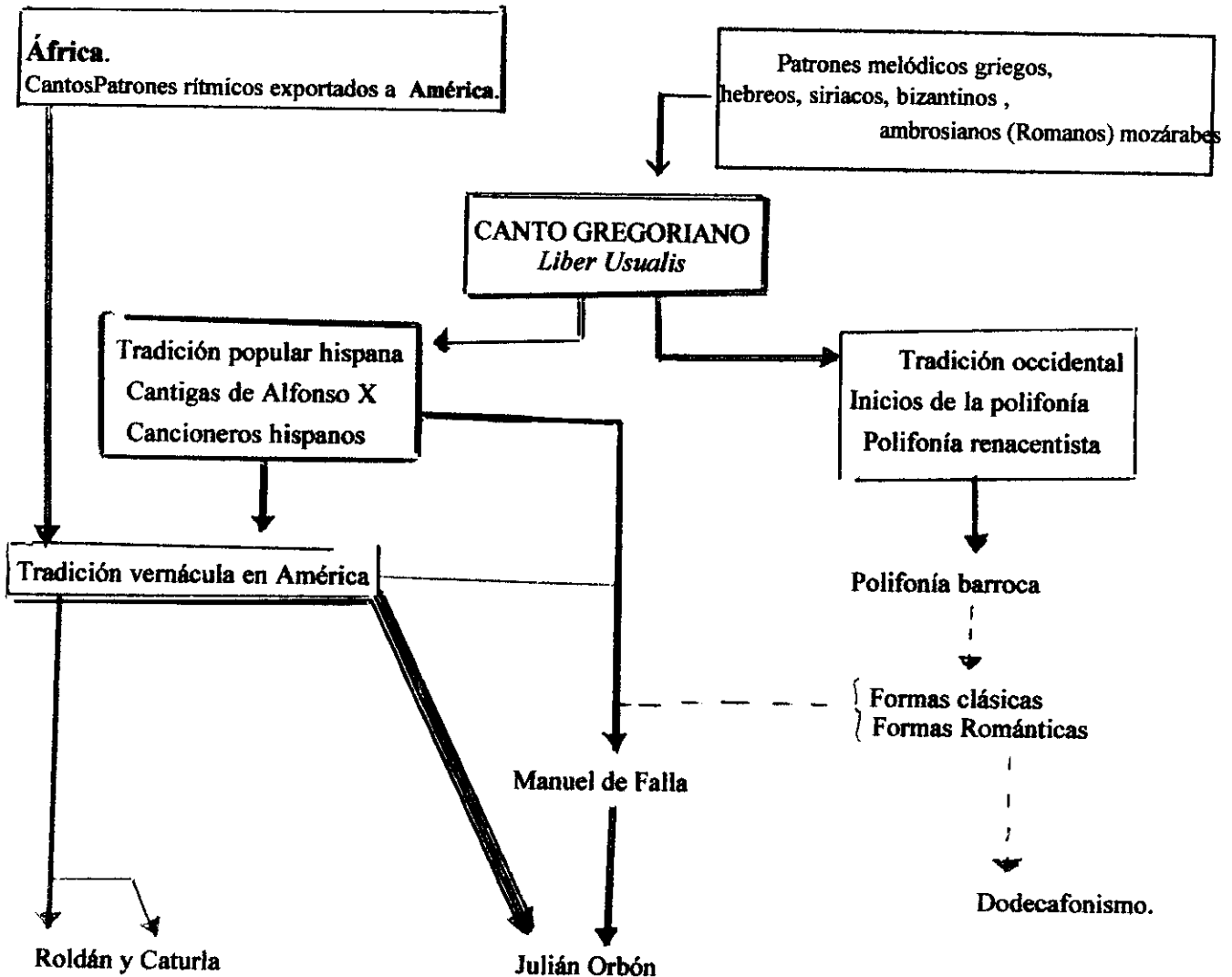
5) La obra de Julián Orbón es sincrética. Su lenguaje musical abarca mundos sonoros de diversas épocas dentro de un marco sonoro flexible que permite la confluencia natural de estilos. Todos estos tienen para Julián -y esto se corrobora en su música- un mismo origen: el gregoriano. Tal vez esta idea de una música generadora de diversos estilos explique la natural fluidez con que aparecen amalgamados en la obra de Orbón. Esto nos hace ver al gregoriano, suma a su vez de varias tradiciones, ejemplo de lo que en psicología, física y biología modernas se está estudiando con el nombre de arquetipo.

¹⁹ Los ejemplos fueron tomados del Cancionero de Pedrell.

²⁰ Además de las *Dos canciones folklóricas* (1972) basadas en dos temas populares.

Es posible que ciertos giros y patrones melódicos elementales se encuentren en la base de la creatividad de algunos grupos humanos bajo la forma de arquetipos. Así parece ocuparlo el caso del canto gregoriano, *música matrix* de una tradición bimilenaria en la que Orbón se inserta, y que proponemos como guía de análisis para su obra. He aquí un esquema.

ORIGEN COMÚN ARQUETIPOS MUSICALES



La línea de la derecha esquematiza como Orbón ve en el canto gregoriano el punto de partida de la tradición occidental. La de la izquierda es propuesta mía.

6) Desde esta perspectiva, Orbón asimila diversas tradiciones y las integra a su lenguaje. Observa dos maneras de crear de acuerdo a dos culturas: la hispana que usa de manera natural la variación, y la germana, que se caracteriza por la construcción motivica.

En Orbón encontramos ambas:

- 1) Con la forma sonata, relacionada a la construcción motivica (alemana).
- 2) Con la técnica de la variación (española).

Johannes Brahms será un ejemplo a seguir: en él la sólida construcción de una forma clásica se da a través del motivo y su constante variación. Lirismo y perfección formal se sintetizan en su obra, y esto era algo que Orbón buscó desde su primer *Sinfonía en Do*, su *Concerto Grosso*, hasta su última obra orquestal: *Partitas 4*. Lograr, de un impulso lírico, una obra formalmente sólida fue una de sus metas como compositor.²¹

Ahora bien, ¿cómo se logra esta confluencia de diversos lenguajes en la obra de Orbón? Es nuestra intención mostrar que es a través del uso de los modos medievales, los cuales son flexibles y permiten una direccionalidad elástica del discurso musical.

A continuación aplicaremos lo dicho comenzando con una obra sencilla: *La Guajira Guantanamera*, cuya historia nos propone un rescate de la misión del antiguo artista visto éste como anónimo portador de la esencia de un pueblo. Función que reconocemos en Julián Orbón. Sirva el siguiente rubro para dar justicia a la importante aportación que nuestro compositor hizo a esta tonada, conjuntando lo mejor de varias tradiciones. Sirva a su vez para ver como Orbón amalgama dos lenguajes de los cuales surgirá uno nuevo característico de él. Sirva, por último, el análisis de la *Guajira* para encontrarnos con las *Tres Versiones Sinfónicas*. Máxima síntesis de su producción musical durante su estadía en Cuba y cuna de su obra posterior.

²¹ Según Leonardo Acosta, en la entrevista personal ya citada.

2) En su investigación sobre la obra de Manuel de Falla en relación a la música popular española, Roger Foltz encuentra ciertas constantes asimiladas por Falla como parte de su lenguaje. Encontramos que estas constantes son también características del estilo de Julián Orbón. Veamos primero cuales son estas constantes.

a) Melódicas:

- 1.- La melodía es generalmente modal. Se recurre sobretodo a los modos Frigio (en MI) e Hipodorio (en LA) usando la segunda aumentada entre los grados 2 y 3; y 6 y 7 respectivamente.
- 2.- En general no hay escalas diatónicas y la sensible desaparece.
- 3.- El rango melódico es limitado y rara vez excede una sexta.
- 4.- Es común la repetición del mismo sonido varias veces acompañado de una apoyatura.
- 5.- Mientras en el sistema tonal cada tono y semitono tienen un lugar fijo, en los cantos indios y andaluces, este lugar es variable. Así encontramos movimientos melódicos y armónicos que fluctúan entre un semitono y otro.

b) Armónicas:

- 1.- Es común encontrar la prolongación por largo tiempo de la tónica como nota pedal.
- 2.- Hay poco movimiento armónico.
- 3.- Es común la progresión I- V-I
- 4.- Predomina el uso de acordes en estado fundamental.

A continuación presentamos un ejemplo de una canción folclórica que ilustra varias de estas constantes. Es un estribillo religioso armonizado por Felipe Pedrell¹⁵ :

¹⁵ Felipe Pedrell. *Cancionero Musical Popular Español*. Barcelona, Boileau, Casa Editorial de Música, 1958. Vol: I, p.35.

3.3 *La Guajira Guantanamera.*

*Cuando la gente ignore
que ha estado en el papel,
y el que lo cante llore,
como si fuera de el.
Copla de mis amores,
cantar de mis dolores
entonces tú serás
la copla verdadera
la alondra mañanera
que lejos volarás...*

*Y en labios de cualquiera
de mí te olvidarás.*

Manuel Machado.

Si en Cuba la *Guajira Guantanamera* se atribuye a Joseíto Fernández, en los Estados Unidos, el autor reconocido de este son cubano es Pete Seeger. Ninguno de los dos es el autor. Si alguien merece reclamar este título es Julián Orbón. Sin embargo la historia es más compleja. Aprovechamos el presente trabajo para mostrar la forma en que un canto antiguo de origen hispano fue transformándose a lo largo de siglos hasta cristalizarse en la conocida *Guajira Guantanamera*, la cual finalmente se logra con la adaptación a esta tonada de unos versos de José Martí. Última aportación de Julián Orbón que ilumina características fundamentales de su pensamiento musical. Estas son:

- 1) El rescate de melodías provenientes del canto gregoriano, renacidas en la música vernácula cubana e integradas a su lenguaje musical usando la variación melódica.
- 2) El aprovechamiento de la flexibilidad sonora característica de los modos para integrar elementos provenientes de diversas tradiciones.

Después de presentar la historia de este son guajiro, pasaremos a mostrar sus vínculos con el canto gregoriano, para así concluir en la idea de que la constante transformación y vitalidad de este cantar se debe a que contiene elementos universales y nos atreveríamos a lanzar la hipótesis de estar frente a una melodía arquetípica que Julián Orbón asimiló como creador conectándose así a una bimilenaria tradición.

Sirva este rubro sobre la *Guantanamera* para iniciar un estudio sobre la obra de Orbón desde diversos ángulos, a saber:

- a) La relación que establece entre palabra y música.
- b) Ver en que forma combina materiales provenientes de diversos tiempos y tradiciones en un lenguaje sincrético.

Con motivo de este trabajo se realizó en julio y agosto del año 2003, un viaje a Cuba. Las ciudades que, por su importancia para la presente investigación se visitaron fueron La Habana y Santiago.

Durante nuestra estancia en la isla, tres fueron las piezas que se escuchaban constantemente: el *Chan-Chan* de Francisco Repilado, mejor conocido como *Compay Segundo*, *Hasta siempre comandante* de Carlos Puebla ya convertido en son, y la *Guajira Guantanamera* atribuida en Cuba a Joseíto Fernández. Actualmente es el son el género que impera en la isla.

Veremos cómo la *Guantanamera* tiene su génesis en un canto gregoriano cuya estructura melódica se encuentra en un viejísimo romance español, el *Gerineldo*, traído al Caribe a través de la conquista.

Este romance quedó flotando por las provincias de oriente hasta que fue retomado por un repentista popular²²: Joseíto Fernández para improvisar sobre décimas, reviviendo así una de las características del romance español: su función de gaceta, comunicando hechos del día. Será Julián Orbón quien le adaptará los *Versos Sencillos* de José Martí, dándole a esta tonada anónima una letra de su envergadura, propiciando así, el renacer de un arcaísmo. Este revelar la esencia de una melodía a través de la poesía y la armonización que mejor le corresponde será una manera característica de trabajar de Julián Orbón.

²² Improvisador de décimas. Ver glosario.

Esta lenta fuerza de transformación que comienza a crecer dentro de un complejo cultural tradicional y estático: el medieval, y tiene un carácter anónimo del cual surgirán los tropos, acción inversa a las secuencias que consiste en inventar o adaptar una melodía a un texto sagrado o popular.

Productos de este espíritu medieval serán por ejemplo, el *Dies Irae* ó el *Stabat Mater*, piezas universales a las cuales diversos compositores han recurrido y aunque ambas son atribuidas a un autor específico, este dato se conoce poco y pasa a ser insignificante al lado de la música.²⁸ Nos interesa resaltar este carácter de anonimato que a nuestro parecer tiene también la *Guajira Guantanamera*.

La costumbre de adaptar texto a una música preexistente, quizá nos fue heredada a través de la conquista ó probablemente es un procedimiento natural del caribeño. Lo que nos interesa es señalar ese nexo entre un proceder medieval antiguo y un proceder típico de la idiosincrasia del pueblo cubano. Recordemos que se intenta mostrar cómo la estética de Julián Orbón parte del estudio de la música medieval en la cual ve la génesis de la tradición occidental y de la música popular de América.

Reforzando la idea de Alejo Carpentier, el musicólogo cubano Danilo Orozco afirma que la *Guantanamera*, es una tonada tradicional proveniente del negón oriental,²⁹ el cual florece principalmente en la zona central del río Cauto, donde por diversas circunstancias históricas³⁰ se da una rica mezcla interracial en la cual coexistían cantos negros de altar, cadencias de origen andaluz y cánticos provenientes de Haití.³¹ Según este investigador aquí nace el negón, de donde surge el patrón melódico de la guajira.

²⁸ El texto del *Dies Irae* es atribuido a Tomas de Celano. La música y el texto del *Stabat Mater*, a Jacopone da Todi. De Adolfo Salazar, *Opus cit.* p. 173.

²⁹ Negon dos para los especialistas. Citado por Tony Evora en *Orígenes de la música cubana*, Madrid, Alianza Editorial, 1997., p. 299.

³⁰ Una de las consecuencias de la Guerra Grande (1868-1878) en la zona Oriental, fue el debilitamiento de fronteras raciales, lo que propició el acercamiento y mezcla de razas en esa zona. Otra raza que contribuye a este acercamiento de culturas fué la de los los emigrados negros de Haití.

³¹ *Ibid*, pp.105-106

Por el lado de la poesía Cintio Vitier afirma que es en la décima guajira , proveniente del romance español, donde encontramos “la única manifestación genuinamente popular ”³² del pueblo cubano, ya que la musicalidad de éste, exige una estrofa cadenciosa rica en consonantes y la décima se presta de manera natural a tal sensibilidad.³³

La tradición de improvisar versos sobre un patrón melódico fijo se da también en la música popular de Venezuela³⁴ y México. Orbón veía en estas manifestaciones musicales presentes en Venezuela, México y Cuba, una unidad cultural. Esta creencia era parte de su estética. Así Orbón incorpora elementos iberoamericanos a su lenguaje hispano-cubano.³⁵

3.3.2 .El son

Durante la década de los años 20, La Habana se ve invadida por dos géneros musicales ambos derivados de la contradanza:³⁶ el danzón y el son. El danzón es un baile estilizado, que incluye la posibilidad de integrar a su estructura musical todos los elementos aprovechables independientemente de su origen: el bolero, el ragtimes, los pregones, arias de ópera, cuplés y hasta melodías chinas entraban en el danzón.³⁷ Esta sincrética mentalidad creadora la veremos repetida poco después con el son montuno, proveniente de la zona oriental de Cuba.³⁸ Tanto el danzón como el son comparten un bajo que se repite invariablemente.

Mientras el danzón tiene una historia y estructura musical definidas, el son tiene unos orígenes y una estructura más ambiguos.

³² Ver de Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Universidad Central de las Villas, 1958. p. 133

³³ *Ibid.*

³⁴ Alejo Carpentier menciona al folklorista y poeta venezolano Juan Lizacno quien ha estudiado este fenómeno en Venezuela. , *Opus cit.* p. 303. Julián Orbón fue amigo del compositor venezolano Antonio Estévez , autor de la *Cantata Criolla*, obra que parte de un típico duelo de versificadores tipo popular venezolano.

³⁵ Alejo Carpentier: *La música en Cuba*.

³⁶ Estructura musical arquetípica cuyos orígenes se pierden en el tiempo, y que reaparece en Inglaterra como la *country-dance* , llevada a Francia y Holanda a fines del siglo XVIII , donde se difunde entre la clase campesina y luego en America con los colonos franceses de Santo Domingo para luego pasar a Cuba. Ver el capítulo dedicado a la contradanza en *La música en Cuba* de Alejo Carpentier.

³⁷ En 1929 con *Rompiendo la rutina* de Aniceto Díaz, aparece por ejemplo, el danzonete nuevo baile de salón, nacido del danzón , pero con cantante solista . Alejo Carpentier, *Opus Cit.*, p. 239

³⁸ Esto según el historiador Alberto Muguercia (1928-1987)

El danzón fue un baile de salón en el cual participaba la burguesía cubana, el son comenzó siendo un baile de las clases más humildes muy ligado a *la* sensibilidad negra. También bailable, se cantaba y su estructura era dada, de un lado, por un bajo inmutable sobre el cual diversas percusiones improvisaban, y de otro lado, se desarrollaba partiendo de una estructura musical responsorial: a la voz del solista le contestaba el coro en estribillo. Todo lo apto a ser admitido por un tiempo binario era aceptado por ese género “que más que un género es una atmósfera” escribe Carpentier.³⁹

Esta idea del son cubano que implica algo indefinido, coincide con la idea que en Orbón encontramos en cuanto a una música cuya característica es la flexibilidad. Véase en el rubro correspondiente a las *Tres Versiones Sinfónicas*, particularmente en la *Pavana*, una contraposición equilibrada entre el inmutable motivo que nos recuerda un bajo de son y la desbordante cantidad de variaciones, superposiciones y yuxtaposiciones que sobre este bajo Orbón elabora.

Así, de acuerdo a una manera de ser cubana, el son, poco después del danzón, invade los demás géneros musicales de entonces.⁴⁰ Para 1925 el son cuenta con tal popularidad que el gobierno de Gerardo Machado lo legaliza y acepta de decente.⁴¹

La radio comienza a difundirlo por todas partes, y para la década de los años 30 ya hay guaracha-son, bolero-son, son-pregón.⁴² Así, influida por el son, la décima guajira bien pronto irá a unirse al son para dar como resultado la guajira-son. Es la época del *Trío Matamoros*, que luego crecerá y en el cual cantará Bartolomé Máximo Moré, mejor conocido como *Benny Moré*; de la *Sonora Matancera* con Bienvenido Granda como solista, Arsenio Rodríguez, Pablo Quevedo, mejor conocido como *Barbarito DÍez*, José Cheo Marqueti, *La emperatriz del danzonete*, y las orquestas tipo jazz band.

De este ambiente saldrá un repentista habanero que comenzará a hacerse popular improvisando décimas sobre una guajira antigua: Joséito Fernández.

³⁹ Alejo Carpentier. *Opus Cit.*, p. 242

⁴⁰ El estreno, en 1922 de la primer emisora de radio en La Habana, la PWX tendrá un impacto cultural de tal índole que ayudará a la masiva difusión de ambos géneros. Del libro de Iraida Sanches y Santiago Moreaux *La Guantanamera*. La Habana, Editorial José Martí, 1999.

⁴¹ Iraida Sanches y Santiago Moreaux, *Opus Cit.*, p.20.

⁴² Un ejemplo de bolero-son sería *Lágrimas Negras*, de Miguel Matamoros.

3.3.3. Joseíto Fernández: el bautizo de *La Guantanamera*.

Joseíto Fernández (1908-1979) nace en el barrio Los Sitios de La Habana. Fue un cantante popular muy conocido desde los inicios de su carrera como repentista. En las presentaciones con su orquesta a finales de los años treinta este cantante se había aprendido la tonada de la guajira, que hoy conocemos como *Guantanamera*, a la cual le improvisaba décimas según la ocasión, y como esta era muy popular, acabó cerrando el espectáculo con este son-guajiro que aún no tenía nombre definido. En una entrevista que le hace Orlando Quiroga, Joseíto Fernández comenta cómo le puso nombre :

Yo trabajaba en una plantica de radio, cantaba esa tonada con cualquier nombre Guajira camagüeyana, guajira vueltabajera. Había una guantanamera que estaba enamorada de mí pero era muy celosa. Ella me traía flanes, cositas de comer, porque entonces pagaban centavitos y ¡pasábamos un hambre! Ese día me sorprendió hablando con otra y se fue indignada y, lo peor, se llevó el pan con bisté que me traía...Entonces yo agarré el micrófono y canté como nunca: Guantanamera, guajira guantanamera/ guantanamera, guajira guantanamera. Ella volvió en seguida y el público comenzó a llamar y a escribir que así le gustaba. Y así se quedó.⁴³

De 1934, de 3 a 5 de la tarde, la *Guajira Guantanamera* se escuchaba por la radio con diversas letras en función de campañas populares con el objeto de llamar la atención a las autoridades ó el gobierno para obtener soluciones a demandas sociales. Algunas de estas eran: el aumento salarial de los trabajadores, la amnistía de unos presos, la denuncia pública por el despido de choferes, etc. He aquí a Joseíto Fernández hablando del uso de esta tonada:

...me acuerdo que cuando el accidente aquel de Coliseo entre una guagua y un tren donde perdieron la vida cantidad de gentes, yo pedí a través de una guantanamera un guardabarreras para el lugar y al otro día estaba allí.⁴⁴

⁴³ Iraida Sanches y Santiago Moreaux. *Opus Cit*, pp. 30-31.

⁴⁴ *Ibid*, p. 33

La *Guajira Guantanamera* también sirvió como recipiente musical para las décimas de sucesos escandalosos tomados de la nota roja ó de los archivos judiciales. Asesinatos, suicidios, siniestros de diverso tipo, accidentes, raptos... se buscaba sobretodo el acontecer provocado por las bajas pasiones. *El suceso del día* era un programa de radio que dramatizaba una historia que tenía de fondo musical a la *Guajira Guantanamera*. El programa duraba 28 minutos y salía al aire de lunes a sábado. Una décima introductoria se repetía entre las escenas dramatizadas, presentaba el tema y terminaba con otra de carácter moralizante. Joseíto Fernández improvisaba estas décimas. He aquí un fragmento de guión típico de ese programa:

VECINO: (*muy alterado, gritando*) ¡Déjala, déjala! ¡No vale la pena....!

¡No dispaes ...! ¡Mira que lo matas...! ¡Desgraciado...! (*Expresiones ad lib.*)

CUATRO DISPAROS DE PISTOLA: (*A ritmo con actor*)

CARIDAD: ¡No, no, Pedro..., ay! (*Se palpa el hombro que siente mojado*) (*Quejidos y llantos*)

Sonido, música con carga dramática (Más disparos)

VIEJA: (*Gritando al vecino*) ¡Quítale la pistola! (*transición*) ¡Policía, policía...!

*Sonido, sube música al máximo, después baja y disuelve a décima de Joseíto.*⁴⁵

El suceso del día sale al aire en septiembre de 1938. La idea original y sus argumentos eran escritos por el periodista Germinal Barral, pero es hasta 1943 cuando Joseíto firma contrato con la compañía Crusellas. A partir de ese año, la *Guajira Guantanamera* no se cantará más en otro espacio radial. Aunque en los bailes populares Joseíto seguía cerrando sus presentaciones con la *Guajira*.

Fue tal el éxito del programa que más adelante otra repentista, Nena Cruz, llamada *La Calandria* pide permiso a Joseíto Fernández para improvisar unas décimas con historias de la nota roja, usando la música de la *Guajira Guantanamera*. A estas alturas es natural que se atribuya a Joseíto la creación de este son guajiro.

⁴⁵ Iraida Sanches y Santiago Moreaux. *Opus Cit.*, p. 39.



Joseíto Fernández con Nena Cruz, *La Calandria*, en una emisión del programa *El suceso del día*, por el año de 1942.⁴⁶

Un año después, en 1939, aparece el programa de radio *La Guantanamera con... El suceso de hoy*, esta vez son *La Calandria* y Joseíto improvisando décimas. Este programa se mantuvo al aire hasta 1954.⁴⁷ Para entonces Julián Orbón había integrado a esta Guajira los *Versos Sencillos* de José Martí y la cantaba en las reuniones del grupo *Orígenes*. En ese entonces Julián Orbón le daba clases de composición a Héctor Angulo⁴⁸ -con quien seguramente Orbón compartió su hallazgo-. Héctor Angulo será el responsable de llevar la *Guantanamera* a Estados Unidos.

Así cuenta Leonardo Acosta:

⁴⁶ Reproducción tomada del libro *La Guantanamera*, p. 112.

⁴⁷ Junto con el *Suceso del día* coexistieron varios programas radiales copias del original. Tal era su popularidad. Iraida Sanches y Santiago Moreaux. *Opus Cit*, p.44

⁴⁸ Héctor Angulo (1932) nació en Santa Clara, una ciudad al centro de Cuba, donde comenzó sus estudios de música. A los 16 años se va a la capital con la intención de estudiar arquitectura. Sin embargo cambió de profesión y comenzó a estudiar música con diversos maestros. Entre ellos Julián Orbón

Yo fui quien presentó Julián Orbón a Héctor Angulo. Héctor era compañero mío en la carrera de arquitectura y cuando supo que yo era amigo de Julián me pidió se lo presentara, lo admiraba mucho. Héctor fue alumno de Julián y hasta se fue a Nueva York siguiendo a su maestro. Quién sabe qué pasó entre ellos, que sucedió una fuerte ruptura: Héctor era homosexual y tal vez esta fue la causa. Lo que es muy probable es que Julián le haya mostrado a Héctor su versión de *La Guantanamera* con los versos de Martí y en su viaje a Nueva York se haya adjudicado la autoría ante Pete Seeger. Después de la ruptura [Héctor Angulo] declaró públicamente que él había puesto a la *guajira guantanamera* los versos sencillos de Martí, pero yo sabía que esto no era cierto y dejé de hablarle.⁴⁹

En 1960 Héctor Angulo estaba estudiando en la Manhattan School of Music de Nueva York⁵⁰ Fue durante un trabajo como instructor de música en un campamento de verano -el Woodland Camp-, donde conoce a Pete Seeger, el cantante norteamericano que dará a conocer al mundo la *Guajira Guantanamera*. He aquí como narra el encuentro Pete Seeger:

...fue en 1962. Yo estaba de visita en un campamento de verano, al norte, para niños de una extensa zona. Como es natural, llevé mis canciones y algunos me preguntaron: "Pete, por qué no aprende[s] una canción que nos enseñó un instructor cubano que tenemos aquí?" Era Héctor Angulo, que se ganaba la vida trabajando durante las vacaciones para poder proseguir sus estudios musicales, y fue idea suya ó de su maestro, Julián Orbón, introducir versos de Martí en la guajira de Josefto Fernández, y así fue como la aprendí, y ese mismo día supe quién era José Martí (...) creo que fue una bendición ese descubrimiento: llevé la guantanamera a más de 35 países, con los pobres de la tierra⁵¹

Pete Seeger estrena la *Guajira Guantanamera* en el Carnegie Hall de Nueva York, el 8 de junio de 1963. Esta se graba en vivo y sale al mercado en el LP titulado *We shall Overcome*. De esta manera la *Guajira Guantanamera* se convierte en una de las canciones más populares de ese entonces. Debido a los miles de dolares que por concepto de derechos de autor genera la *Guajira Guantanamera*, varios músicos e instituciones pelearon su autoría.⁵²

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Según Leonardo Acosta, siguiendo a su maestro, Julián Orbón. Las fechas corroboran esta opinión.

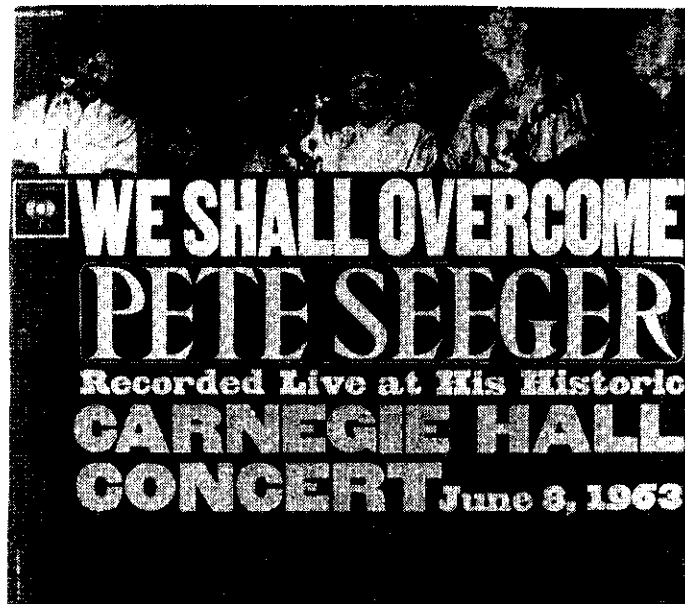
⁵¹ *Ibid.*, p.56

⁵² Ver Homero Campa. "Los derechos de autor de la *Guajira Guantanamera* para el cantante que la popularizó en el mundo, Pete Seeger", Revista *Proceso*, Número 1184, Julio 11 de 1999.,p.70. Herminio García Wilsom, sonero de la provincia Guantánamo, cuenta que en 1929 tomó el tres y comenzó a improvisar en una fiesta con su grupo, y así salió la *Guajira Guantanamera*. Tal vez esto sirva para confirmar la existencia de esta tonada en el ambiente.

Joseíto Fernández, Héctor Angulo, Ramón Espigul,⁵³ Herminio García Wilson ,⁵⁴ todos ellos, menos Julián Orbón.

Unos años después Pette Seeger visita a Orbón en Nueva York y le pregunta sobre su posible autoría. Julián declara que él solo adaptó los versos de Martí a esa tonada tan escuchada en Cuba cuando él vivía allá, lo que no modificó la versión oficial de *La Guantanamera* hasta muy recientemente⁵⁵.

En 1993 la *Broadcasting Music Corporation* otorga los derechos de autor a Peete Seeger.⁵⁶



Cubierta del disco *We shall Overcome* de Pete Seeger. En este LP se incluye por vez primera, la *Guajira Guantanamera*.

⁵³ Tony Evora en *Orígenes de la música cubana*, Madrid, Alianza Editorial, 1997., p. 299

⁵⁴ Ver Homero Campa. *Opus Cit.*, p. 71.

⁵⁵ Varios de sus amigos dieron testimonio ante el Ministerio de Cultura de Cuba. Además de los Vitier, Eliseo y Bella, se sumaron Moreno Fraginals, Roberto Fernández Retamar y el musicólogo Odilio Urfé. De la ya citada entrevista personal realizada a Cintio Vitier en La Habana, julio del 2003

⁵⁶ Según Ramón García-Avello en las notas de programa al disco *Julián Orbón: obras orquestales del principado de Asturias*.

Dada esta historia vemos a la *Guajira Guantanamera* como una música a la cual han contribuido quizá algún monje anónimo, y un trovador medieval que adapta el gregoriano al Romance de *Gerineldo*, luego, algún negro o mulato de la región de cercana al río Cauto un repentista popular habanero, -Joseíto Fernández- quien la bautiza como *Guajira Guantanamera*, un compositor hispano-cubano que adapta a este son guajiro algunas cuartetas de los *Versos Sencillos* de José Martí, y un canta-autor popular norteamericano que la da a conocer por todo el mundo.

Quisiéramos retomar la historia de esta *Guajira* a partir de la adaptación de los *Versos Sencillos* de José Martí por Julián Orbón. Aún ahora este hecho no se conoce. De ahí que comience por sustentar esta idea, primero con algunos testimonios y después con las características del pensamiento musical de Julián Orbón el cual lo convierte en en el inevitable contribuyente a la revelación de esta tonada arcaica.

Según Julio Estrada, es a finales de los años cuarenta cuando Julián Orbón hace esta adaptación:

Poco se sabe que desde 1948 es Orbón quien realiza la adaptación de los versos sencillos de Martí a la melodía de la *Guantanamera*, que van a identificar más tarde a la Revolución Cubana.⁵⁷

Escrito que coincide que el testimonio que dio Cintio Vitier :

Una noche a finales de los años cuarenta Eliseo, Fina, Bella y yo , llegamos a la casa de Julián en una de nuestras visitas habituales , y él nos dijo que había descubierto cómo se podían cantar los versos de *La Guantanamera* , y aquella noche la tocó por primera vez en Cuba. Nadie había tenido esa idea antesImagínate , que nuestras reuniones terminaban cada noche con un gran coro loco cantando *La Guantanamera* , cuando aquello no se cantaba públicamente. ⁵⁸

⁵⁷ Julio Estrada. "Tres perspectivas de Julián Orbón" *Pauta*, No.21, México, Enero,1987., p. 87.

⁵⁸ Gina Picart. "Julián Orbón: la música inocente" *Clave*, No.1 La Habana, Instituto Cubano de Música, 2001.,p.46.

El suceso del día con la Guantanamera en voz de Joseíto Fernández fue uno de esos programas de radio que, -viviendo durante los cuarenta en La Habana - era casi imposible de evitar. Todo el mundo lo conocía y escuchaba. Orbón también.⁵⁹ De ahí le surge la idea de adaptar a esa melodía que a diario le metían noticias de la nota roja, otros textos.

He aquí a Julián Orbón hablando sobre estas adaptaciones, de las cuales hizo varias. Nótese como no cualquier texto -aun siendo excelente- le resultaba óptimo :

He cantado el poema que trato (*Para Aragón, en España*)⁶⁰ con la tonada de la "Guantanamera" ; claro que la fusión es enorme ; sin embargo, un día percibí que algo faltaba , la música no acababa de identificarse con los versos; sí se producía ese extrañío y gozoso coincidir que - al unir la tonada americana con lo remoto del verso- también ocurre si cantamos con la misma "Guantanamera" cualquier romance, Fontefrida, el Conde Arnaldos, etc; de cualquier manera , algo estaba ausente.⁶¹

En su novela *De Peña Pobre*, Cintio Vitier se refiere a Julián Orbón cuando habla de "el Músico" y las reuniones son las del grupo *Orígenes*.⁶²

...la *Guantanamera*, en fin por primera vez cantada con los Versos sencillos de José Martí , prodigioso hallazgo del Músico , que fue como una revelación de la patria en aquellas reuniones.⁶³

De hecho la tonada de la *Guajira Guantanamera* siguió sirviendo diversas tareas:

Después del triunfo de la revolución en 1959, la *Guajira* se utiliza, en voz de Joseíto Fernández, para una campaña de alfabetización a nivel nacional. Más adelante resurge en *Radio Rebelde*.⁶⁴ En 1972 el son guajiro se escucha ahora en la voz de la repentista Carmelina Barberis.

⁵⁹ Los Vitier lo constatan. De la entrevista personal realizada en La Habana, julio del 2003.

⁶⁰ Las cursivas son mías. El poema, de José Martí.

⁶¹ Tomado de "José Martí: poesía y realidad" de Julián Orbón *En la esencia de los estilos*, Madrid, Colibrí, 2000., p.119

⁶² Confirmado en la entrevista ya citada .

⁶³ Ver: Cintio Vitier, *De Peña Pobre*, La Habana, Ed.Letras Cubanas, 1980,p.85.

⁶⁴ Programa dirigido por Rafael López. Iraida Sanches y Santiago Moreaux. *Opus Cit.*, p.45

Esta vez, las décimas improvisadas narraban las noticias recibidas a través de cables internacionales. Temas de interés social como la higiene, la salud pública, el trabajo, eran tratados a través de décimas que se cantaban con la *Guajira Guantanamera*.

Actualmente se vende y conoce por toda Cuba un disco compacto: *Joseíto Fernández ...y su Guantanamera*, en la cual aparecen 13 composiciones de este cantante, además de la *Guantanamera*. Casi todas ellas, guajiras. En cada guajira : *Cuento mi vida, Mi biografía, ó Tu tierra y libertad*, se utiliza invariablemente la misma tonada de la *Guantanamera* No hay variación melódica, sólo poética. Esto confirma la tesis de Carpentier: el guajiro no es músico, sino poeta.

Si bien se debe reconocer a Joseíto Fernández el haber incorporado- como guajiro cubano- a su repertorio este son de origen antiquísimo, Joseíto no llegó a revelar su total belleza sino más bien a utilizarlo como antiguamente se usaba el romance español y muy acorde a la mentalidad cubana -dada su extraordinaria popularidad- para contar historias. Su proceder nos recuerda el de los anónimos monjes medievales que añadían a extensos aleluyas melismáticos⁶⁵ textos sagrados y profanos.⁶⁶ Costumbre que acabó por popularizarse por toda Europa .

⁶⁵ Ver Glosario.

⁶⁶ La llamadas secuencias que surgen a finales del siglo VII .A raíz de éstas aparecerán los tropos de añeja tradición bizantina los cuales seguían el proceder contrario: a un texto conocido se le adapta una melodía.

3.3.4. Julián Orbón y José Martí

Orbón probó con diversos textos la adaptación de la *Guajira Guantanamera* hasta que encontró la solución óptima. Hecho característico de Julián en su quehacer creativo era ver y escuchar donde nadie lo hacía. La incorporación de los *Versos sencillos* de José Martí a la *Guantanamera*, modificando incluso el tipo de versos a adaptar -ya que los poemas de Martí no son décimas sino cuartetos-, solo podría haberse logrado por alguien que habitara de cerca el mundo poético. Esta no fue una idea concebida de manera casual.

Formaba parte, por un lado, de su concepción de la música Iberoamericana cuyas raíces él veía en la liturgia católica de la Edad Media; y por otra, su hallazgo está conectado a su cercanía y comprensión del mundo poético de José Martí y al conocimiento de los cancioneros españoles que se caracterizan por un perfecto balance entre texto y música.

Como *Origenista*, Julián Orbón compartía la profunda admiración que por José Martí sentían sus amigos los poetas. ⁶⁷El texto que elijo de José Lezama Lima abarca en su admiración, al grupo de artistas:

José Martí fue para todos nosotros el único que logró penetrar la casa del alibi. El estado místico, el alibi, donde la imaginación puede engendrar el sucedido y cada hecho se transfigura en el espejo de los enigmas... Orígenes reúne un grupo de escritores reverentes para las imágenes de Martí. Sorprende en su primera secularidad la viviente fertilidad de su fuerza como impulsión histórica, capaz de saltar las insuficiencias toscas de lo inmediato, para avizorarnos las cúpulas de los nuevos actos nacientes.⁶⁸

Nos detenemos un momento para abordar "José Martí: poesía y realidad", texto escrito por Orbón para la revista *Exilio*. En este, Julián comienza por destacar de José Martí el amor como tema fundamental de su vida y su obra.

⁶⁷ Son conocidos los numerosos estudios martianos que han realizado Fina García Marruz y Cintio Vitier, actual director del *Centro de Estudios Martianos*, en La Habana

⁶⁸ José Lezama Lima. *Confluencias*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988., p. 206.

Para Julián Orbón es el amor al prójimo⁶⁹ en su uniquez e irrepitible individualidad, de donde nacen los versos de José Martí tan estrechamente ligados a la realidad a la que “ama infinitamente.”⁷⁰ Así su poesía “ejerce una cortesía suprema: ausentarse y renunciar a su fuerza, dejar que la realidad sea ella, sola y entera.”⁷¹ Este ausentarse y dejar que la música sea, es una actitud característica del quehacer compositivo de Julián Orbón.

A lo largo de este escrito Julián compara este callar de la poesía en Martí con otros tipos de creación poética: la de Lezama Lima y su universo infinitamente relacionable; la de Cesar Vallejo, Antonio Machado, Rimbaud, San Juan de la Cruz y la poesía anónima, esa que encarna en sus versos la esencia del hombre.

En “José Martí: poesía y realidad” podemos percibir la misma manera de construir, los mismos caminos intrincados que parten y resuelven finalmente a un solo tema, lo que encontramos en las partituras del autor. Después de todo es el mismo individuo, una sola creatividad trabajando con dos medios diferentes: el ensayo y la partitura.

En “José Martí: poesía y realidad”, Orbón, inicia con una idea que ya es parte de su ser, quehacer y estar ante la existencia: el amor como fuente incesante que inunda todo. Así, nos vincula contrastando esta idea generadora en contraposición o a semejanza a Platón, Scheler, Bergson, Paul Claudel, Miguel de Cervantes, Cristo, Santa Teresa, los poetas ya mencionados, Neruda, Juan Ramón Jiménez, Emerson, Ortega y Gasset, Andre Breton, Jean Paul Sartre, y a sus amigos: Eliseo Diego, y Fina García Marruz... privilegiando como antecesores de Martí o cercanos a su concepción y quehacer a San Francisco de Asís y Simone Weil, en quienes ve, como en Martí, un espíritu religioso, universal e integrador. Y en cuanto espíritu revolucionario, de tinte místico cercano a Gandhi y a Martin Luther King. Varias de sus partituras también parten de una idea que esta abierta a mundos sonoros de diversas épocas.⁷²

⁶⁹ Para Cintio Vitier, través de la poesía de José Martí, partiendo del amor al prójimo, se encuentra un espíritu religioso de entrega y sacrificio. “Despídete de ti mismo y vivirás” escribe y “En esta tierra no hay mas que una salvación: el sacrificio”

⁷⁰ Ver de Julián Orbón: “José Martí: poesía y realidad.” *En la esencia de los estilos*, Madrid, Colibrí, 2000.

⁷¹ Julián Orbón. *Opus Cit.*, p. 115.

⁷² Julio Estrada aborda esta idea en el analisis que hace de Partitas 1. Ver Estrada: “Tres perspectivas sobre Julián Orbón” *Pauta*. No. 21. México, Enero 1987. pp. 74-104.

A pesar de la diversidad de autores a los que Orbón recurre, no se pierde la cohesión debido a la fuerza de la idea original que la sustenta.

Siguiendo a Orbón, será a partir de este amor hacia el otro, hacia la realidad particularísima del momento, como Martí nos devuelve nuestra original plenitud y nos transforma.

A continuación cito un fragmento de Fina García Marruz, una de las escritoras más conocidas por sus estudios sobre José Martí:

La radical diferencia entre Martí y los otros libertadores de pueblos, es la de haberse propuesto una doble redención, política y personal; no es la Patria sólo la que quiere redimir, sino esto de preso que hay en cada hombre. Para ello es preciso ponerle delante su posibilidad mejor, no en forma de ideal abstracto, generalizador, sino como "virtud" en su sentido original de fuerza propia intransferible; para ello es necesario "creer" en esa virtud, ayudando así a crearla. El se dirige siempre, al escribirles, a esa "entereza" perdida. De aquí que a veces nos preguntemos: pero ¿quienes eran esos hombres a que hablaba Martí, dónde se vieron nunca dechados de virtud privada o pública semejantes? Llegamos a sospechar si serán creación de su generosidad y su caridad únicas, hasta que comprendemos que las dos cosas son ciertas, que eran hombres quizá corrientes, pero también que cualquier hombre corriente, sobrenaturalmente amado, puede llegar a dar de sí aquello que en él latía escondido como su principal secreto.⁷³

Es esta "posibilidad mejor" en cada individuo, la que Orbón procuró sacar en sus alumnos y resaltó de sus amigos. Es esta última esencia escondida la que encuentra al adoptar los *Versos Sencillos* de Martí a la *Guantanamera*; es la que busca en una óptima armonización de las *Cantigas* atribuidas al Rey Alfonso X, y en cada nota relacionada con un texto. Para Orbón el amor es fuente generadora de bondad y belleza, lo que nos remite una idea de la belleza como resplandor de la verdad de Platón, misma que encontramos como eco en la frase de Martí: quien pregunta "Que es el arte sino el camino más corto para alcanzar el triunfo de la verdad?"

Julián Orbón asimila la filosofía de José Martí y la convierte en parte de su credo personal. Su ser y quehacer se adhieren naturalmente a ésta, la cual es fundamento de su vida y de su estética. Martí ejerció una influencia purificadora y permanente en Julián Orbón, este a su vez ejerce sobre quienes lo conocimos y a través de su obra una influencia de la misma naturaleza, difícil de resistir.

⁷³ Julián Orbón. *Opus Crt.*

Varias son las coincidencias que encontramos entre Orbón y Martí. Su obra ,como la de Orbón es generosamente abierta al mundo y con ello logra superar ese ancestral conflicto del criollo americano que se analizó en el capítulo 1.3. “El es, a plenitud, el primer cubano-americano (incluyendo la dimensión de americanidad común, no específica, de los Estados Unidos), y el primer americano-hispánico de la raza” Escribe, sobre Martí , Cintio Vitier.⁷⁴

Martí no buscó separar o independizar, sino incorporar, reunir. Esta es también una actitud central en Orbón. Martí, como Orbón, incorpora a su lenguaje lo cubano y lo hispano. Su obra es en esencia, Ibero-Americana.⁷⁵ Compárese la siguiente cita de Eduardo Mata sobre Orbón con la anterior, de Cintio Vitier sobre Martí:

Alguna vez he llamado a Julián Orbón el único compositor verdaderamente hispanoamericano de nuestro tiempos, tratando de expresar la absoluta integración estilística de su música con los elementos más puros de ambas orillas del Atlántico ⁷⁶

Cintio Vitier analizando los *Versos Sencillos* de Martí escribe:

Lo que hemos querido señalar es el aire anónimo ,popular del arranque de los *versos sencillos*, y su tono de concentración sentenciosa que tan bien se aviene con el molde musical de la tonada americana . Experiencia inolvidable , verdadera iluminación poética, la de oír a Julián Orbón cantar con la música de *La Guantanamera*, esas estrofas donde Martí alcanza , en su propio centro, las esencias del pueblo eterno. ⁷⁷

Martí ve en hombres concretos, en la sustancia misma de lo humano, lo eterno. Esta actitud se refleja cuando en sus versos el yo individual, de pronto se convierte en recipiente de un yo universal , “espíritu sin nombre-indefinible esencia”.

⁷⁴ Cintio Vitier. *Lo cubano en la poesía*. La Habana, Universidad Central de las Villas, 1958., p 232.

⁷⁵ Para Eduardo Mata ,Orbón es el primer compositor verdaderament Hispano-Americano. Ver el Prologo que escribió Mata para el libro de Velia Yedra, *Opus Cit*.

⁷⁶ De *En la esencia de los estilos*. Contraportada.

⁷⁷ En *Lo cubano en la poesía* (1957) de Cintio Vitier., p 251-252.

Ejemplo de esto son las primeras dos cuartetas de los *Versos Sencillos*. Obra de madurez escrita durante su exilio en Nueva York.

*Yo soy un hombre sincero
de donde crece la palma
y antes de morirme quiero
echar mis versos del alma.*

En esta primer cuarteta es el individuo quien habla. En la siguiente cuarteta, este individuo se expande hasta desaparecer, abarcando al universo:

*Yo vengo de todas partes
y hacia todas partes voy:
Arte soy entre las artes
en los montes, monte soy.*

Espíritu ecuménico, que se encuentra en el Orbón hombre y en el Orbón compositor. De ahí el natural, casi inevitable nexo que liga a ambos creadores en la *Guantanamera*. De ahí también la naturaleza anónima, universal, que tanto el poeta como el músico logran ofrecernos en este breve son guajiro.

3.3.5 .Orbón y los cancioneros populares

Otro argumento que respalda esta inevitabilidad poética que se da entre los versos de Martí, Orbón y la *Guantanamera*, es el siguiente:⁷⁸ una de las características de *La Guantanamera* cantada con los versos sencillos de José Martí es la perfecta relación que se logra entre la poesía y la música. Una iluminando a la otra y viceversa. Una naciendo de la otra. Ambas en igualdad de importancia. Característica que Orbón encuentra en los cancioneros españoles del renacimiento: El *Cancionero de Palacio* (1505-1520), El *Cancionero de Medinacelli* (1535-1595) y El *Cancionero de Upsala* ⁷⁹ .

En su artículo “Tradición y originalidad en la música hispanoamericana” el compositor nos habla de estos cancioneros y de la relación que encuentra entre poesía y música.

Lo que primero señalaría en el encuentro con esta música es la unión de lo popular y la individualidad creadora, la fusión de la poesía con la música , esto es tan perfecto que es muy difícil establecer los límites de una y otra acción. ⁸⁰

Y

Esta síntesis a que aludimos en los cancioneros españoles de los siglos XV y XVI es posible por lo que parece ser una deliberada simplicidad en la técnica musical empleada por los compositores en el intento de acercarse con mayor pureza al texto poético. Es éste otro hecho de gran importancia para la comprensión de nuestro pasado musical . ⁸¹

⁷⁸ Actualmente según una encuesta que realicé en La Habana y Santiago durante este año, los músicos o no saben a quien atribuir la *Guajira Guantanamera* o es Joséito Fernández el autor. Además, se difunden por todas partes el disco compacto *Joséito Fernández y su Guantanamera* y, el libro *La Guantanamera*. En la por hecho la autoría de este son al repentista y minimiza la aportación de la palabra a la música. En la bibliografía de este libro no aparece el nombre del musicólogo cubano Danilo Orozco quien afirma que *La Guantanamera* es una tonada anónima muy antigua a la cual se le han agregado versos recientemente. Tampoco se menciona la opinión de Alejo Carpentier al respecto.

⁷⁹ Julián Orbón “Tradición y originalidad en la música hispanoamericana”, *Pauta* . Volumen VI, No. 21, México , Enero de 1987, p-22

⁸⁰ Julián Orbón. *Opus Cit.*, pp. 22-23.

⁸¹ *Ibid.* p.23

Para Julián en estas creaciones la relación puramente musical transcurre “en la misma morada en que habita la palabra poética”⁸² fusión que, a decir de Orbón nos serán heredadas desde la España renacentista⁸³ y se integrarán a la música de las culturas americanas durante la conquista reviviendo por toda América en la música popular .

Así, Orbón comienza por descubrir en la música popular hispanoamericana nexos con los viejos romances hispanos y con el gregoriano. Un ejemplo lo da él mismo con el *Polo Margariteño*,⁸⁴ proveniente de Venezuela mostrándonos su mismo ámbito armónico en un viejo romance *Guárdame las vacas* y un nexo melódico con un gregoriano: *In secula seculorum*.⁸⁵ Explicando el origen y naturaleza de la música hispanoamericana Orbón escribe sobre *La Guantanamera* :

Considerablemente suavizado métricamente por el punteo en sonos guajiros y tonadas llaneras, la concisa insistencia armónica sigue produciendo una emoción ática, de una clásica desnudez, que se hace entrañable al mostrarse en el espacio americano, y, para mí, al llenarse de sustancia insular en la “Guantanamera”. Considero esta música una de las expresiones más puras del ser americano, quizá su instante más absoluto. Despojada de toda teluricidad, llenándose de pura esencia, transmutadas todas sus realidades formativas, queda esta música morando en una soledad insular, mostrándonos un tiempo suspendido en la gozosa memoria.⁸⁶

Otro aporte de Orbón a la *Guantanamera* es la armonización que le hace, sustituyendo el IV por el II grado. Julio Estrada, quien escuchó en varias ocasiones a Orbón cantar la *Guantanamera*, escribe:

La armonización modal de Orbón, entre otras que conozco, tiene la belleza del refinamiento sencillo, donde se entrelazan canto y ritmo populares con una armonización que descubre para el oído el origen gregoriano mixolidio de la melodía.⁸⁷

⁸² *Ibid.*p.23.

⁸³ En este sentido Orbón coincide con Margit Frenk, estudiosa de este tema, la cual señala la importancia que llegó a tener la canción popular en los cancioneros renacentistas. Ver: “Música y poesía en el renacimiento español (1490-1560)”

⁸⁴ *Ibid.*pp.27-29

⁸⁵ Según Leonardo Acosta, en entrevista

⁸⁶ Julián Orbón. *Opus Cit.*, p. 26.

⁸⁷ “Tres perspectivas de Julián Orbón”. *Pauta*, No.21, México, Enero 1987, nota 16.

A continuación, se presenta un texto de Orbón acerca de esta sustitución armónica⁸⁸

En la marcha armónica se verifica una sustitución de la subdominante por el acorde de II grado lo que le otorga un arcaísmo vivo ,colocando lo inmediato en una transfigurada lejanía. Sólo en la sabiduría naciente de lo popular puede concebirse que una simple sustitución armónica aparezca traspasada de sentido ,iluminación posible sólo desde la inocencia. Sobre este transcurrir, ahora desasido de toda dramaticidad , de la cual sólo persiste un leve contacto con la húmeda tierra insular , se alza la transparencia del canto. Cuando las décimas que se escuchan son los "Versos Sencillos" de Martí, estamos de nuevo en presencia del remoto misterio de comunión entre poesía y música que se mostró en los cancioneros originales.⁸⁹

Partiendo de esta idea Orbón hará varias adaptaciones aún no conocidas. Presento unos versos del poema *Tropico* ,de Eugenio Florti, poeta cubano, a otro son cubano: *La Guacanayara*.

*Dulce María a su misa
de domingo va cantando
y el sol la sigue besando
a la mitad de la brisa.
Ya desde lejos divisa
mal camino carretero (etc)*⁹⁰

Queriendo reconstruir esta adaptación desconocida para nosotros, durante nuestra estancia en Cuba intentamos escuchar el son de *La Guacanayara* y nadie lo conoce. Al preguntarle a *Tanguí* Orbón, el porqué de la dificultad para encontrarlo nos dijo: es un son que se cantaba tierra adentro, poco conocido en La Habana.

Una posible ampliación de esta investigación sería recuperar estas diversas mezclas que Orbón hizo entre sones y textos cubanos e hispanos .

⁸⁸ En el apéndice incluyo dos versiones publicadas de la *Guantanamera* :una atribuida a Joseíto Fernández y otra que sólo reconoce a José Martí como autor de la letra.En ambos casos la sucesión armónica es de I-IV-V grados .Orbón la cantaba con el II grado .

⁸⁹ *ibid*.p.27.

⁹⁰ En "José Martí: poesía y realidad",p. 120.

3.3.6 Análisis musical

Al intentar el análisis de la *Guantanamera* en relación a las constantes estilísticas de Julián Orbón nos enfrentamos a un problema: estamos estudiando una obra proveniente de la tradición popular, -de carácter improvisatorio- y su relación con un autor de música de concierto. De acuerdo al problema que esto plantea, comenzaremos por precisar los elementos fijos independientes de la improvisación del momento, para luego señalar posibles conexiones de este son-guajiro con el gregoriano y mostrar así, la relación existente entre esta música considerada popular cubana y la medieval,

Uno de estos elementos ya fijos en la actualidad es su estructura poética-musical:

Estrillo- Copla 1 -Estrillo- Copla 2 -Estrillo-Copla 3 -Estrillo.

He aquí los versos que conforman *La Guantanamera*, tanto en la versión oficial cubana - que da la tutoría a Joseíto Fernández- como en la publicada por EDIMUSA en los Estados Unidos⁹¹ :

Guantanamera/ Guajira guantanamera
Guantanamera/ Guajira guantanamera

Estrillo

Yo soy un hombre sincero
de donde crece la palma,
y antes de morirme quiero
echar mis versos del alma.

Copla 1

Guantanamera/ Guajira guantanamera
Guantanamera/ Guajira guantanamera

Estrillo

Mi verso es de un verde claro
y de un carmín encendido:
mi verso es un ciervo herido
que busca en el monte amparo.

Copla 2

Guantanamera/ Guajira guantanamera
Guantanamera/ Guajira guantanamera

Estrillo

Con los pobres de la tierra
quiero yo mi suerte echar
el arroyo de la sierra
me complace más que el mar.

Copla 3

Guantanamera/ Guajira guantanamera
Guantanamera/ Guajira guantanamera

Estrillo

⁹¹ Con COPYRIGHT de Lewis Music Publishing Co., Inc., Carlstadt, N.J., 1966.

De los *Versos Sencillos* de José Martí, encontramos seleccionadas en esta versión, el primero de la primer sección; el tercero de la quinta sección y el segundo de la tercer sección.⁹² Debemos precisar que este orden y selección no eran definitivos en Orbón. En las reuniones con sus amigos usaba otros versos,⁹³ al primero seguía el segundo, ya citado (ver página 155)

Según Julio Estrada, Orbón cantaba para sus amigos la I la cuarteta de la primer sección:

*Si dicen que del joyero
tome la joya mejor,
tomo a un amigo sincero
y pongo a un lado el amor.*

En *La Guajira Guantanamera*, el estribillo es cantado por el coro y la copla por el solista. Esta estructura nos recuerda la de los cantos responsoriales de la Edad Media⁹⁴ en los cuales el solista alterna su texto cantado con una especie de estribillo que la comunidad canta. Antigua forma que probablemente tenga orígenes mucho más antiguos y que nos volvemos a encontrar en la música de los trovadores de los siglos XII y XIII con el *virelai* cuyos inicios aún se disputan España y Francia. El *vierali*, francés como el *zéjel* árabe tienen la misma estructura que encontramos en las cantigas españolas y en los laudes italianos. Esta es: *Estribillo-Copla 1-Estribillo-Copla 2 - Estribillo-Copla 3- Estribillo* con algunas variantes.

Así, esta estructura comprende por un lado, la melodía y por otro, una parte rítmico-melódica permanente, inmutable, a la cual se añaden por un lado, elementos que perfilan su armonía, y por otro, la improvisación de los integrantes del grupo.

Estudiando estos dos elementos mostraremos como poseen ciertas características que también encontraremos en la obra seleccionada para esta tesis: las *Tres Versiones Sinfónicas*.

Veamos primero el perfil melódico. He aquí la melodía del estribillo.

⁹² José Martí: *Con los pobres de la tierra*, Caracas, Editorial Ayacucho, 1991, pp. 4-13. Son cerca de cuarenta y seis secciones.

⁹³ Cintio Vitier. *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Universidad Central de las Villas, 1958.

⁹⁴ Esta alternancia de solista-coro -solista-coro-solista, se aplicaba a los cantos más complicados como el *Gradual*, el *Aleluya* y el *Ofertorio*, dejándose los cantos sencillos a las *Antifonas* en que alternaban dos coros que formaban parte de la comunidad religiosa. Para más detalles, ver Glosario.

Frases 1

Frases 2

finalis

Como se ve en este ejemplo, el estribillo se compone de dos frase melódicas, la primera abarca la línea del verso *Guantanamera / Guajira Guantanamera*, y la segunda frase, la segunda línea del verso, otra vez, *Guantanamera/ Guajira Guantanamera*. Cada frase se puede subdividir a su vez, en dos semifrases.

Partiendo de la idea de que la melodía de la *Guajira Guantanamera* tenía para Julián, su origen más último en el canto gregoriano⁹⁵, y sin saber a que canto gregoriano se refería, hicimos un estudio de la melodía encontrando que esta está en uno de los modos eclesiásticos: el *Tetrardus Auténtico*, equivalente al Séptimo Modo ó Mixolidio (para más detalles acerca de los modos ver glosario).

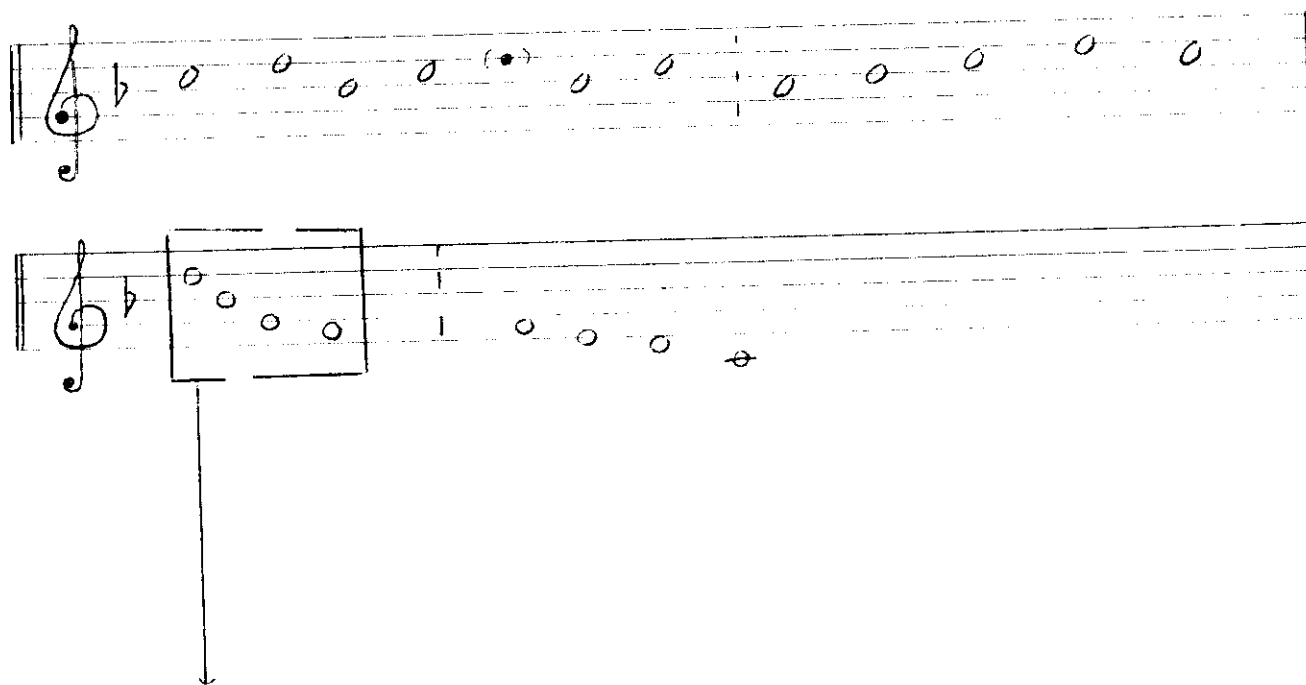
Recordemos que en el sistema modal, -a diferencia del sistema tonal- la melodía no define su modalidad sino hasta su conclusión, con la aparición del la nota final ó *finalis* que la confirma.⁹⁶

⁹⁵ Según Leonardo Acosta.

⁹⁶ Ver de Adolfo Salazar, *Opus Cit*, p. 133.

Así también en esta melodía es solo hasta el final de la segunda frase, con la aparición del do como nota final, cuando nos damos cuenta de que estamos en el modo mixolidio partiendo del do. Es decir: do-re-mi-fa-sol-la-si bemol-do. No hay sensible. La melodía es modal. (Ver en la página anterior, compases 7 y 8).

Para sustentar desde otro ángulo la relación entre la *Guantanamera* y el canto gregoriano, procedimos de manera semejante a como lo hacía Orbón y alteramos la melodía, dando a ésta un contorno rítmico homogéneo como aparece en el canto gregoriano.



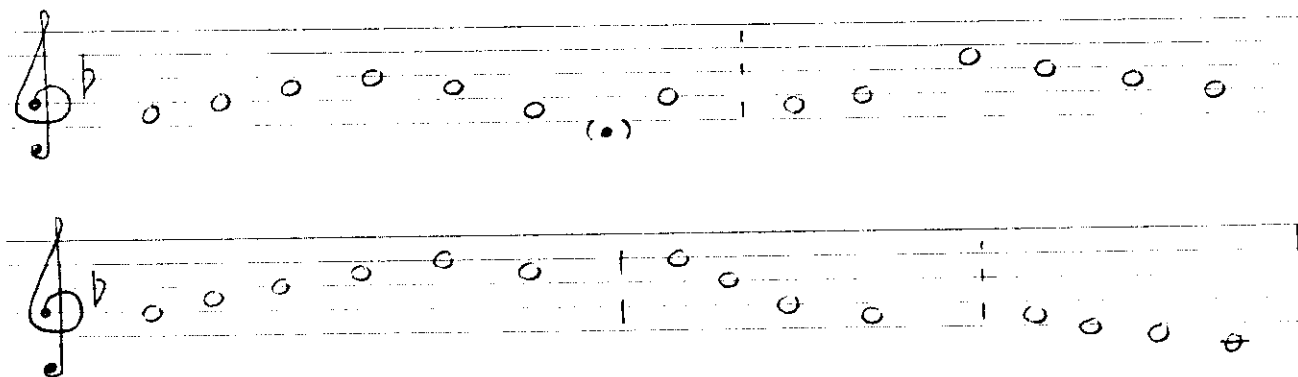
Sólo la última frase se sale del reducido perfil melódico característico de los cantos gregorianos. Nos aventuramos a decir que esta modificación melódica se produjo en tierra americana.

Veamos ahora la copla:

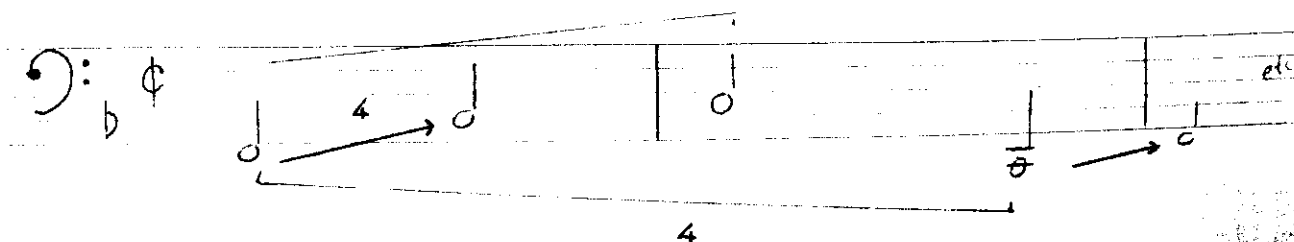
Yo soy un hom-bre sin-ce-ros de don-de
 cre-ce la pal-ma Yo soy un hom-bre sin-ce-ros
 de don-de cre-ce la pal-ma yan-tes de
 ma-rir-me que-ro e-char mis ver-sos del al-ma

Como se ve, Julián Orbón repite las dos primeras líneas de la copla : *Yo soy un hombre sincero / de donde crece la palma* las cuales conforman la primer frase melódica. La segunda frase melódica es una variante de la primera. Al repetir esta líneas, el texto es iluminado por la música dándole un carácter misterioso: si se repite dos veces es por que es importante.

Otra observación: el estribillo comienza y termina en do. La copla comienza una cuarta arriba (en fa). Ya veremos cómo este intervalo es la base del bajo tipo son cubano que acompaña a la melodía. El intervalo de cuarta se encuentra de diversas formas en el contorno melódico. A este respecto, ver la tercer línea: *de donde crece la palma*, como sube de una cuarta (sol-do) para luego bajar una cuarta (do-sol) y concluir la frase. Véase también la siguiente línea: y *antes de morirme quiero* como se perfila en el ámbito de la misma cuarta. La última línea de la copla, *echar mis versos del alma* corresponde melódicamente a la última línea del estribillo. A continuación, una variación rítmica que propone el origen último de esta melodía en el canto gregoriano. Véanse las cuartas.



Veamos ahora el perfil básico del bajo, el otro elemento estructural de este son:



Nótese que éste también se mueve por cuartas. El interés de este material por un lado inmutable, por otro, siempre variable, radica en su ritmo. Más específicamente, en la entrada de su segunda nota antes del tiempo fuerte, que a nivel real nunca es igual. El intérprete del momento la va modificando constantemente. Esta continua mini-varaición rítmica la encontraremos trasladada a un partitura para orquesta, en las *Tres Versiones Sinfónicas*.

La armonía que sugiere este bajo es de tónica-subdominante-dominante y su continuo retornar. Es decir, la de una progresión típicamente tonal. En la versión que disponemos para este análisis es el IV grado el que tiene la función de subdominante. En la versión de Orbón, es el II grado y esto hace una sutil pero importante diferencia, ubicándolo en un contexto modal, no tonal.

Así, desde un punto de vista armónico estamos en la tonalidad de *fa*, pero desde la óptica melódica, nos movemos sobre el mixolidio de *do*. Nos encontramos ante una ambivalencia poli-escalística característica de la obra de Orbón. Tanto en la *Guajira Guantanamera* como en las *Tres Versiones Sinfónicas*, la armonía resultante nace de la conjunción entre melodía y bajo, no de una planificación tonal. Esto también nos remite a las verticalidades sonoras de las *Tres Versiones Sinfónicas*, en donde Orbón superpone diversos elementos de los cuales nace una armonía que no tiene una sola dirección.

*

Es interesante escuchar la *Guantanamera* con alguna de las diversas letras que se le han adaptado. La melodía gana una nueva dimensión cuando, en lugar de meterle décimas sobre las noticias del día, la escuchamos con los versos de Martí. Igual sucede con los versos. Ambos, música y palabra adquieren un nuevo significado en la poesía cantada.

Difícil será encontrar una mejor armonización a esta guajira, la cual se mueve siempre con el bajo del son. Pareciera que ambas se generaron juntas. Sabemos sin embargo, que la *Guantanamera* es producto de la fusión de dos géneros populares: la guajira y el son.

Consideramos que llega a su óptima realización con la palabra poética de Martí, que Orbón adaptó, integrándose a una larga cadena de aportaciones anónimas que generan una música primordial. Esta es otra constante en la obra de Julián Orbón, donde la tradición popular y la culta se fusionan provocando una nueva sonoridad.

Lo importante aquí finalmente, no es tanto señalar la autoría de la *Guajira Guantanamera*, sino mostrar como la aportación de Orbón a esta música ya alcanzando, -debido a su universalidad, el anonimato-, delata una característica básica y recurrente en su manera de crear, primero a través de valorar la belleza escondida en una melodía popular o intuir las posibilidades de un material desconocido u olvidado; y luego con su capacidad de adaptar de manera natural música y poesía, cuidando siempre de revelar la esencia de ambas, quedando el autor como vehículo dador de algo que va más allá de su persona.

Su creación se nos presenta así, como una integración del mundo popular y el mundo clásico, y una puerta abierta a universos sonoros olvidados aún no recuperados que forman parte de nuestro bagaje cultural y se encuentran conformando parte de nuestro gusto musical.

3.4. *Tres Versiones Sinfónicas.*

Con esta obra Julián Orbón comparte un segundo lugar con Carlos Chávez en el concurso de composición Juan Landaeta , dentro del Primer Festival de Música Latinoamericana celebrado en Caracas en 1954. Las *Tres Versiones Sinfónicas* significaron a Orbón un reconocimiento como compositor en América. Es ésta, obra cúspide de un primer periodo de madurez en donde encontramos los elementos que definen su estilo.

Las *Tres Versiones* son tres problemas a resolver que parten cada uno, de un material ya existente dado como cita. En cada una Orbón desarrolla una estructura utilizando procedimientos y motivos provenientes de diversas tradiciones. Es nuestra intención mostrar como se logra la confluencia estos elementos a través de un discurso sonoro flexible que difumina barreras y permite la fluidez de un ámbito sonoro a otro y su continua interrelación utilizando la natural ambigüedad que proporcionan los modos medievales.

3.4.1. *Pavana*

Aquí mostraremos:

- a) La natural convivencia de elementos tomados de diversos tiempos y tradiciones. Es decir, su sincretismo.
- b) El uso de la forma sonata como estructura que cohesiona este discurso musical.
- c) El uso de la variación 1. *Motívica* principalmente. La disminución, aumentación , inversión y retrogradación de un motivo.
 2. *Ornamental*
 3. *Interválica*
- d) El uso del semitono para moverse libremente de un ámbito modal a otro.

La primera versión comienza con una melodía tomada de una *Pavana*, del compositor renacentista Luis de Milán. Ver corno, compás 1 y 2 en la página que a continuación citamos.

Obsérvese que inmediatamente después de la cita, encontramos un motivo característico de la música andaluz: la repetición con su adorno de una nota. Véase sección alientos madera, compás 3.

Tres Versiones Sinfónicas Three Symphonic Versions

I PAVANA (Luis de Milan)

JULIAN ORBON

Moderato (♩=60)

Cita de
La Pavana

Motivo
'andaluz'

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Piccolo, Flutes (1 and 2), Oboes (1 and 2), B♭ Clarinets (1 and 2), Bassoons (1, 2, and 3), F Horns (1, 2, 3, and 4), C Trumpets (1 and 2), Trombones (1, 2, and 3), and Tuba. The string section includes Violins (1 and 2), Violas, Violoncellos, and Contrabasses. The Piano part is also present. The score is marked 'Moderato (♩=60)'. Handwritten annotations include 'Cita de La Pavana' with an arrow pointing to the beginning of the piece, and 'Motivo \'andaluz\'' with an arrow pointing to a specific melodic figure in the woodwind parts. Another annotation 'Motivo tipo \'son\'' with an arrow points to a circled section in the piano and string parts. The score includes various performance markings such as 'Mare', 'sempre marc. e mosso', and 'Pia'.

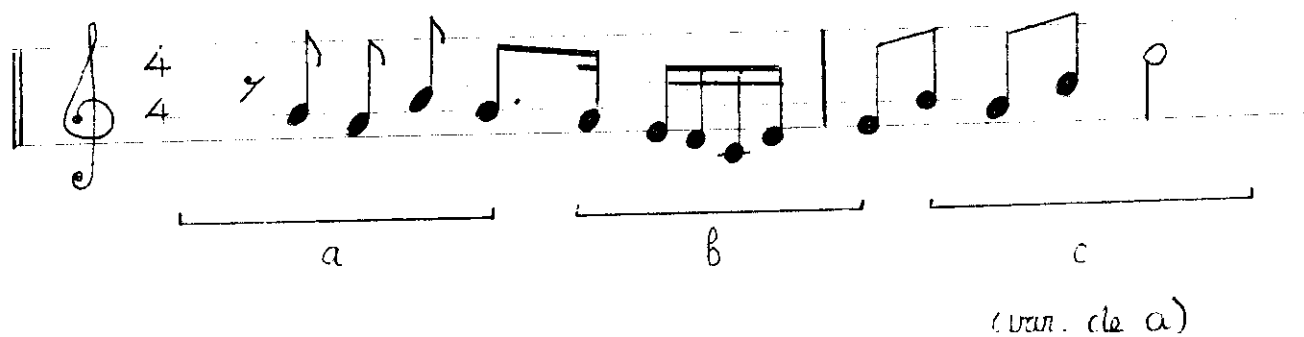
Motivo tipo
'son'

Después de este segundo motivo, Orbón introduce un patrón rítmico que evoca el son cubano. Ver en la página anterior, compases 4 y 5 , timbal ,arpa piano y contrabajo.

Un primer paso para fundamentar nuestras bases de análisis fué señalar las constantes en la obra de Orbón y las diversas fuentes de las que hace uso. Ahora nos interesa ver en que forma maneja estos materiales. Veamos la melodía inicial de Milán. Sus notas básicas son: *sol-do-mi*.

Esta melodía puede fragmentarse en tres motivos a los cuales llamaremos “a,” “ b” y “c.”

Notese que el motivo c es una variante del motivo a.⁹⁷



Su conclusión abre un espacio sonoro de tres octavas (de *do5* a *do7*) que inmediatamente se amplía a seis octavas (de *do2* a *do7*) con la introducción del segundo motivo andaluz ya mencionado al que llamaremos “ d ”. El primer acorde que escuchamos verticalmente es: *do-mi-sol-si*. Es decir, el *si* que sirve como nota de adorno al *do*, se considera parte de la armonía. La sonoridad es amplia, abierta. Ver en la página anterior, el tercer compás.

⁹⁷ Nótese como este tema abarca casi todas las notas de la escala diatónica sobre *do*, menos el séptimo grado, omisión de relevancia para la obra. Ya veremos cómo Orbón comienza transportándose de la tonalidad a la modalidad a través del semitono *Si/Si bemol*.

Preludiado por el piano ,aparece en el cuarto compás, el tercer motivo: un bajo tipo son cubano. Orbón cambia de color. Las cuerdas dan un acorde en los registros medio y agudo. Este bajo, por un lado inmutable, tiene dos partes:una que siempre aparece igual,(la melódica). Otra que en general nunca aparece en el mismo tiempo del compás. A este motivo lo llamaremos “ e ”.

4

The musical notation consists of three systems of bass clef staves. The first system contains three measures with time signatures 2/4, 3/8, and 2/4. The second system contains four measures with time signatures 3/4, 2/4, 3/4, and 2/4. The third system contains two measures with time signatures 3/8 and 2/4. The notes are primarily eighth and quarter notes, often beamed together, with some rests and dynamic markings like 'p'.

Este bajo delata una sensibilidad rítmica característica de mucha música del siglo XX (piénsese en Stravinsky, Bartok). Sensibilidad rítmica que también encontramos en la música vernácula de Cuba y que relacionamos con ese espíritu de constante variación que naturalmente ocurre en la improvisación del músico sonero.⁹⁸

Junto a este bajo ,aparece una idea aparentemente nueva en los metales: es la cita de Luis de Milán dada inicialmente por el corno y ahora transformada (vease página siguiente). Lo imperturbable de su presencia, siempre junto al motivo del bajo, nos recuerda esa otra característica del bajo de los sones cubanos. Ver compases 4-5-6-7-8-9,etc.

En el compás 6, mientras este bajo prosigue con los cornos a los que se suman motivos de la melodía inicial en las trompetas, los cornos dan un acorde que nos transporta al mundo modal.

⁹⁸ El cual fué señalado en el análisis de la *Guajira Guantanamera*.

Estamos en el modo mixolidio sobre do.⁹⁹ Véase el *si bemol* que da el segundo como.

6 7 8 9 10

Transformación de la cita

Motivo (a)

99 Es decir, do-re-mi-fa-sol-la-si bemol-do.

⁹⁹ Es decir, do-re-mi-fa-sol-la-si bemol-do.

Otra vez tenemos la dicotomía que propicia el semitono. En esta ocasión, el *si-si bemol*, y entendemos por qué el *si* natural del compás 3 debía ser escuchado y forma parte no sólo del adorno de estilo hispano sino de la armonía. Si inicialmente nos encontramos en un ámbito tonal, en el compás 6 entramos al ámbito modal con el *si bemol*. Esta entrada a la modalidad es reforzada con la sucesión de acordes I-IV-I-IV. Recordemos que este lento movimiento armónico, casi estático, así como el uso de la tónica y subdominante armónicas son características de la música popular hispana.

Mientras metales y percusiones prosiguen con su motivo, ya una mezcla del motivo tipo son y del inicial, es decir, de a y d, la sección de cuerdas,- reforzada por flautas y oboes- presenta otra vez, la cita de Milán pero en disminución.¹⁰⁰ En el compás 14, Orbón introduce una variante melódica (que señalamos en la página siguiente) en la cual aparece el *si* natural, pasando así en el compás 15, a un nuevo ámbito sonoro: por primera vez desde que comenzó la pieza, se mueve el bajo, y con éste, la armonía. Véase en la página siguiente, el compás 17: corno 2 y violas dan un *fa* natural. Estamos en el mixolidio de *sol*.

El cambio a un nuevo espacio sonoro es enfatizado con la orquestación. Ahora serán las maderas las que tomen el motivo compuesto a-d, hasta ahora, sólo atribuido a los cornos. ver página siguiente, compases 15 y 16.

El compás 17 nos muestra ya un fragmento de la melodía de Milán: el motivo a.

¹⁰⁰ Conocido procedimiento contrapuntístico que consiste en variar un motivo disminuyendo la mitad de su valor.

11 12 13 14 15 16 17 5

Picc.
1
2
f intenso molto espressivo
f marc
f - f
f marc

Fl.
1
2
f intenso molto espressivo
f marc

Obs.
1
2
f intenso molto espressivo
f marc
poco sf

Cl.
1
2
f intenso molto espressivo
f marc

Bass.
1
2
3
f intenso molto espressivo
f marc

F.H.
1
2
3
f intenso molto espressivo
f marc

C. Trpt.
1
2
f intenso molto espressivo
f marc

Trbn.
1
2
3
f intenso molto espressivo
f marc

Timp.
f tonato

Harp.
ff tonato e ben marcato

Piano
ff tonato e ben marcato

Vln.
1
2
f intenso molto espressivo
f marc

Vla.
f intenso molto espressivo
f marc

Vcl.
f intenso molto espressivo
f marc

Cb.
f intenso molto espressivo
f marc
f tonato sempre
arco ff

fa natural

Nativo (a)

Durante los siguientes cinco compases Orbón alterna el motivo a-d con el a. En el compás 23 reaparece la cita entera de Milán en disminución pero ahora con clarinetes y piano. Obsérvese en ambos la dicotomía *fa-fa#*. Esta vez ambos sonidos están casi juntos.

The musical score is arranged in systems. The top system includes Percussion (Perc.), Flutes (Fls.), Oboes (Obs.), Bassoons (Bst. Clar.), and Basses (Bass). The middle system includes Horns (C. Horns), Trumpets (C. Trpts.), and Timpani (Timp.). The bottom system includes Harp (Harp), Piano (Piano), Violins (Vlns.), Violas (Vlas.), Cellos (Vcls.), and Double Basses (Cb.).

Measures 18, 19, 20, 21, and 22 show rhythmic patterns in the woodwinds and strings. Measure 23 is highlighted with a box and contains the following annotations:

- Oboe 1:** "Cita de Luis de Milán"
- Bassoon 1:** *p espressivo*, *FA#*
- Bassoon 2:** *p espressivo*, *FA#*
- Bass 1:** *p espressivo*, *FA#*
- Bass 2:** *p espressivo*, *FA#*
- Harp:** *p espressivo*, *FA#*
- Piano:** *ritard.*
- Violins:** *motivo 'a'*

At the bottom left of the page, the number "987 120" is printed.

Dicotomía que se resolverá en los compases 25-26 y 27 cuando, a través del *fa#* utilizado como nota pivote, entremos a la región de *re*. Los violines primeros y las flautas serán las que introduzcan este *fa#* a través de la variante melódica de la cita de Milán que Orbón agregó antes de pasar del mixolidio de do al mixolidio de sol. Ahora pasamos del mixolidio de sol al mixolidio de re. Compare flautas, compás 14, con violines primeros, compás 25.

Musical score for measures 24 through 31. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Flautas (Flutes): 1 and 2
- Obos (Oboes): 1 and 2
- Clarinete en Si bémol (B♭ Clarinet): 1 and 2
- Bajas (Bassoons): 1, 2, and 3
- Violines (Violins): 1 and 2
- Violas (Violas): 1 and 2
- Violonchinos (Violoncellos): 1 and 2
- Contrabajos (Contrabasses): 1 and 2
- Timpanos (Tympani)
- Trompas (Trumpets): 1, 2, and 3
- Trombones (Tubas)
- Armonio (Harp)
- Piano
- Violines (Violins): 1 and 2 (with *Div. Unit.* markings)
- Violas (Violas)
- Violonchinos (Violoncellos)
- Contrabajos (Contrabasses)

The score shows complex rhythmic patterns and melodic lines across all instruments, with a focus on the transition of modes mentioned in the text.

Ya establecido en el mixolidio de *re*, regresamos al inmutable motivo **a-d** intercalado con **a**. Así es la secuencia a partir del compás 27:

Compases	27-28	29	30-31	32	33-34	35-36-37
Motivos	a-d	a a-d	a-d	a a-d	a-d + a	a-d

The image shows a page of a musical score for measures 32 through 36. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Oboe (Obs.), Bass Clarinet (B♭ Clarinet), Bassoon (Bass.), Horn (F Horn), Trumpet (C Trumpet), Timpani (Timp.), Harp (Harp), Piano (Piano), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cb.). The measures are numbered 32, 33, 34, 35, and 36 at the top of the system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. A circled section in measure 35 highlights a specific musical phrase. The bottom left corner of the page contains the number '101 100'.

Véase como en el compás 34 aparece el motivo a aún más fragmentado. Esta vez solo con las notas *la-sol-la*

Hasta el compás 37 Orbón expone su primer sección. De los tres materiales sonoros iniciales, a saber: el tema de Luis de Milán,; el motivo andaluz y el motivo que llamamos son, Orbón solo utiliza el primero y el tercero. Nos preguntamos cual podría ser una justificación musical del segundo motivo. Quizá es este ya un gesto de su estilo, gesto que ya encontramos en el inicio de sus *Tres Cantigas del Rey* , por ejemplo (ver página 127) y que reaparece como elemento importante en la segunda de estas *Tres Versiones*. Quizá el motivo andaluz basado en la segunda menor, *do-si* esté ahí como intervalo a través del cual Orbón cambia de un centro modal a otro. Recordemos que el intervalo de segunda menor ha servido de nota pivote para ir pasando al modo mixolidio en *do---sol---re*.

El compás 38 inaugura una nueva sección. Por lo pronto desaparece el motivo a-d que había definido la sección recién analizada, pero se queda la cita de Luis de Milán con una nueva variante melódica. Comparemos las tres variaciones que Orbón realiza a partir de la ampliación melódica en el compás 14.

The image displays three musical staves illustrating variations of a melodic motif. The first staff, starting at measure 11 in 2/4 time, shows a sequence of notes with a bracket labeled 'x' spanning measures 14 and 15. The second staff, starting at measure 25 in 3/8 time, shows a similar sequence with a bracket labeled 'x¹' over measures 25 and 26, and another bracket labeled 'x²' over measures 27 and 28. The third staff, starting at measure 38 in 3/4 time, shows the motif further developed with a bracket labeled 'x²' over measures 38 and 39. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps) to indicate the specific melodic variations.

Los cambios son sutiles y esto hace que la música vaya transformándose de manera gradual. La variante marcada en este ejemplo con "x" (página anterior) cobrará importancia en esta nueva sección que cumple la función de un puente que nos transportará al segundo tema. Estamos ante una forma sonata.

Obsérvese en la partitura cómo esta nueva sección contiene un cambio de tempo y de textura. En el número de ensayo 2 , compás 38, la flauta presenta en disminución la cita de Milán, a la que se agrega una variante melódica. Después de esto aparece en las cuerdas, un nuevo material melódico al que llamaremos " e ”.

37 38 39 40 41 42 43

Più mosso al Allegro $\text{♩}=\text{♩}$ precedente ma più mosso (ritard. approx.)

Flauta
Sola
mf leggero e grassioso

Variante melódica

Più mosso al Allegro $\text{♩}=\text{♩}$ precedente ma più mosso (ritard. approx.)

Violín
Violonchelo
Cello
Bajo

Nuevo material melódico.

981-120

Nótese el perfil sincopado netamente habanero de este nuevo material. Nótese también cómo, mientras en la melodía aparece un *fa#*, en su armonización tenemos el *fa* natural. Encontramos así una ambivalencia: ¿estamos en el mixolidio de *re*? (*re-mi-fa#-sol-la-si-do-re*) ó en el modo dórico sobre *re*? (*re-mi-fa-sol-la-si-do-re*).

Esta ambivalencia modal se resuelve aparentemente en el siguiente compás (45), con el *fa#* que inaugura, una vez más, el motivo "a", el cual aparece variado desplazando el acento al tiempo débil del compás. Además de la variación métrica tenemos una variación interválica.

1.

var. interválica

Sin embargo, escuchamos en los cuernos un *do#*, lo que nos hace sospechar que Orbón pronto pasará al modo mixolidio sobre *la*. Y si, en el compás 50 estamos ya en *la*. Nótese en las notas marcadas con un círculo, la ambivalencia modal que nos dan otra vez el *do#* y el *do*. A partir del compás 45 al 57, Orbón desarrolla un solo motivo: el motivo *a*, usando la técnica de la aumentación, la disminución y la constante modificación rítmica e interválica. Todas estas, herramientas, le sirven para hacer variaciones de su material. A continuación se señala en la partitura este motivo y el tipo de variación que utiliza.

a a var. rítmica/disminución interválica

= M. a)
 = cita de Milán

→ DO 4
→ DO #
Mixolidio en LA
armonizado en 3as.

En el compás 58 hay un nuevo cambio de tempo. Orbón introduce ahora el motivo "x". Aquél que surgió como una variante de la cita de Milán, y que se fué configurando con un perfil autónomo al motivo generador. Nótese las variantes que va sufriendo este motivo, una en los compases 60-61, (ver flautas) de tipo rítmico y en el compás 62, en flauta, oboe y violines primeros, Orbón disminuye el valor de las notas, y altera su interválica:

57 A tempo x x

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Clarin. 1
Clarin. 2
Bass. 1
Bass. 2
F. Horn. 1
F. Horn. 2
F. Horn. 3
F. Horn. 4
Vln. 1
Vln. 2
Vcl. 1
Vcl. 2
Cb. 1
Cb. 2

62 A tempo *Nra variacion de x*

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Bass. 1
Bass. 2
F. Horn. 1
F. Horn. 2
F. Horn. 3
F. Horn. 4
C. Trump. 1
C. Trump. 2
Vln. 1
Vln. 2
Vcl. 1
Vcl. 2
Cb. 1
Cb. 2

■ = 'x'
□ = 'a'

A continuación se presentan estas tres variantes:

The image displays three musical staves illustrating variations of a motif. Each staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The first staff shows a sequence of notes: a quarter note, a quarter note with a sharp sign, a quarter note, a quarter note with a fermata, a quarter note with a sharp sign, and a quarter note with a sharp sign. The second staff shows a quarter note, a quarter note with a sharp sign, a 2/4 time signature with a quarter note and a quarter note with a sharp sign, and a quarter note with a sharp sign. The third staff shows a quarter note, a quarter note with a sharp sign, and a quarter note with a sharp sign circled with a sharp sign. Brackets and arrows indicate 'var. rítmica' and 'var. intervalica'.

Esta forma de manipular un material motivico continuamente variándole será una característica recurrente en la presente obra. Así, a partir del compás 63,¹⁰¹ Orbón construye esta sección *Puente* que nos conducirá al segundo tema, en base al motivo “a” y sus diversas transformaciones, las cuales incluyen el motivo “x”, hijo de “a”

A continuación se presentan la páginas 12 y 13, en donde se señala el motivo “a” en continuo cambio, primero en cellos y bajos, casi simultáneamente y antes de terminar, en flautas y oboe 1; de inmediato en trompetas, -véase en la armonización de este motivo la dicotomía del semitono: *si bemol / si natural* -; y casi al finalizar la página 12, en flautas, violines 1, 2 y violas, la variante entera del tema de Milán tal como la presentó Orbón por vez primera en el número de ensayo 2, página 9 de la partitura.

¹⁰¹ Número de ensayo 4, página 11 y durante 51 compases (del 63 al 114, página 21, número de ensayo 7).

Nótese como en la página 13, a esta variante Orbón le inserta el nuevo motivo "e". El netamente habanero, el cual, visto desde esta óptica dada por la orquestación, se nos presenta como una ampliación, una variante más de la cita de Milán.

The image shows a page of a musical score, specifically page 12 of the Pavana. The score is written in 2/4 time and spans measures 67 to 70. The notation is complex, involving multiple staves for different instruments. Key features include:

- Measures 67 and 68 are marked with a '68' and 'un poco' dynamic.
- Measures 69 and 70 are marked with a '69' and 'ff' dynamic.
- The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.
- There are several boxed areas highlighting specific musical motifs or passages.

yuxtlapane xye

x 'e'

The musical score is a complex orchestral arrangement. It features a vocal line at the top, followed by piano accompaniment. The lower systems are divided into strings, woodwinds, brass, and percussion. The score is marked with '44' and '13'. There are some handwritten annotations and a large bracket on the right side of the score.

Nos interesa detenernos en los cambios interávlicos de esta sección, ya que implican un estar recorriendo diversos ambitos sonoros a partir de una variación interválica, uno de los hallazgos de esta tesis. A continuación se presenta el tema del motivo inicial:

fa#- mi- sol#



...y sus transformaciones interaválicas dentro de la sección que abarca las páginas 12 y 13 arriba citadas.

Compás 67. VCellos y Bajos.



Compás 68. Flautas y Oboes.

(Transpuesto una 5ta.)

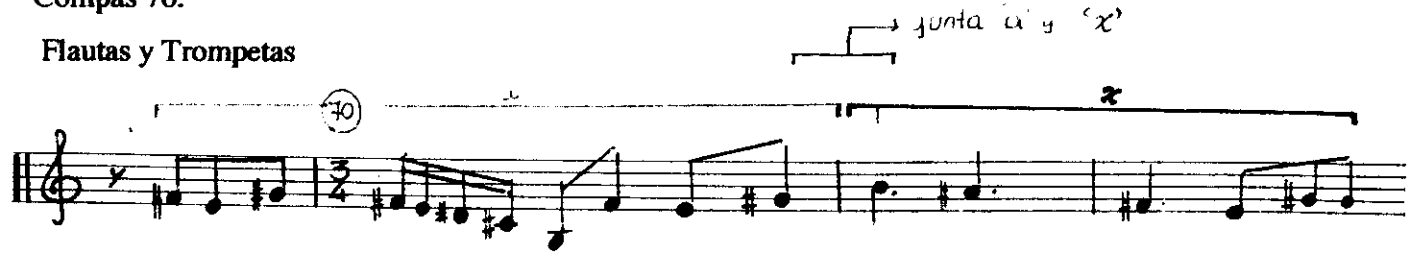


Compás 69. Trompetas



Compás 70.

Flautas y Trompetas



Compás 74.

Flautas y Violines.

Compás 76.

Flautas.

En el último compás de la página 13, Orbón amalgama en diversos ámbitos sonoros, colores y tiempos, 3 variaciones del motivo “a”.



Aunque el motivo a es fundamento de esta sección, en la página que a continuación se cita (no.14 de la partitura) aparece un motivo que nos recuerda el del bajo cubano al que llamáramos “c”.

The image shows a page of a musical score, page 201. It contains multiple staves of music, likely for a symphony or orchestra. The notation includes various instruments such as strings, woodwinds, and brass. A specific musical motif is circled in the lower part of the page, with the letter 'e' written below it. The score is written in a standard musical notation with clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'piano' and 'forte'.

El cual se convertirá 11 compases después en el motivo "a" transformado en una de sus múltiples variantes (Ver más adelante, p.203).

Antes de llegar a esta parte queremos señalar en la página 15 como al motivo "a" se le añade un acompañamiento armónico que resalta la última nota del tiempo débil del compás, dándole así un carácter rítmico común en la música cubana. Por otro lado, véase cornos 1 y 2 en el tercer compás de esta página.¹⁰² Presentan una variante interválica de "a" en inversión. Es decir, una variación sobre otra variación.

Esta doble variante se escucha simultáneamente al motivo "a" en violines (mismo compás) y en juxtaposición al motivo "a" en trompetas (compás anterior).

¹⁰² A partir de este momento contaremos los compases por página.

Veamos ahora el bajo en la página 16, cuarto compás. Este es una inversión retrógrada del motivo inicial (a) que aparece simultáneamente a una de las variantes de este mismo motivo (en flautas y violines primeros). Nótese en el quinto compás en las flautas, una ampliación del motivo a con la figuración *fa-solb-lab sib*.

16

ampliación de 'a'

'a' en rol de bajo

'a' como melodia

941-190

Detailed description: The image shows a page of a musical score for 'Pavana'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Percussion (Perc.), Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Oboes (Ob. 1, Ob. 2), Bassoons (B. Clar. 1, B. Clar. 2), Horns (H. 1, H. 2), Trumpets (C. Trpa. 1, C. Trpa. 2, C. Trpa. 3, C. Trpa. 4), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3), Tuba, Timpani (Timp.), Harp, Piano, Violins (Vln. 1, Vln. 2), Violas, and Cellos/Double Basses (Ch.). The score is divided into measures. Handwritten annotations in black ink are present: 'ampliación de 'a'' with an arrow pointing to a note in the flute part; ''a' en rol de bajo' with an arrow pointing to a note in the bass part; and ''a' como melodia' with an arrow pointing to a note in the violin part. A circled area is visible in the cello/bass part at the bottom left.

Esta simultaneidad del mismo motivo transformado continúa un semitono abajo. Es decir, si en la página 16 la nota pivote del motivo "a" era el *si bemol*, en la p. 17 que a continuación se cita, es el *la*. Otra vez tenemos el semitono como elemento que permite la movilidad sonora. Notese cómo al final de la página tenemos *la-si bemol* de manera vertical y horizontal.

Ampliación de 'a' →

17

LA

ca' sobre la.

Si bemol

981 130

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Pavana'. It features multiple staves for various instruments: Percussion (Perc.), Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Clarin.), Bassoons (Fag.), Horns (C. Horns), Trumpets (T. Horns), Trombones (T. Horns), Tubas, Piano (Piano), Violins (Vlns.), Violas (Vlas.), Violas (Vics.), and Cellos (Cbs.). The score includes handwritten annotations: 'Ampliación de 'a'' with an arrow pointing to the beginning of the piece; 'LA' with an arrow pointing to a specific note in the upper woodwinds; 'ca' sobre la.' with an arrow pointing to a note in the strings; and 'Si bemol' with an arrow pointing to a note in the strings. A circled number '8' is present in the top right of the score area. The page number '17' is in the top right corner, and '981 130' is at the bottom left.

En el tercer compás de la página 18, el ámbito sonoro vuelve a cambiar. (Ver violines 1 y 2). Esta a vez no a un semitono de diferencia, sino a una tercera menor. Juntemos las notas iniciales del motivo a desde que apareció en el bajo este mismo en su version retrógrada invertida: *si bemol- la do (sib)*

M. 18
la

The image shows a page of a musical score for 'Pavana'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Clarinet), Bassoon (Bass.), French Horn (F. Horn), Trumpet (C. Trumpet), Trombone (Tromb.), Tuba, Piano, Violin (Viol.), Viola, and Cello/Double Bass (Cello). The score is divided into measures, with a large bracket on the right side of the page. Handwritten annotations include 'M. 18 la' on the left, 'Diferentes manifestaciones de 'a' con do de nota punta' on the right, and 'M. 18 la' with a circled 'a' on the left. Several notes in the score are circled, and there are arrows pointing to them from the right-hand note. The bottom of the page is labeled 'Página 18 de la Pavana'.

→ Diferentes manifestaciones de 'a' con do de nota punta

M. 18 la
do 'a' o do
'a'

Estas son las tres notas del motivo "a" en una de sus transformaciones interválicas más usada en esta sección. Lo cual muestra que los diversos ámbitos sonoros por los que se mueve Orbón a través del motivo "a", también tienen relación con la estructura interválica de este motivo

De acuerdo a lo anterior, podríamos considerar al bajo como otra variante motívica del "a" (Ver en la página anterior, el compás tres en cellos y bajos).

Nótese por último en los trombones (p.anterior) una fragmentación motívica de "a"

la-sol- (la)

Que en su armonización ,nos remite a "e":

do-mi bemol -(fa).

En la página 19 reaparece el motivo "x". A este motivo lo podemos dividir en dos motivitos que a continuación marcamos en la partitura que a continuación se cita.

La interválica de ambos delata su origen. Observese que el primer motivito está constituido por una segunda menor y una tercera mayor, mientras que el segundo, comienza con una tercera mayor y acaba en una segunda mayor. Ambos constituyen el motivo "x" y nos dan el modo lidio sobre si bemol (*sib-do-re-mi-fa*).

variante de "x" 19

Più animato, sempre animando

The musical score is arranged in systems. The top system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and French Horn (F.H.). The middle system includes Trumpet (C. Trp.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The bottom system includes Piano (P.), Violin (Vcl.), Viola (Vla.), and Cello (Cb.).

Handwritten annotations on the right side of the score include:

- A bracketed note: } Si bemol
- A note: la
- A bracketed note: } semi- tono
- A note: la - mi
- A note: sub - fa
- A note: la - la b
- A note: } Enig
- A note: en la
- A note: b

Handwritten annotations on the left side include:

- (x) en
- disminución

Other markings in the score include "Più animato, sempre animando" at the top and bottom, and "D. 106" in the Violin part.

Pavana. Página 19.

Podríamos considerar a "x 2", como una variante de "x 1" en disminución retrógrada. (Consulte glosario).

Véase casi al final de la página anterior cómo este motivo se altera interválicamente (ver el *do#* en flautas y violines primeros) y nos lleva momentáneamente a un ámbito posiblemente relacionado con la escala octatónica (*do#-re-mi-fa*),¹⁰³ para inmediatamente después, pasar al modo frigio sobre la (*la-sib-do-re-mi*) que aparece junto al motivo “a” (ver cellos y bajos en el último compás de la página recién citada).

Si juntamos la notas iniciales de cada ámbito sonoro tenemos:

si bemol - do# - la

Que si cambiamos de lugar nos dan:

si bemol - la- do#

Es decir, otra vez el motivo “a” en alguna de sus variantes.

Señalamos de vuelta la dicotomía que propicia el semitono. Esta vez, *si bemol / la* . No sólo a nivel horizontal. Es decir pasando del lidio de *si bemol* al frigio de *la*, sino a nivel vertical. En el último compás de la página anterior, el movimiento interválico de cornos, trombones y violas, es de *la* a *si bemol*, y a nivel vertical esto se produce entre clarinetes y fagot 2.

Esta doble dicotomía continúa en la página 20 , que a continuación se presenta .

Por un lado cellos y bajos (doblados con el fagot) siguen tocando el motivo “a” con la variante recién agregada. Por otro, la sección de alientos madera, trompetas y piano permanecen en el movimiento *la-mi / sib-fa*, y por último, los violines primeros se desprenden de este recurrente movimiento y van ascendiendo hasta alcanzar la quinta sobre el *la* frigio. Es decir, hacen *la-si bemol-do- re- mi*. Justo en el momento de alcanzar este *mi* aparece el *do#* en flautas y piano: otra vez tenemos el semitono *do-do#*.

Este sorpresivo cambio armónico nos recuerda los ejemplos citados del *Cancionero* de Pedrell (ver páginas 122 y 134).

¹⁰³ La escala octatónica fue muy usada por Bela Bartok debido a sus propiedades simétricas. Esta escala se perfila de acuerdo a un orden interválico que alterna tono con semitono ó viceversa. En este caso sería:

La relación de semitono también la encontramos en el piano. Esta vez entre *mi* y *fa*. El *do#* nos llevará a través de una tercera que relacionamos con el motivo tipo son a la siguiente sección, la del segundo tema. (Ver último tiempo del último compás: tuba, timbal , piano y bajos).

The image shows a page of a musical score for 'Pavana', page 20. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (Ba Clar.), Bassoon (Bass.), French Horn (F. Horn), Trumpet (C. Trump.), Trombone (Tromb.), Tuba (Tuba), Timpani (Timp.), Piano (Piano), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo.), and Double Bass (Cb.).

Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score. At the top, 'la-mi' is written above the Flute staff and 'si-b-fa' above the Oboe staff. On the left side, 'la-mi-si-b-fa.' is written with a line pointing to the C. Trumpet staff. In the Piano part, 'la-si-b' and 'la-si-b' are written above the staff. At the bottom right, 'do#' is written. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.' and 'p'.

3.4.2. Sección de segundas ideas.

Así llegamos en el número de ensayo 7 pagina 21 a la sección del segundo tema en donde encontramos varios elementos. Esta comienza con un pedal de *la* el cual permanecerá por 22 compases.

Sobre este pedal reaparece el motivo del bajo tipo son transfigurado. El intervalo de tercera y su movimiento rítmico nos hacen relacionarlo. Sobre un amplio ámbito tonal que abarca la quinta *la-mi* Orbón introduce en el clarinete un segundo tema, el cual también es una cita. Esta vez, de una guaracha cubana: *A romper el coco*¹⁰⁴. Esta guaracha es, según Orbón, una reproducción hecha por el genio popular anónimo de un pasaje del canto gregoriano.¹⁰⁵

A continuación citamos el estribillo de la guaracha *A romper el coco*.¹⁰⁶

Va-mos a rom-per e-se ca-co a ver que pa-sa con él

Va-mos a rom-per e-se ca-co a ver que ca-sa tem-drá

¹⁰⁴ Este dato nos lo proporcionó Leonardo Acosta quien fuera testigo de la elaboración de esta obra. Cuenta Acosta que Orbón le anticipó la inserción de esta guaracha y le explicó el lugar donde la puso. En entrevista.

¹⁰⁵ Ver de Leonardo Acosta: "Homenaje a Julián Orbón", p.40.

¹⁰⁶ Tomada del disco compacto *El sabor tropical del CONJUNTO BATACHÁ*. Serie Platino. DIMSA, Canadá [sin fecha] CDB-1414, Track 2.

Veamos ahora su relación por un lado, con el tema que de aquí saca Julián Orbón y por otro, con el canto gregoriano.¹⁰⁷

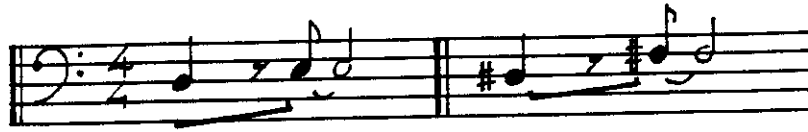


Para diferenciar los elementos de esta nueva sección, nombraremos a éstos con números. Haremos una excepción con el motivo tipo son que ya habíamos denominado con la letra “e”.

Este segundo tema al que llamaremos “1” está construido sobre el mixolidio de *la* y puede ser dividido en cuatro fragmentos de los cuales Orbón privilegiará al primero que denominaremos como 1.1. A continuación señalamos en partitura el tema y sus divisiones

¹⁰⁷ La transformación hacia el gregoriano, es nuestra .

Orbón prepara este tema introduciendo un nuevo ostinato rítmico que variará interválicamente.



Veamos ahora, la partitura.

2M

3m.
Tema 2

→ motivos prove. nientes del Tema 2

Nuevo ostinato ←

→ Pedal de LA

Poco después de presentado el tema de la guaracha ó "1" Orbón introduce en flautas,oboes y celesta sobre el mixolidio de *la* , un segundo elemento al que llamaremos "2". El color del motivo "e" dado por arpa y piano cambia en el número de ensayo 8, hacia arpa y cellos.

The image displays a page of a musical score for 'Pavana', page 23. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Percussion (Perc.), Flutes (Flta.), Oboes (Obs.), Bass Clarinet (Bb Clarinet), Bassoons (Bass.), Trumpets (C Trp.), Percussion (Mar., Cymba), Celesta, Harp (Harp), Piano (Piano), Violins (Vln.), Violas (Vla.), and Chorus (Cho.). The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p marc.' and 'pp'. There are several handwritten annotations: a circled 'e' with an arrow pointing to the Harp staff, another circled 'e' with an arrow pointing to the Piano staff, and a circled '2' with an arrow pointing to the Celesta staff. A box labeled 'R' is present at the top of the first system, and another box labeled 'H' is at the bottom of the last system. The page number '23' is visible in the top right corner.

Nótese en la página 24 de la partitura que aqui se cita, como mientras la sección de alientos presenta el tema "1" de manera continua, el motivo "e" sufre una nueva modificación de color y presentación: a los cellos se unen fagotes. Simultáneamente los cuernos 1 y 2 suenan tres veces el motivo "a" en una de sus principales variantes, sobre el mixolidio de do#.

24

The image shows a page of a musical score for a piece titled "Pavana". The page number "24" is in the top left. The score includes staves for Percussion (Perc.), Flutes (Fl. 1, 2), Oboes (Ob. 1, 2), Bassoons (B. Clarinet), Brass (Trumpets 1-2, Trombones 1-2), Percussion (Drums, Cymbals, Maracas), Harp, Violins (Vla. 1, 2), Viola, and Cello. Handwritten annotations include:

- "M. 1" with an arrow pointing to the Flute and Oboe staves.
- "M. 'a' (do#-si-re)" with an arrow pointing to the Trumpet and Trombone staves.
- "M. 'e' variado" with an arrow pointing to the Violin and Viola staves.
- "'a' y 'e' están relacionados." with a vertical line and arrows pointing to the "M. 'a'" and "M. 'e'" annotations.
- "'e' (do#-si)" with an arrow pointing to the Violin and Viola staves.

 The score contains musical notation with notes, rests, and dynamic markings like "pp" and "Tutti, senza Sord.". The word "Pavana" is written at the bottom center.

Pavana. Página 24.

Al mismo tiempo (ver página anterior), violines 1 y 2 hacen una figuración que contiene las notas *la-mi sol-la*. Es decir, una primer variante del motivito 1.1 que a su vez esta conectada interválicamente a el motivo “a”. Esta se encuentra sobre el modo dórico de *mi*. Lo que provoca una sonoridad polimodal.

Por otro lado, el bajo continua cambiando. Esta vez su variante nos retorna a la original. Vease el segundo compás en los graves de la página 25 (en anexo). Véase también en la misma página, los dos últimos compases ,donde el material que denominamos como “2” aparece en las cuerdas. Una vez expuestos “1” y “2” Orbón los presenta sobre el motivo “e”, de manera simultánea.

Ver en la página siguiente de esta tesis el fragmento citado de la *Pavana*.

Nótese que el ámbito tonal dado por los cornos y violines es la quinta *si-fa#* , (anexo, p.26) los que nos hace suponer que partiendo de *si* , estamos en su mixolidio (*si-do#-re#-mi-fa# sol#-la-si*).

El bajo del motivo “e” sobre un *re#* nos hace dudar. ¿Estamos escuchando esta superposición de materiales sobre *si* o sobre *re#*? Dicho de otra manera: ¿estamos sobre el mixolidio de *si* ó sobre el moderno locrio en *re#*?¹⁰⁸

Reiteramos esta ambigüedad que proporciona el semitono y el uso de los modos para señalar una característica de esta *Pavana*. Hasta ahora hemos podido ver como después de presentar su material claramente, éste sufre una serie de transformaciones que crean un continuo fluir del material en varias direcciones.

Veamos a continuación este fragmento de la partitura:

¹⁰⁸ Por tener una quinta disminuida como nota *finalis* ,este modo fué rechazado hasta tiempos modernos.

The image displays a page of a musical score, page 26 of a Pavana. The score is written for multiple instruments, likely a string quartet, as indicated by the four staves per system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). A large bracket on the left side of the page groups the staves, with a vertical line extending downwards from the word "e" followed by an equals sign (=). An arrow labeled "M. '2'" points to a specific measure in the upper right section of the score. Another arrow labeled "1.1" points to a measure in the middle right section. A third arrow labeled "1" points to a measure in the lower right section. Several measures in the lower half of the page are circled, and arrows point from these circles to the right. The score is densely packed with musical notation, including stems, beams, and notes.

En la página número 27 ensayo 10, (anexo) el motivo “e” se transforma de nuevo y se mueve de *re#-fa#* a *mi#-sol#*.

Durante 20 compases, hasta el número de ensayo 12, (ver en partitura anexa) esta nueva variante conservará su nuevo perfil, pero irá viajando por los siguientes tonos.

mi# (fa)-sol -la-si-do#

Hasta llegar de nuevo al *re#*.

re# mi# (fa)-sol -la-si-do# re#

Este movimiento del bajo implica una escala de tonos enteros por los que se mueve el límite sonoro inferior de esta parte (ver páginas 27 a 30 en la partitura anexa).

Nótese al inicio de la sección que a continuación se cita, cómo en la nueva figuración de “e”, predominan las terceras en movimiento horizontal *-mi#-sol#* - en cellos y bajos y verticalmente en flautas, clarinetes y violines. A esta nueva figuración corresponde un último elemento que Orbón introduce como parte de su sección de segundas ideas. Este aparece en el cuarto compás de la página 27 en flautas y oboe1, y está sobre el lidio de *re bemol*, el modo más cercano a la escala de tonos enteros. A continuación lo señalamos y denominamos como elemento “3”.

Véase al final de la página que a continuación se cita, inmediatamente después de “3” el inicio, en los violines primeros del tema “1” .

Así, una vez presentado el tema 1, Orbón superpone los materiales 1 y 3 que van modificando su tono inicial de acuerdo al movimiento del bajo. Simultaneo al motivo "e" en cellos y bajos, tenemos en las violas su disminución motívica.

Diversas variantes del motivo e

1

la ————— si ————— do k-

Mientras, maderas, cornos y violines inician un motivo de "1": el 1.1. (Primeros tres compases de la página 30) Por otro lado, en cuanto los bajos llegan a *re#* y terminan su escala por tonos enteros, inician una nueva variante del tema 1. Esta es de tipo interválico y melódico, e irá cobrando importancia en esta sección, así que la bautizaremos como 1.var.5 para diferenciarla de "1", su progenitor.

The image shows a page of a musical score for a piece titled "Pavana". The page number is 220. The score is for various instruments: Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Basses (B.), Violins (Vln.), Violas (Vla.), Cellos (Cb.), Harp, Piano, and Double Bass. The score is divided into systems. A box highlights a section of the score, and a bracket on the right indicates a variation of 3 (3-1). A large number "1" is written next to the box, and "1.var.5" is written at the bottom right.

El motivo “e” ha pasado en otra variante, al arpa y piano. Sin embargo, a partir de aquí este motivo es engullido por la proliferación de “1”, la variante 1.var.5 y otras variantes de “3” y “a”. Su nueva aparición conlleva una transformación. Aunque verticalmente sigue siendo el intervalo de tercera el predominante, a nivel horizontal nos moveremos por semitonos. Su presentación es cada vez más espaciada, breve y débil. Cuando ya casi desaparece, resurge una variante de este motivo en el número de ensayo 14, página 35. Variante con la cual se inicia una nueva sección, la correspondiente al *Desarrollo*.

Regresemos ahora a la página 30 de la partitura. Simultáneamente a la 1.var.5 escuchamos a su progenitor, el tema 1 en dos fragmentos. El primero en compases 2 y 3 (flautas cornos y xilófono) y el segundo en compases 4-5 (4 cornos). Al mismo tiempo tenemos en las maderas, una ampliación de un fragmento del material “3” al que llamaremos 3.1.

Inmediatamente después de haber presentado 1.var.5, Orbón lo junta en la página que sigue, al tema 3 (ver página 31 a continuación), e inmediatamente después, los superpone. Nótese al final de esta página el resurgir de “a” en piccolo, flautas, oboe 1 y corno 1. Al mismo tiempo que escuchamos en las cuerdas 1.var.5.

Notemos los bajos del último compás de la p.31:

la-do-sib

Comparemoslas con las tres notas del motivo “a” en una de sus variaciones:

sib-la-do

Es decir esta interválica nos recuerda la del motivo “a” que en ese momento suena, en una de sus transformaciones, en los agudos sección maderas, de la orquesta.

Veamos ahora la partitura:

361-120

→ 1. var 5ª en fragmentos

Toda la sección de segundas ideas, se desarrolla con la continua transformación de los siguientes materiales:

- a) Del motivo "e" y su paulatina modificación y fragmentación que lo lleva a la casi total desaparición.
- b) De "1" y su variante 1.var.5, la cual a su vez sufre diversas transformaciones.
- c) Del tema "3", su variante 3.1 y sus consecuentes variantes.
- d) Del motivo "a" proveniente del tema inicial correspondiente a la sección de primeras ideas. el cual resurge y va creciendo en contraposición a "e". Es decir, mientras este último decrece "a" va creciendo.

Tal transformación se lleva a cabo a través de la técnica de la variación motivica usando procedimientos contrapuntísticos tales como la disminución, aumentación, retrogradación, e inversión. Y otros tales como la ampliación melódica y la modificación interválica de un motivo. Modificación que a veces Orbón utiliza para moverse por diversos ámbitos sonoros que permiten los modos medievales y el semitono, logrando así, una múltiple transformación de un mismo material: la sufrida en sí misma y la que adquiere en un contexto diferente al anterior.

Agreguemos a esto la yuxtaposición y/o superposición de materiales inicialmente separados, lo que hace que a estos se añada una transformación debida al cambio de contexto.¹⁰⁹

Hemos visto como desde el inicio de la *Pavana* Orbón va variando continuamente su material expuesto, y aunque esto no suprime una delimitación de las tres secciones que integran la exposición de una forma sonata, a saber: sección de primeras ideas, puente y sección de segundas ideas, estos límites son borrosos debido a la continua variación que Orbón hace de su material.

¹⁰⁹ Lo que nos remite al uso de la metáfora en I. ezama Lima, para quien, siguiendo a los griegos, esta es la utilización de una imagen dentro de otro contexto iluminando de otra manera, imagen y contexto.

Variación que al inicio aun permite delimitar la sección de primeras ideas de la sección del puente, pero conforme avanzamos, esta transformación prolifera hasta tal punto que la entrada al desarrollo y de ahí a la reexposición del material sean difíciles de diferenciar.

De esta forma, asistimos a un continuo devenir del material sonoro en constante transfiguración, lo que nos recuerda más bien una sección de desarrollo, no de presentación de material (es decir exposición) Esta idea de la continua variación nos remite por un lado a Brahms, el cual lleva hasta sus últimas consecuencias un procedimiento iniciado por Beethoven; y por otro, a Béla Bartok,¹¹⁰ en donde también encontramos dentro de una estructura tomada de la forma sonata un continuo devenir del material elegido a través de la variación. No es raro que tanto Brahms como Bartok hayan sido particularmente valorados y estudiados por Orbón.

Hasta ahora hemos podido observar como la fluidez del lenguaje que encontramos al inicio de este movimiento es parte de una elasticidad sonora que se da no solo a un micro nivel de interválica, sino también a un macro nivel. Es decir, a nivel estructural.

Esta reunión de motivos y su continua transformación prosigue abigarrándose. Citemos un fragmento más. El de la página 33, en donde podemos observar la continua interconexión y transformación de diversos ámbitos sonoros que incluyen la escala octatónica. Así como la confluencia, tanto a nivel horizontal como vertical de "3", 1.var.5, el motivo "a" y un fragmento de 1.var.5.

Véase como, a la suma de "3" + 1.var.5, Orbón prosigue mediante una imitación canónica en las cuerdas (ver 3-4 y 5 compases), variando 1.var.5. En el último compás aparecen los dos materiales, originalmente separados, de manera simultánea. A su vez, tenemos un nuevo fragmento de 1.var.5 -ya independiente y dentro de otra métrica-, en los cuatro cornos y la primera trompeta del último compás. Su orquestación nos dice que este fragmento es importante. Finalmente, tenemos en la segunda trompeta, el motivo "a".

¹¹⁰ Remito al lector al análisis que George Grove hace de las sinfonías de Beethoven en *Beethoven and his Nine Symphonies*. Cito por ejemplo el de la sexta sinfonía (ver página 163). Ver por otro lado las Sinfonías de Brahms el cual se caracteriza por el uso de la continua variación de su material. Finalmente los cuartetos de Bartok en particular el 3 y 4 reconocidos como las más altas creaciones de su autor y del género, son ejemplo de obras construidas con materiales en constante transformación.

The image shows a page of a musical score for an orchestra and strings. The score is arranged in systems. The first system includes:

- Percussion (Perc.)
- Flutes (Fl. 1, 2)
- Oboes (Ob. 1, 2)
- Bass Clarinet (B. Clarinet)
- Baritone (Bar.)
- Trumpets (1, 2)
- French Horns (F. Horn)
- C Trumpets (1, 2)
- Trombones (1, 2, 3)
- Tuba
- Panorama (Panorama)

The second system includes:

- Violins (1, 2)
- Violas (1, 2)
- Vicolas (Vic.)
- Cellos (Cel.)

The score contains various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *ff*. There are also some handwritten annotations and a circled number '18' at the beginning of the first system. The page number '225' is at the top center.

Hodos liricos Evata octatónica

Veamos ahora sobre el mismo fragmento, los diversos ámbitos sonoros.

Comencemos por el tutti del primer compás, en donde tenemos el material “3” sobre el modo lidio de mi.

Al finalizar este material, el bajo -originalmente en *mi bemol*- se ha movido a *re bemol*, y por unos momentos tenemos la triada sobre *re bemol*.

Inmediatamente después entran cellos y bajos con 1.var.5, sobre *mi sostenido* (al cual podríamos interpretar como *fa*, tercera de la triada de *re bemol*), sin embargo cuando arribamos al final de 1.var.5 en los cellos (ver compases 3,4 y 5) veremos que esta variación se mueve sobre la escala octatónica en si:

si-do#-re-mi-fa sol-la bemol (si bemol-si)

Las demás cuerdas siguen sobre una escala octatónica.

En el último compás de este fragmento, donde ya habíamos observado una simultaneidad de materiales a saber: “3”, 1.var.5 y “a”, observamos también una simultaneidad de ámbitos sonoros. A continuación señalamos sus correspondencias:

“3” = Modo Lidio sobre *si bemol*.

1.var.5 = Escala Octatónica.

“a” = Modo Dórico, ó Modo Eolio sobre *mi*.

(Ambos modos comienzan de la misma forma).

Toda esta complejidad llega a su fin dos páginas después, en donde asistimos a un cambio de tempo, color orquestal y textura. Estamos en una nueva sección.

3.4.3. Desarrollo

La sección de segundas ideas llega a su conclusión en el número de ensayo 14, página 35.

Iniciamos con una figuración que nos da la triada de do mayor. Esta la habíamos encontrado en la página 29 de la partitura como una disminución de una variante del motivo "e" el cual, a su vez, ya había aparecido en el número de ensayo 10, p. 27.

Estamos hablando de aquél motivo que prosigue un camino por tonos y que sirve como marco sonoro para la introducción de un nuevo material: el "3" (ver p.204 de esta tesis). Vease en la partitura anexa cómo el bajo recorre de nuevo una escala de tonos enteros, esta vez sobre *do*.

Así tenemos, de la página 35 a la 37, un bajo que hace *do-re-mi-fa#-sol#*, después de lo cual Orbón introduce una nueva variante. Comparemos la variante de "e" del número de ensayo 10 con la variante del número de ensayo 14 y su posterior modificación:

Al igual que en la sección que inicia en el número de ensayo 10, la sección del No. de ensayo 14 también comienza con el material "3". Pareciera que Orbón nos lleva a un camino recurrente, es el mismo pero disfrazado. En esta parte, se siguen manipulando los mismos elementos a través de la variación y del continuo cambio de contexto sonoro a través de diversos modos. Nótese por ejemplo como la orquestación separa en fragmentos una idea. No sólo eso, la continuación de esta idea, no prosigue en el mismo modo o nota base sino que cambia. Se cita como ejemplo, la página 36, segunda de esta nueva sección. Observe como después de haberse presentado "3" entra el corno con el tema "1" compases 2 y 3 y, a partir de su segundo segmento ó motivo, este es tomado por las maderas una quinta arriba.

Por otro lado, el bajo va cambiando y con este, la armonía. Así un mismo material suena diferente en otro contexto sonoro ó mas bien en un contexto que se va modificando constantemente. Notese, por ejemplo, la dicotomía *fa -fa#* marcada en la partitura.

Damos otro ejemplo: el material de inicio del *Desarrollo* se mueve sobre el lidio de *do*, e inmediato a este, el corno presenta su material sobre el dórico en *re*, pero es un dórico que solo dura un compás pues al siguiente estamos sobre *mi* y posteriormente el bajo ya se movió a *fa#* el cual no pertenece al dorico de *re*, sino, en todo caso su mixolidio.

86

Perc.

Fl. 1
2

Ob. 1
2

B♭ Clarinet

Lidio en do

F Horns
1
2
3
4

C Trumpets
1
2
3
4

Perc.

Harp

Piano

Violin 1
2

Viola

Vcllo

Ch.

FA

Mado rítmico

1er. motivo de "1"

981-110

Remito al lector a la partitura anexa en donde se observa esta continua transformación de las ideas que se da a lo largo de las páginas 37 y 38. En la página 39, número de ensayo 15 la variante del motivo "e" en el bajo se modifica de nuevo:

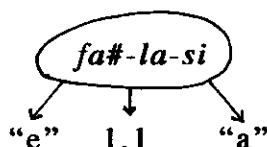
The image shows a page of a musical score for 'Pavana', page 39. The score includes staves for Percussion (Perc.), Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Bassoons (Bass.), Clarinets (Clarin.), Basses (Bass.), Trumpets (Tpt.), Timpani (Timp.), Xylophone (Xyl.), Cymbals (Cym.), Harp, Piano, Violins (Vln.), Violas (Vla.), and Chorus (Coro). The score is marked with '15' in a box at the beginning of the Violin and Viola staves, indicating rehearsal mark 15. Handwritten annotations include 'a' and '(falset 'e', 1)' pointing to the C Trumpet staff, 'e' pointing to the Violin and Viola staves, and 'Inicio de '3'' pointing to the Oboe staff. A diagram on the right side of the score shows a box around the Percussion, Flutes, Oboes, Bassoons, Clarinets, Basses, and Trumpets staves, with an arrow pointing to the number '1'. Another box is drawn around the Piano, Violins, and Violas staves, with an arrow pointing to the number '1'. A circled number '5' is written near the C Trumpet staff. At the bottom left, there is a note: 'Resultado armónico de la variación en cellos y bajos' with an arrow pointing to the Viola staff, and 'Nueva variación de 'e'', que contiene 'A-la-si' with an arrow pointing to the Viola staff. The number '1.1' is written below this note. At the bottom center, it says 'Página 39 de la Pavana'.

Lo que nos pareció interesante, fue observar como esta nueva modificación puede estar relacionada con el motivo inicial del tema 1 Es decir, 1.1. Lo cual nos lleva a concluir que, después de una serie de transformaciones del motivo “e” la última de estas se nos revela como el motivo 1.1. Esta conexión es más fuerte ya que está armonizada por terceras entre violas y cellos. (Recordemos que el intervalo de tercera es el intervalo del motivo “e”). Véase en la pagina recién citada una nueva variante de esta figuración en celesta, arpa y violines 1 y 2.

Simultáneamente tenemos en maderas, piano y xilófono el tema “1” entero, después del cual escuchamos ya separadamente el motivo inicial de ese tema. Véase ahora la sección de metales. Estos están haciendo un fragmento del motivo “a” que identificamos cuando la primer trompeta hace , -en el tercer y cuarto compases de esta página- la figuración *fa# (mi)-la si* , misma que nos recuerda una de las principales variantes del tema 1. ¹¹¹

De esta manera a través de la variación Orbón conecta la figuración :

a:



Notemos como al final de esta página hay una yuxtaposición del motivo inicial de 1 con el primer motivo de 3 y también con el tema 1 en la variante que denominamos como 1.var.5, aunque por el registro y transformación lo escuchamos como un material diferente. dado este análisis podríamos decir que casi todos los elementos presentes en la página 39 de la *Pavana*, están interconectados.

¹¹¹ Es la variante que Julián Orbón utiliza, al principio de la exposición, para cambiar de un ámbito modal a otro

3.4.4. *Reexposición.*

En la siguiente página, después de una serie de tres variantes sobre 1.var.5 (en violines) simultáneos al primer motivo de a (en clarinetes y violas) y al motivo e (en bajos) , los cuatro cornos inician , en el número de ensayo 16, el tema “a” pero en aumentación inaugurando así la sección de la *Reexposición* vista esta también como una continuación del desarrollo.

Adelantamos un esquema de la forma general de este movimiento. Los números abajo de las secciones aludidas corresponden a números de ensayo:

EXPOSICIÓN		DESARROLLO	REEXPOSICIÓN			
Tema 1- Puente- Tema 2		Tema 2 - Temas 1 y 2	Tema 1 (y 2) Puente- Tema 2 - Tema 1			
1- 2	2-7 7-10 / 10-14	14-16	16	17	22	24*

*El tema 1 reaparece tres compases antes del número de ensayo 24.

De esta manera las diferentes partes de la forma sonata no tienen unos límites claros como en los clásicos, sino mas bien difusos. Característica que ya hemos señalado en otros estratos de la *Pavana* es decir, a nivel motívico, melódico y armónico.

Nótese en la página que a continuación se cita, como en el bajo reencontramos “e” en su forma original.

Véase como junto con el tema “a” iniciado con cornos y bajos, como motivo a-e. Orbón superpone, en las maderas, el tema 1 .

40

16 Poco meno mosso
♩ = 108

Per.
Fl. 1
2
Ob. 1
2
B♭ Clar. 1
2
Bass 1
2
3
F Mar. 1
2
3
C Trump. 1
2
3
4
Timp.
Harp.
Piano
Vla. 1
2
Vla. 3
Vcl. 1
2
Cb.

1. var. 5

16 Poco meno mosso
♩ = 108

a-e

Sin embargo, aunado al tema **a**, el cual es acompañado por el motivo **e** y el tema **1**, Orbón introduce un elemento aparentemente nuevo que contiene diversas variaciones del material expuesto y desarrollado. Véase en la página 41 de la *Pavana* que a continuación se muestra, violines segundos y violas, notas 2, 3, 4, y 5. Son las notas del tema **1** tratadas en disminución y sonadas al mismo tiempo que escuchamos en la sección de alientos, el tema **1** entero y en su rítmica original.

Pase ahora la sección de cellos. Estos resaltan dos de las cuatro notas de violas y violines. Note sin embargo, cómo el primer compás de esta sección es una variación del último motivo del tema “**a**” el cual era, originalmente, una variante del motivo inicial del tema “**a**”.

Señalamos además que mientras la sección de metales presenta el ahora majestuoso tema “**a**” acompañado de su inmutable bajo ó motivo “**e**”, el nuevo material fluctúa entre el modo mixolidio sobre *do* (con el *si bemol*) y el lidio sobre *do* (con el *fa#*), lo que hace que de pronto escuchemos los dos modos al mismo tiempo (ver compases 2, 3 y 5 del fragmento que a continuación citamos). Sin embargo, en el último compás de esta sección hay una modificación: desaparecen *fa#* y *si bemol* y escuchamos este “nuevo” material sobre *mi*. ¿Estamos en el modo mayor sobre *do* ó en el frigio sobre *mi*? También en este último compás el motivo “**e**” del bajo se modifica. Esta variación nos recuerda el primer motivo de “**a**” modificado a su vez, de manera interválica, y es por que esta modificación tanto modal como motivica nos llevará, como en la *Exposición*, al tema “**a**” sobre *sol* (ver partitura anexa) y posteriormente al tema “**a**” sobre *re* (ver página 43 de la *Pavana*).

A continuación presentamos la página 41 en donde se señala esta confluencia de modos y motivos en contraposición a un material temático de carácter inmutable: el del tema “**a**” acompañado del bajo tipo son cubano.

Inicio de 1

The image shows a complex musical score for page 41 of a Pavana. It consists of multiple staves, including vocal lines and instrumental parts. Handwritten annotations include:

- A bracket at the top left grouping the first few staves.
- A bracket on the left side grouping the first two staves.
- A bracket on the right side grouping the first two staves, with an arrow pointing to a measure.
- A bracket on the right side grouping the last two staves, with an arrow pointing to a measure.
- A bracket at the bottom grouping the first two staves, with an arrow pointing to a measure.
- A bracket at the bottom grouping the last two staves, with an arrow pointing to a measure.
- A bracket at the bottom grouping the last two staves, with an arrow pointing to a measure.
- A bracket at the bottom grouping the last two staves, with an arrow pointing to a measure.

Mixo lidia

Lidia

ambos

frigido

En la página 44 número de ensayo 17 retornamos al puente como se usa en la *Reexposición* de una forma sonata¹¹². Y así continúa lo que resta de esta tercera parte, en donde Orbón resume lo ya expuesto hasta la página 59, -correspondiente en la *Exposición* a la página 30-.

Inmediatamente después de presentar la variante 1.var.5 Orbón le yuxtapone el material 3 que lo lleva a la coda de la *Pavana*, en donde escuchamos en un amplio espacio sonoro, esta vez libre de adornos, el tema de Luis de Milán en aumentación. Esta desnudez sonora también se percibe a nivel temporal, con la aumentación de los valores del tema de Milán y del motivo "e".

De acuerdo a esto nos preguntamos si el desarrollo comenzó en el número de ensayo 14, página 35 como lo habíamos supuesto ó anteriormente. La duda quedaba ya que esta nueva sección era recurrente, es decir, volvía sobre lo mismo recién elaborado. Ahora, comparando *Exposición* y *Reexposición* vemos que el desarrollo quizá comienza en la página 31 de la partitura, justo en su tercer compás. Así la ambigüedad señalada a nivel de ámbito sonoro la volvemos a encontrar a nivel estructural.

Cuando escuchamos esta *Pavana* advertimos cuan fluidamente confluyen diversos elementos provenientes de tradiciones aparentemente distintas. Esto nos lleva a cuestionarnos hasta que punto hay una marcada distinción entre la música popular y la clásica. Recordemos que Orbón, orgulloso heredero de la tradición hispana, asimila por un lado, los cancioneros renacentistas españoles en donde la sensibilidad vernácula y la culta se unifican,; y por otro, sigue a Manuel de Falla, quien dedicó su vida a la idea de incorporar y asimilar la música popular andaluza a su creación. Esta idea llega a sus últimas consecuencias cuando la tradición musical española se expande a la música de otras regiones, concretamente, a América..

Este difuminarse de barreras estilísticas se presenta así en la obra de Julián Orbón y permea su discurso sonoro en donde los elementos que lo conforman están en constante interrelación y transformación. Alejo Carpentier recuerda que, a raíz del estreno de las *Tres Versiones Sinfónicas* un crítico se acercó a Julián Orbón y le dijo "Es usted el caso único de un músico que va de lo culto a lo popular." A lo cual respondió el compositor: "¿Y qué es lo popular nuestro, sino el fruto de elementos sumamente cultos?"¹¹³

¹¹² Equivalente al número de ensayo 2, página 9 de la partitura anexa.

¹¹³ Tomado de la reseña que Carpentier hiciera de la obra en: "Tres Versiones Sinfónicas" de Julián Orbón.

3.5. *Organum-Conductus* (Perotinus)

Según Alejo Carpentier, Julián Orbón parte de dos cláusulas de Perotin para escribir esta segunda *Versión*.¹¹⁴ Ahora bien, las cláusulas son secciones sencillas que se encuentran insertadas entre pasajes melismáticos¹¹⁵ del *Organum*¹¹⁶, y que se caracterizan por el uso del *discanto*¹¹⁷ contrastando así, secciones de escritura ornamentada con partes más sencillas.

Sin embargo este movimiento comienza con una melodía de naturaleza melismática y será justo esta abigarrada ornamentación melódica la que Orbón utilice para desarrollar su material musical.

Por otro lado, refiriéndose al título de este movimiento, el compositor comenta que éste no indica una forma a seguir, sino que nace de la idea de recrear técnicas medievales halladas en la obra de los compositores de la escuela de Notre Dame. Creemos pues, que Carpentier se refería a fórmulas cadenciales ornamentadas con las que se inicia ó finaliza una cláusula. En este sentido el material inicial se podría considerar una especie de fórmula cadencial. (Ver inicio del *Organum-Conductus* en la siguiente página).

En el *Organum-Conductus*, Orbón continúa utilizando la técnica de la variación. Esta vez, de tipo ornamental, y aunque aún aparecen procedimientos contrapuntísticos ya trabajados en la *Pavana*: disminución, aumentación, ampliación melódica y modificación interválica, será la ornamentación de diversos motivos melódicos la que dé movimiento y estructura a esta versión. En este rubro mostraremos de que manera Orbón trabaja otras formas de variar el material que provienen de la Edad Media, logrando un desarrollo de su material por caminos que nos resultan de una originalidad sorprendente.

¹¹⁴ En "Tres versiones sinfónicas de Julián Orbón" de Alejo Carpentier. *Diario de Marina*.

¹¹⁵ Adornos sobre una nota. Ver glosario.

¹¹⁶ Se llama así al corpus de música medieval religiosa escrita entre el siglo IX y el XII. Ver glosario.

¹¹⁷ En donde dos o más partes suenan simultáneamente, nota contra nota. No hay melismas (adornos). Ver glosario.

En cuanto a su estructura, si por un lado la *Pavana* fue concebida como forma sonata y así se nos revela, como una forma sonata de barreras difusas en donde cada sección se mezcla con su antecesora y sucesora, para el *Organum- Conductus*, la forma se nos presenta como algo orgánico unido por las recurrencias a la cita inicial. Es decir como una especie de Rondó.

El *Organum-Conductus* comienza con una quinta desnuda en los metales¹¹⁸ que se va ampliando en la trompeta a una octava. Añadiendo a los dos sonidos iniciales. *sol-re*, más octavas, Orbón alcanza un amplio espacio sonoro. Marco que da inicio a la cita de Perotin¹¹⁹ y que nos recuerda los inicios de la polifonía, nacidos de un impulso místico que aspira a elevarse, impulso con el cual Orbón se identificaba plenamente. (Ver en la página siguiente el inicio de este movimiento).

El ámbito sonoro de esta melodía iniciada por el clarinete es estrecho: una cuarta. Observe la fluidez rítmica y el perfil ornamental de la melodía. Con el *si* natural y el *fa#* de la cita escuchamos el modo mayor sobre sol.

Una vez presentada la cita, Orbón extiende su ámbito sonoro. Al iniciar había pasado de una octava a tres (de *sol 4-sol 5* a *sol 4-sol 7*), ahora estamos en un ámbito de cuatro octavas: de *sol 3* a *sol 7*.

¹¹⁸ Este inicio nos recuerda el de la *Partita #4*. Ambas obras comienzan con una quinta en los cornos. ver capítulo 3.1, p.111.

¹¹⁹ Según Ramón García-Arvello esta melodía coincide con una canción popular asturiana recopilada por Torner para su *Cancionero Musical de la Lirica Asturiana*. La canción con que inicia esta cancionero es: ¡Ay de mí que me oscurece!. Ver notas al disco *Julián Orbón: obras orquestales*.

II
ORGANUM-CONDUCTUS (Perotinus)

① Lento $\text{♩} = 60-68$ *sempre* ($\text{♩} = 60-68$)

PICCOLO

FLUTES 1/2

OBOES 1/2

B♭ CLARINETS 1/2
Cita: *mf poco liberamente* *legatissimo*

BASS CLARINET

BASSOONS 1/2/3

F HORN 1/2/3/4

C TRUMPETS 1/2/3/4

TROMBONES 1/2/3

TUBA

TIMPANI

CYMBAL

PERCUSSION

CELESTA

HARP *vibrato*

Inicio del *Organum-Conductus*.

Véase en la siguiente página de la partitura, No. de ensayo 1, compás 6, (parte que citamos a continuación), las diversas variaciones de tipo ornamental que surgen de un fragmento melódico *sol-fa-mi* :

- 1) En la flauta 2 tenemos el movimiento melódico *sol-fa-mi*.
- 2) Este mismo movimiento aparece en el oboe 1 variado ornamentalmente.¹²⁰ De hecho el fragmento entero está contenido en la primera sección del compás, y al mismo tiempo se completa al inicio del compás siguiente.
- 3) Al mismo tiempo, el oboe 2 hace sobre este mismo fragmento, otra variación más sencilla que finalizará en sol.
- 4) Una última variación simultánea de este fragmento lo da el fagot 1.

Así tenemos el mismo fragmento melódico presentado de cuatro maneras diferentes.

Además, al mismo tiempo que ocurre este movimiento melódico de tercera menor descendente, tenemos otro de tercera menor ascendente en el fagot 2 y los dos clarinetes. Todos ellos con una diferencia en su contorno melódico.

Por otro lado, al *fa#* de la cita le sigue un *fa* natural. Dicotomía que ya hemos observado en diversas ocasiones, presente a su vez, entre el *si* del clarinete primero y el *si bemol* del clarinete 2 y del segundo fagot , creando una flexibilidad sonora dentro del tejido armónico, característico del sistema modal. A diferencia del sistema tonal, en donde las funciones de cada grado son fijas.

¹²⁰ Esta figuración melódica nos recuerda el motivo andaluz del inicio de la *Pavana*. Motivo que Orbón no utilizó para desarrollar su material. Ver página.

Mixolidio

Lidiao

The score includes parts for Piccolo, Flutes (1 and 2), Oboes (1 and 2), Clarinets (Bb and B), Bassoons (1 and 2), Timpani, Celesta, Harp, Piano, Violins (1 and 2), Viola, Violoncello, and Contrabasso. Circled numbers 1, 6, 7, and 8 are placed above the Piccolo staff. The Piccolo part has a 'Solo' marking and is circled. The Harp part includes the instruction 'EOLIO (meno) (DO)'. The Piano part has a handwritten note: 'armamentacion de un fragmento de la cita.' with an arrow pointing to a circled 'p' dynamic marking. The string parts are marked 'ppp'.

No aparece el VII grado

En el siguiente compás (ver página anterior donde citamos la sección correspondiente para cotejar esta y las siguientes observaciones), junto con un nuevo color,- el de la sección de cuerdas hasta ahora ausente en el movimiento-, el ámbito tonal se extiende hasta un *do* 3. El intervalo de quinta se perfila así como base sonora habitada por la melodía continuamente ornamentada. Este ámbito sonoro contiene varios modos.

1) En la flauta aparece otro fragmento melódico ornamentado que va de *do* a *sol*, una cuarta descendente, en la primer parte del compás. El *mi* natural con la que termina el fragmento melódico recién visto nos da el mixolidio sobre *do*.

2) A partir de la segunda parte del compás, cuando la flauta baja de *sol* a *re*, es decir, otra cuarta, tenemos un *fa#* que nos lleva al modo lidio.

3) Simultáneo a este pasaje aparece un nuevo motivo que estará presente en todo el movimiento y que interpretamos como una ornamentación alrededor de la nota *sol*. Motivo armonizado en quintas que nos da el modo dórico sobre *do*. (*do-re-mib -fa-sol-la sib-do*)
He aquí el motivo:

Clar.1.2 y arpa.



A continuación el piano extiende aún más el ámbito sonoro en su registro grave con un adorno que nos recuerda los melismas y que relacionamos con las primeras notas de la cita inicial (ver en página anterior, clarinete bajo y piano).



Es decir, la sonoridad vertical *do-sol*, la quinta puede abarcar diversos modos. Esta es, hasta donde sabemos, una nueva forma de entender el sistema modal.

Tal fluidez de un sistema sonoro que permite la congregación de varios modos tanto vertical como horizontalmente hablando, se hace patente en el siguiente compás (9), donde aparece un nuevo motivo melódico ornamentado. El arpa da una triada en *la bemol* sobre la cual aparece, en violas y cellos, una nueva figuración melódica (ver página siguiente).

La escala que suena en este compás es:

lab-sib-do-re mib-fa-solb-lab.

Si no fuera por el sol bemol esta escala nos daría el modo lidio. Consideremos en lugar de una escala, dos tetracordes:¹²¹

lab-sib-do-re / mib-fa-solb-lab.

De esta manera tendremos dos modos: el lidio para el primer tetracorde (*lab-re*) y el dorio para el segundo (*mib-lab*).

Al final de esta frase melódica los cellos cierran con un *mi* natural que proviene del tetracorde *lab-re*, lo que nos da la siguiente formación interválica:

lab-sib-do-re-mi

Así Orbón combina en un ámbito sonoro cuyo límite es el intervalo de quinta, varias formaciones escalísticas que se transforman a través del movimiento de una de esas notas. Generalmente estos cambios se dan por semitono. En la página siguiente, compás 9 se señalan estos tres tetracordes.

¹²¹ Después de todo, así surgieron los modos en Grecia, a partir de la unión ó yuxtaposición de dos tetracordes. Véase al respecto *La música como proceso histórico de su invención* de Adolfo Salazar, p.98

M. Eolio

Picc.
 1 Fl.
 2 Fl.
 1 Ob.
 2 Ob.
 1 Cl.
 2 Cl.
 Bb Clar.
 1 Bb Clar.
 2 Bb Clar.
 1 Bsn.
 2 Bsn.
 3 Bsn.
 1 F Hrn.
 2 F Hrn.
 3 F Hrn.
 4 F Hrn.
 1 C Trpt.
 2 C Trpt.
 3 C Trpt.
 4 C Trpt.
 1 Trbn.
 2 Trbn.
 3 Trbn.
 Tuba
 Timp.
 Harp
 1 Vln.
 2 Vln.
 Vla.
 Vln. div.
 Cb.

M. Lidio

Cita inicial

Cita de 'El guayo de Catalima'

Según Leonardo Acosta este fragmento melódico es una transfiguración del son cubano *El Guayo de Catalina* pero a un tiempo más lento.¹²²

Verticalmente el *mi* natural que convierte el tetracorde lidio en escala de tonos enteros, forma parte de la quinta *do-sol* que dan las cuerdas en el compás 10 (ver página anterior). Al mismo tiempo, vemos en los oboes un motivo sobre el modo dorio en *do*, al que se yuxtapone en el clarinete 1 otra figuración melódica que inicia en *si bemol* y termina en *mi* natural. Es decir, estamos escuchando, casi al mismo tiempo, dos modos: el dorio sobre *do* y el lidio sobre *si bemol*. Esta sonoridad poli modal es dada por el semitono.

mi bemol-mi.

Al final del compás 10 Orbón introduce la cita inicial pero en *si bemol* mayor. El cambio del ámbito sonoro *do-sol* a *sibemol-fa* se produce a través del semitono *mi-fa* (ver en la página anterior, trompeta 1 compás 10).

Hasta el compás 9 tenemos todo el material con que trabajará Orbón para este movimiento. La estructura de la pieza parte de la continua variación de este material. Para entender este proceso, nos fue preciso nombrar cada uno de estos elementos. Regresemos a la segunda página de este movimiento sinfónico, compases 6,7,8 y 9. Aparte de la cita inicial tenemos cinco materiales melódicos que nombraremos según su orden de aparición. Sirvan los colores para identificar cada configuración melódica.

¹²² Leonardo Acosta fue testigo del proceso de creación de esta obra. Orbón le anticipó que iba a meter *El guayo de Catalina* en este segundo movimiento y luego le mostró donde lo hizo. En entrevista, julio del 2003. Acosta también menciona algo de esto en "Homenaje a Julián Orbón" p. 40.

La quinta configuración es la que Leonardo Acosta identifica como una transformación del son *El Guayo de Catalina*, apenas citada en la página 180. Una vez identificados nuestros elementos con números y colores, proseguimos.

The image shows a page of a musical score, page 245, with various instruments and their parts. The score is annotated with numbers and colors to identify specific elements. The instruments listed on the left are:

- Perc (Percussion)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- B♭ Clar. (B-flat Clarinet)
- B♭ Clar. (B-flat Clarinet)
- Bass (Bassoon)
- Timp (Timpani)
- Celista (Cello)
- Harp
- Piano
- Vln. (Violin)
- Vln. (Violin)
- Vcl. (Violoncello)
- Vcl. (Violoncello)
- Cba. (Cello)

The score is annotated with the following elements:

- 1**: A circled number 1 is placed at the beginning of the Percussion staff.
- 2a** and **2b**: Arrows point to specific measures in the Percussion staff.
- 3**: A circled number 3 is placed above the Percussion staff.
- 4**: A circled number 4 is placed to the right of the Percussion staff.
- 1**: A circled number 1 is placed above the Flute staff.
- 2**: A circled number 2 is placed above the Oboe staff.
- 3**: A circled number 3 is placed above the B-flat Clarinet staff.
- 4**: A circled number 4 is placed above the Bassoon staff.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics markings like *liberamente* and *pp*.

Al introducir por segunda vez la cita entera,- ahora con fagotes y cuerdas-, Orbón lo hace en el último tiempo de la sección anterior. Y así se escucha. Como si antes de terminar una sección comenzara otra. Véase ahora cómo, justo a la mitad de la cita, se escucha de manera simultánea una variación del motivo 2a repartido entre clarinetes y flautas, y en cuanto acaba la cita, el motivo 1. (Ver compás 13, número de ensayo 2).

Motivo ①

Motivo ②a (variado: sin completar.)

Motivo ②a (var)

Motivo ③

Motivo ②b

Motivo ④ (variante)

Nueva configuración melódica.

Continuación de la cita

Inicio de cita, (en menor)

12 13 14

Flautas 1, 2, 3, 4

Oboes 1, 2

Clarinete en Sol 1, 2

Clarinete en Si bemol 1, 2

Saxofón Alto 1, 2

Fagotes 1, 2, 3, 4

Flautín 1, 2, 3, 4

Clarinete en Sol 1, 2, 3, 4

Clarinete en Si bemol 1, 2, 3, 4

Trompas 1, 2, 3, 4

Trombones 1, 2, 3, 4

Tuba

Tímpanos

Violines 1, 2

Violas 1, 2

Violonchelos 1, 2

Contrabajos

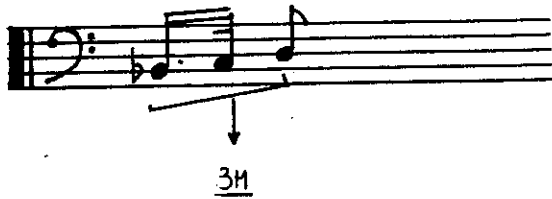
100

Bb

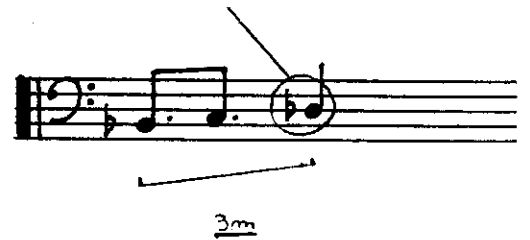
Bb

Simultáneamente al motivo 1, escuchamos en el fagot 1, cornos 1 y 3, y contrabajos, una variación del inicio de la cita. La variación es rítmica e interválica (ver página anterior compás 13).

Inicio de la cita



Variación



En el compás que sigue, reaparece el motivo 2a otra vez en su versión incompleta. Al cual se agrega, por un lado, el motivo 3, y por otro, una nueva configuración melódica compuesta de una variante del motivo 4 y del motivo 2b (ver página anterior, compás 14).

A partir del siguiente compás, hasta el número de ensayo 4, página 71 de la partitura, predomina el motivo 3, reapareciendo siempre con una diferencia. A continuación se muestran dos primeras variantes:

Baste este análisis para mostrar en qué forma Orbón construye una filigrana sonora partiendo de la ornamentación melismática de fragmentos melódicos; de la conjugación de dos figuraciones antes separadas que juntas aparecen como un nuevo elemento, y de la continua variación de su material inicial. El intervalo de quinta sirve de marco sonoro dentro del cual diversos fragmentos melódicos se congregan en formaciones escalísticas en continua transformación.

Hemos visto como esas transformaciones escalísticas de los modos se dan a través de la modificación interválica por semitono, de alguno de sus sonidos. Así, vemos en esta partitura, la recreación y reinterpretación de técnicas muy antiguas y olvidadas como el adorno melismático y la inflexión, vista ésta como desviación, ó modificación de una melodía plana, a la manera en que se adorna o varía un canto.

La cita reaparece de manera velada o incompleta un par de veces más hasta que llegamos a la página 85 de la partitura anexa, en donde reaparece entera y claramente. Esta vez, son los violines 1 y 2 los que la presentan. A partir de este momento, la complejidad melódica a que ha llegado todo este movimiento comienza un camino de regreso hacia la sencillez original del principio, hasta llegar a la página 95, segundo compás, en donde escuchamos por última vez, la cita original, esta vez con el fagot, y enmarcada como al principio, por la quinta y su octava.

El *Organum-Conductus* es ejemplo de una obra que congrega no solo materiales de diversas épocas como lo son una cita de Perotin y un son cubano; sino técnicas de composición también de diversos tiempos. En ella confluyen el melisma y la inflexión medievales, la variación ornamental y la variación motívica esta última proveniente de técnicas contrapuntísticas que incluyen la aumentación y la disminución. Todas estas dentro de un marco sonoro flexible propiciado por el uso de los modos.

Nos interesa señalar todas esas figuraciones melódicas que se forman de la yuxtaposición de dos fragmentos melódicos, el traslape de sus secciones y por ende su difuminación; así como la continua movilidad de la escalística y la rítmica como características propias de un hombre que siente el palpitar de su tiempo, -un tiempo en continuo movimiento- de una cubanísima forma. Ese universo ampliamente relacionable desde varios ángulos, tan peculiar de José Lezama Lima, por ejemplo; ese abigarrado barroquismo que tanto defendió Alejo Carpentier como parte de la esencia del ser Ibero-Americano; esa voz que nos llega desde muchos sitios, como la de José Martí, es la voz que escuchamos en Julián Orbón.

3.6. Xilófono

Para este último movimiento Orbón toma como punto de partida un motivo rítmico melódico proveniente del Congo¹²³ :



Nótese como este motivo rítmico melódico comparte ciertas características con las melodías populares hispanas tal como las nombra Roger Foltz en su estudio sobre Manuel de Falla. Fuente a la que recurrimos buscando un acercamiento a la obra de Julián Orbón (ver capítulo 3.2, pp. 121-122). A saber: rango reducido, el uso de la nota repetida, y la supresión de la sensible.

En esta última versión sinfónica Orbón recurre a material que nos remite a orígenes aún más remotos: África, participando así, de un movimiento artístico que busca renovar su herencia recurriendo a un pasado anterior ó distinto al de la civilización occidental.¹²⁴

¹²³ A decir del compositor en entrevista

¹²⁴ En el capítulo 3.2, página 115, ya se había planteado la cuestión de un mismo origen para el corpus del canto gregoriano, visto este como síntesis de diversas tradiciones y origen de la música Europea en general. También se menciona la posibilidad de patrones melódicos arquetípicos, problema que plantea nuevas líneas de investigación que salen del curso de este trabajo.

Recuérdese, por ejemplo, *La consagración de la primavera*, *Las Bodas* de Igor Stravinsky ó los cuartetos de Bela Bartok, obras que influyeron en la generación de compositores latinoamericanos de principios de siglo XX, lo cual no es raro si tomamos en cuenta que esta sensibilidad al ritmo es característica de mucha de la música del siglo XX y nos viene, además, a través de una triple herencia: la indígena, la africana y la hispana en su vertiente andaluz.

El ritmo como base generadora de una obra lo encontramos por ejemplo en el ostinato final de la *Sinfonía India* (1935) de Carlos Chávez; en *Sensemaya* (1938) de Silvestre Revueltas; en la "Danza de los guerreros" del ballet *Panambí* (1937) ó en la Danza Final de *Estancia* (1941) de Alberto Ginastera; en el segundo movimiento del *Cuarteto de Cuerdas* (1951) de Julián Orbón, y en el *Xilófono*, último movimiento de las *Tres Versiones Sinfónicas*.

Iniciamos este análisis partiendo de una idea rítmica proveniente de la cita. Idea que genera y cohesiona el orden sonoro de esta tercer versión. En este análisis mostraremos como todo este movimiento es generado por la cita congoleza y sus múltiples transformaciones.

A diferencia de la *Pavana* de forma sonata ó el *Conductus* cuyo fluir es ordenado de acuerdo a la reaparición de la cita de Perotin, en el *Xilófono* presenciamos una construcción aditiva y repetitiva hasta la saciedad, o como en los antiguos ritos Africanos hasta el éxtasis

El *Xilófono* inicia con un patrón rítmico dado por las claves al que se van sumando en orden de aparición: el platillo, un bongó grave, el piano -usado como instrumento de percusión-, la pandereta y las maracas:

III XYLOPHONE (Congo)

Molto vivo (d. 118)

PICCOLO

FLUTES 1 2

OBOES 1 2

B♭ CLARINETS 1 2

BASSOONS 1 2 3

F HORNS 1 2 3 4

C TRUMPETS 1 2 3 4

TROMBONES 1 2 3

TUBA

TIMPANI

XYLOPHONE

PERCUSSION

CELESTA

HARP

PIANO

VIOLINS 1 2

VIOLAS

VIOLONCELLOS

CONTRABASSES

Molto vivo (d. 118)

Claves
Sola
Maracas
Pandero
Bongo
Cymbals

pp

Bongo grave

con forza p

En el número de ensayo 1, aparece la cita congoleza dada por el xilófono:


98

Cita congoleza ←





a) b) c)

001-100

Inmediatamente después la orquesta responde con un patrón rítmico proveniente del inicio. Por un lado tenemos en flautas y violines, un 6/8, y por el otro, el piccolo y el piano sugieren en el compás 22, un 3/4. Así, el patrón rítmico inicial genera variantes:

Patrón rítmico: 

Variantes:

- a)  Flauta, Vln 2
- b)  Piano
- c)  Piccolo
- d)  (compás 24)

Orbón adorna estos motivos rítmicos con notas cromáticas, pero la nota básica es un do. A diferencia del movimiento anterior, en este la filigrana melódica y su constante variación pasan a segundo término privilegiando el ritmo.

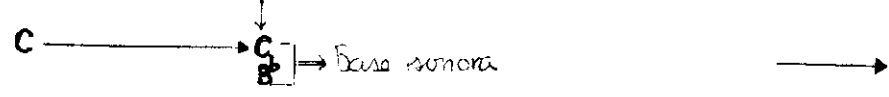
En el compás 24 -página 99 de la partitura que a continuación citamos-, aparece de nuevo el motivo congolés en la sección entera de alientos madera y en la de cuerdas. Véase la acentuación que agrega el compositor a este motivo (xilófono, celesta, arpa y piano). Acentuación que tomamos como variante de su original, sin mencionar la variación que naturalmente da el color instrumental. Véase al final de la cita, cómo el piccolo conecta esta sección con la siguiente a través del tetracorde *sib-do-re-mi*, que nos da el inicio del modo lidio.

He aquí el segmento correspondiente:

Handwritten annotations in the score include:
 - **2a** (circled) above the first staff.
 - **Bb-C-D-(E)** above the first staff.
 - **Bb** (circled) above the Horn staff.
 - **C** (circled) above the Trumpet staff.
 - **Bb** (circled) above the Trombone staff.
 - **Bb-C-D-(E)** above the Cello staff.
 - **Icon Sord.** above the Xylophone staff.
 - **Trianglo** and **Redoblante** above the Percussion staff.
 - **Div. arco**, **sul ponticello**, **ppp**, **arco**, **f**, **pos. ord.**, **arco**, **ppp**, **arco**, **f**, **pos. ord.**, **arco**, **ppp**, **arco**, **f**, **pos. ord.** above the Violin, Viola, and Cello staves.

*Variante
rítmica.*

→ Cita original
(del Congo)



Esta sonoridad emitida de manera horizontal por el piccolo, se conecta a su equivalente vertical en el compás 27, página 100 de la partitura. Así pasamos de un conglomerado simple a un conglomerado más denso al que corresponde una textura instrumental más densa también.

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra, page 256. The score includes staves for Piccolo, Flutes, Oboes, Bass Clarinet, Bassoon, French Horns, Trumpets, Xylophone, Percussion (Panderero, Bongos agudo, Bongos grave), Calimba, Harp, Piano, Violins, and Cellos/Double Basses. Handwritten annotations include:

- A box on the left containing the notes E, D, C, Bb.
- A box at the bottom left containing the notes B, C, D, E with the note "(var. ritmica?)".
- A bracket on the right side of the Xylophone and Percussion staves labeled "cita".
- A note on the right side: "El arpa se suma a la sonoridad B-C-D-E".
- A note at the bottom left: "El Ab nos sugiere la escala de tonos enteros.".
- Handwritten notes in the Clarinet and Bassoon staves: "B^uC DE" and "mf ma marc.".
- Handwritten notes in the Piano staff: "sempre martellato", "mf ma marc.", and "simile".
- Handwritten notes in the Violin and Cello/Bass staves: "el.", "mf", "simile", and "scandalo".

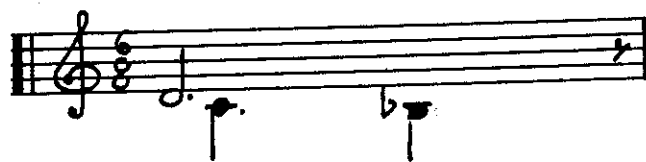
Nótese el paso armónico que va de un do a un si bemol-do en trompetas y cornos (ver p. anterior). Sonoridad que se amplía hasta un si bemol-do-re-mi en clarinetes, cornos 1 y 3, piano, violas y cellos.

Como puede observarse, todos ellos están dando una sonoridad vertical que corresponde al recién inaugurado tetracorde lidio en el piccolo. A esta sonoridad estática que permanece inalterable por varios compases se le contraponen una dinámica rítmica de varias voces. Veamos.

Mientras los clarinetes hacen:



Los cuernos tocan:



Y violas y cellos tienen:



También el piano contribuye a este tejido sonoro. Nótese en la última cita de la partitura, el *la bemol* que introduce, lo que nos sugiere ya no el modo lidio, sino la escala de tonos enteros: *la bemol-si bemol-do-re-mi*. Sin embargo la diferencia de volumen sonoro entre el *la bemol* y el resto de la orquesta lo hace apenas perceptible. Mas adelante (ver en partitura anexa página 102, arpa), este *la bemol* irá ganando terreno hasta que se añade como un sonido más del complejo espectro armónico (ver tercer compás , página 103 de la partitura anexa).

Así, en contraste con la armonía estática del tetracorde *si bemol- do-re-mi*, tenemos un tejido rítmico que es enriquecido con el pandero y los bongós. Añadamos a esto los acentos que Orbón había sumado al motivo original dados ahora por la celesta y el arpa, y por encima de todos, el xilófono, extendiendo la cita generadora de tal manera que su perfil melódico se vuelve inextinguible (ver pp. 101-103 de la partitura anexa).

Esta textura continúa hasta el final del segundo compás de la página 103 de la partitura, cuando el piccolo introduce otra vez una escala, -esta vez mucho más amplia- la cual resume la sonoridad vertical de la orquesta. La escala es:

lab-sib-do-re-mi-fa-sol- (lab)

A partir de aquí Orbón comienza a dividir su cita congoleña en dos partes, creando una textura antifonal en la que los alientos madera intervienen para el primer motivo de la cita y los metales , para el segundo motivo. En la página 104, el piccolo repite su escala , y la armonía se enriquece con los acordes *lab-do-mi-sol* y *solb-sib-re-fa*, extraídos de la escala apenas mencionada, los cuales habían comenzado por aparecer como acentos, y ahora forman parte integral del espectro armónico. Ver en página siguiente, número de ensayo 2, sección maderas, reforzada por cuerdas en pizzicato:

Ab-Bb-C-D-E-F-G-

Textura antifonal

The musical score for Xilófono, p. 104, is a complex orchestral arrangement. It includes staves for Percussion (Perc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bass.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Bass Clar.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Xylophone (Xyl.), Celesta, Harp, Piano, Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The score is annotated with various performance instructions such as *plac.*, *rit.*, *diviso*, and *pp*. A handwritten note at the top right indicates the scale *Ab-Bb-C-D-E-F-G-*. A circled annotation on the Harp staff reads *escala de tonos enteros*. The page number 104 is visible at the top left, and 259 is at the top center. The page number 104 is also printed at the bottom left of the score.

escala de tonos enteros.

Así, podemos ver como Orbón, partiendo de un material desnudo y simple, agrega nuevos elementos que van configurando una textura compleja.

Dos compases más adelante, al inicio de la página 105, tenemos varios conglomerados armónicos que sustituyen a los anteriores:

Ahora, mientras el xilófono -acompañado por flautas y metales-, prosigue con su persistente y ya estática melodía congoleza, el conglomerado armónico adquiere una sonoridad politonal. Creemos que esto se debe a la importancia que tiene en esta sección el semitono el cual permite la libre movilidad por diversos ámbitos sonoros. Veamos:

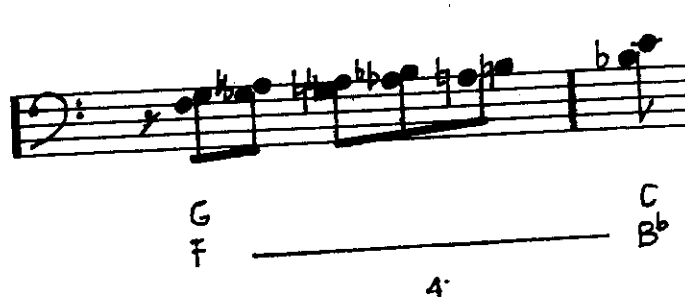
a) Oboes y fagotes, junto con violines 1 y 2, hacen un acorde cuyos extremos con *do-do#*. Este acorde baja un tono (ver siguiente página de esta tesis, el fragmento correspondiente).



b) Obsérvese como Orbón instrumenta el mismo acorde de dos maneras distintas: una para oboes y fagotes, y otra para violines 1 y 2. Este proceder nos recuerda el ya visto en la página 256. Señalamos estas secciones en color azul.

c) Por otro lado, el arpa hace arpeggios que van de *dob-sol b* a *reb-do*.

3) Tenemos en los dos clarinetes, violas y cellos, un nuevo motivo cromático que va en segundas mayores de *fa-solb* a *sib-do*, señalados en la siguiente página con el color morado.



A continuación la sección correspondiente a la parte discutida:

The image shows a page of a musical score, page 261, with various instruments and a vocal line. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fag.), Horn in F (Corno F), Trumpet in C (Trompa C), Trombone in B-flat (Tromba Bb.), Percussion (Perc.), Snare Drum (Bombo agudo), Bass Drum (Bombo grave), Cymbals (Cymbales), Xyl. (Xilofón), and Voice (Voz). The vocal line has lyrics: "laca- la de to- mos en te nos." There are several handwritten annotations: "a. ar- monía con C-C# Bb-B." with an arrow pointing to the Flute part; "Nuevo motivo cromático." with an arrow pointing to the Trombone part; and "Bb-C Cb" with an arrow pointing to the Trombone part. There are also circled notes in the Oboe and Trombone parts.

Nótese el intervalo *do-si bemol*. Aquél que inició, a partir del *do*, una constante ampliación de la sonoridad vertical, comenzando con *si bemol-do*, y que fue cobrando cada vez más importancia.

En la parte que ahora se muestra (continuación de la anterior), mientras la mayoría de los instrumentos prosiguen con el ostinato adquirido, Orbón agrega el trombón, que por primera vez suena en este movimiento, con las notas *do-si bemol* (ver 3er. compás).

Nótese en los violines, el cambio de motivo. Sigue siendo la misma armonía

→ motivo cromático. Véase su fragmentación

Nótese la fragmentación que sufre en clarinetes, violas y cellos, el nuevo motivo cromático. Este es reducido de seis a tres notas (ver cuarto compás de la página anterior) y luego a dos, después de lo cual, violas y cellos retornan a aquellos primeros motivos generados por la cita congoleza. Los que empezaban a expandir el ámbito sonoro de si bemol a mi (cotéjese el presente fragmento con el de la página 241 de esta tesis).

107

C-D-E

C-D-E

Llaves

marchiato

sempre sul pont.

sempre sul pont.

sempre sul pont.

sempre sul pont.

→ esta es una de las primeras variaciones

C-D-E

A partir de este momento hasta la página 114 número de ensayo 4, Orbón combina los mencionados motivos iniciales con el nuevo motivo cromático y sus diversas fragmentaciones. Es decir, una variante que había desaparecido para dar paso a otra que contiene mas intervalos, regresa en su configuración original dentro de otro contexto, lo cual le da una sonoridad diferente. Este motivo original se combina con la nueva variante.

El *Xilófono* se desarrolla así, a partir de un material rítmico-melódico muy simple cuyas variaciones generan la rítmica, la escalística y los diversos motivos melódicos que conforman conglomerados verticales de sonidos, es decir, la armonía.¹²⁵ El material es el mismo, pero se presenta siempre en proceso de transformación. Ya vimos en la página 239, como se dan estas variantes a nivel puramente rítmico. Veamos ahora cómo de la cita original y su variación melódica se va conformando una sucesión de tonos, es decir, una escala.

Cita original:



Variación de la cita -como continuación de la misma (con el *si bemol*)



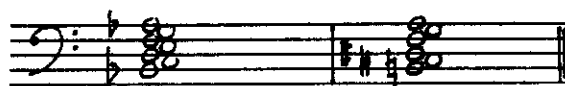
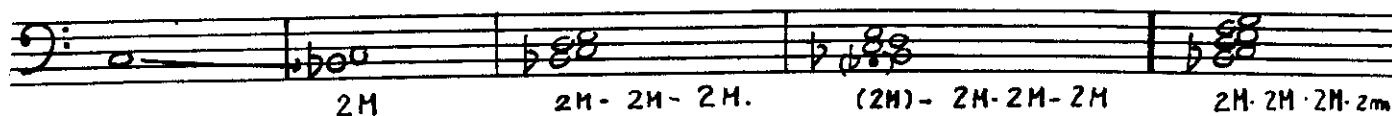
Esta variación incluye la repetición del fragmento, lo que confiere al *Xilófono*, un movimiento hipnótico. Nótese como el *do* sirve de nota pivote para el movimiento de segunda mayor:

si bemol-do -re

Intervalo que actúa en contrapartida con el intervalo de segunda menor. Ambos, parte estructural de la construcción interválica de esta pieza.

¹²⁵ Nos cuesta trabajo usar este término el cual nos remite al sistema tonal y a funciones específicas de cada acorde. Preferimos el término de conglomerados de sonidos por considerarlo más adecuado para el análisis de esta obra.

A partir de este momento, la construcción armónica se vuelve abigarrada y aparece el motivo cromático ya mencionado en la página 245. A continuación presentamos un esquema que resume esta progresión armónica.



Con esto hemos querido mostrar , como partiendo de una técnica aditiva, Orbón crea un orden que comenzó con un motivo elemental cuyas transformaciones han ido sumando un complejo rítmico melódico. Sin embargo, Orbón dosifica. A partir del tercer compás de la página 107 de la partitura la textura se aligera y el ostinato prosigue su inalterable movimiento acompañado de múltiples transformaciones en diversos parámetros musicales. Esta dosificación que incluye economía y planificación de su materiales, se puede observar por ejemplo en la página 112 del *Xilófono*, compás segundo, donde violines 1 y 2 desaparecen y esto es por que más adelante, en la p.116 número de ensayo 4 son justo los violines 1 y 2 quienes toman el motivo congolés relevando finalmente al xilófono de su cargo. A continuación citamos este fragmento. Nótese que la base armónica es ahora de dos notas: *sol-la bemol*, marcadas en la partitura , síntesis del complejo armónico alcanzado, visto éste desde otro ángulo.

Motivo 'a'
de la Pavana
en retrogrado
(sol - fa - la^b)

la^b - fa

The musical score for page 116 is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are Percussion (Perc.), Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Horns (Horn), Trumpets (Tr.), Xylophone (Xyl.), Celesta, Harp, Piano, Violins (Viol.), and Cellos (Cbs.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A circled motif in the Oboe part is highlighted, and a handwritten note points to it. Another handwritten note points to the Violin part. The page number '116' is in the top right corner.

De la cita imi
cial, solo toma un
fragmento

Las transformaciones continúan. Véase en la p. que sigue a la recién citada, (116 en partitura anexa) como violines 2 y violas tocan el motivo cromático invertido y extendido.

Motivo que nos llevará al número de ensayo 5 pagina 117 (la que a continuación citamos) en donde la melodía congoleza desaparece ó mas bien se encuentra escondida dentro de varias de sus transformaciones. Nótese como es esta vez, la sucesión *si bemol-do* la que enmarca horizontal y verticalmente esta sección.

The image shows a page of a musical score for a Xilófono (Xylophone) on page 117. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Bass, P. Harp, Tmp. (Trombones), Tuba, Timp. (Timpani), Perc. (Percussion), Harp, Piano, Vln. (Violins), Vla. (Violas), Vcl. (Violoncellos), and Ch. (Chorus). The percussion part includes Claves, Pand., and Dr. (Drum). The piano part has a handwritten 'Bb-C' next to it. The strings and chorus parts also have a handwritten 'Bb-C' next to them. A large bracket on the right side of the score groups the Percussion, Harp, Piano, and strings/chorus parts, with an arrow pointing to the handwritten text 'Fragmentación de la melodía congoleza.' The page number '117' is in the top right corner. The number '001-150' is at the bottom left.

Xilófono, p. 117.

En esta deconstrucción de la melodía congoleña hecha por Orbón en la página 118, los intervalos arriba señalados a saber: *sib-do-re -mi-fa* , dentro de los cuales tenemos la cuarta y la quinta, se encuentran desperdigados: además del *si bemol-do* en piano y contrabajos; tenemos *do-re* en violas y cellos, y *mi-fa* en violines segundos. Los violines primeros se mueven por cuartas tomando al *sol* como nota pivote (ver p.118).

sib-do-re -mi-fa

Violines 1
re-sol-do

A partir del cuarto compás de la página 119 en partitura anexa, Orbón comienza a reconstruir a partir de fragmentos, la cita inicial del Congo. El *Xilófono* continúa creciendo y metamorfoseándose con continuas variantes de su material inicial en un *motto perpetuo* que nos recuerda esas danzas tribales africanas cuya constante repetición transporta a sus participantes a otra realidad.

Consideramos que el preguntarse que forma precisa tiene este movimiento sería no entender su inicial propuesta que es: sobre un patrón rítmico-melódico elemental, crear un movimiento aditivo cuya repetición exhaustiva nos remita a esos cantos y danzas rituales de las culturas africanas. El problema aquí es como crear un orden sonoro expresivo dentro de este material restringido cuya naturaleza propone una forma repetitiva.

3.7. Otro tipo de análisis: *la teoría de las asociaciones interválicas de las escalas.*

La teoría de las escalas que Julio Estrada ha propuesto para el estudio de *Partitas 1*, ha probado ser una herramienta teórica que permite el análisis interválico de cualquier obra musical que use escalas cuya unidad mínima sea el semitono, y por lo tanto, nos parece adecuada para tratar de entender una partitura que incluye formaciones escalísticas de diversos tiempos y tradiciones. De hecho el método de estudio que hemos seguido para analizar la obra de Orbón, parte de un énfasis en la interválica que se encontró al estudiar la teoría de Estrada.

Así, en este breve análisis de un fragmento inicial de la *Pavana* se pretende complementar el ya elaborado con el presente, el cual profundiza a unos niveles microscópicos en la estructura de la pieza y corrobora la idea de una mente creativa recurrente, en donde todos sus elementos están conectados entre sí.¹²⁶

Para esto es necesario explicar en qué consiste y como se aplica esta teoría.

Partiendo de la escala de doce semitonos contenidos en una octava, Estrada observa que esta contiene 77 posibilidades de asociación entre cada uno de los intervalos que integran estas posibilidades, las cuales se dan dividiendo la octava.¹²⁷ Elegimos el semitono como la mínima unidad interválica de este sistema, nombrandole con el número "1", y a la octava que contiene doce semitonos, con el número "12". Así, una segunda mayor, que contiene dos semitonos, será nombrada como "2", y una tercera menor, como "3", etc.

¹²⁶ Queda pendiente un estudio más completo de esta y otras partituras siguiendo la teoría de Estrada, cuya aplicación requiere de un tiempo y espacio del cual no disponemos.

¹²⁷ Ver Julio Estrada: "Tres perspectivas de Julián Orbón", *Pauta*, No.21, México, Enero 1987.,pp. 89-102.

De esta manera tenemos las siguientes combinaciones:

Asociación 1 [12] equivalente a la octava.

Para formaciones de dos sonidos tenemos:¹²⁸

Asociación 2 [1,11] equivalente al semitono.

Asociación 3 [2,10] equivalente a una segunda mayor.

Asociación 4 [3,9] equivalente a una tercera menor.

Asociación 5 [4, 8] equivalente a una tercera mayor.

Asociación 6 [5,7] equivalente a una cuarta justa.

Asociación 7 [6,6] * equivalente a una cuarta aumentada.

*Esta última asociación divide la octava en dos partes iguales.

Las siguientes asociaciones son permutaciones de las anteriores:

Asociación 6' [7,5] equivalente a una quinta justa. (= [5,7])

Asociación 5' [8,4] equivalente a una sexta menor. (= [4,8])

Asociación 4' [9,3] equivalente a una sexta mayor. (= [3,9])

Asociación 3' [10,2] equivalente a una séptima menor.(= [2,10])

Asociación 2' [11,1] equivalente a una séptima mayor. (= [1,11])

Para formaciones de tres sonidos tenemos:

Asociación 8 [1,1,11] equivalente a dos semitonos y una séptima menor.

Asociación 9 [1,2,9] equivalente a un semitono, un tono y una sexta mayor.

Asociación 10 [1,3,8] A.11 [1,4,7] A.12 [1,5,6].

Las asociaciones [1,6,5] [1,7,4] [1,8,3] [1,9,2] [1, 10, 1] son permutaciones de las anteriores.¹²⁹

Asociación 13 [2,2,8] A.14. [2,3,7] A.15. [2,4,6] a.16 [2,5,5] y sus permutaciones.

A.17 [3,3,6] A. 18 [3,4,5] A.19 [4,4,4].

Para formaciones de cuatro sonidos hay :

A.20 [1,1,1,9] A.21 [1,1,2,8] A.22 [1,1,3,7] A.23 [1,1,4,6] A.24 [1,1,5,5] A.25 [1,2,2,7]

...y así hasta alcanzar la disolución interválica en semitonos. A.77 [1,1,1,1,1,1,1,1,1].¹³⁰

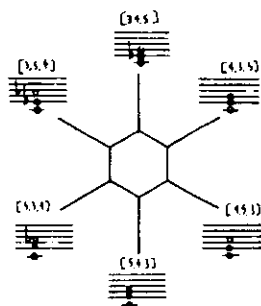
Esta última asociación equivaldría a un cluster de doce sonidos dentro de la escala cromática.

¹²⁸ Se toma en cuenta la distancia restante entre el último intervalo y la octava.

¹²⁹ En la siguiente página se abordan las permutaciones de cada asociación interválica.

¹³⁰ *ibid.*

Cada una de estas asociaciones puede presentar varias permutaciones de sus intervalos que conforman un ciclo. He aquí un ejemplo de la asociación interváltica [3,4,5] y sus posibles permutaciones. Esta asociación interváltica corresponde a la triada menor del sistema tonal.



Como puede observarse, la estructura cíclica de estas asociaciones tiene la forma de un hexágono.¹³¹

Una vez dadas estas asociaciones y sus ciclos, se crea un conjunto total de ambas que resume el espectro interváltico de determinada obra. Este conjunto se ordena de los más bajos a los más altos niveles de densidad interváltica.¹³² Este espectro nos servirá para establecer conexiones entre cada asociación. tales conexiones las hacemos de acuerdo a distancias que establecemos a partir de un mínimo cambio interváltico de una asociación a otra. Mientras más sean los cambios, mayor será la distancia entre cada asociación.

Ahora bien, este sistema se puede aplicar en asociaciones interválticas horizontales, es decir, en figuraciones melódicas, ó en asociaciones verticales relacionadas con la sonoridad armónica. Iniciemos analizando la cita de la *Pavana* como asociación interváltica horizontal.

¹³¹ Estrada señala que estos ciclos presentan formaciones semejantes a las encontradas en los cristales, lo cual nos hace pensar que estamos trabajando a un nivel semejante al atómico, de un tejido musical. Ver Estrada, *Opus Cit.*

¹³² Un nivel bajo de densidad lo conforman los grupos de dos sonidos. Un nivel alto de densidad interváltica está compuesto de 9 sonidos.

Tres Versiones Sinfónicas: Pavana.

Inicio.

La obra comienza con la siguiente cita melódica:

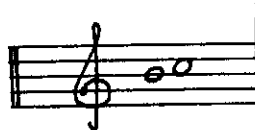


Equivalente a la asociación interváltica [2,2,1,2,2,3]



Nótese que esta asociación abarca el espectro sonoro de casi toda la escala diatónica. Sólo falta el si que define la modalidad (si bemol) o tonalidad (si natural) de esta escala.

La siguiente asociación melódica a nivel horizontal la da la apoyatura si -do. Es decir, a la primer asociación interváltica [2,2,1,2,2,3], le sigue la asociación [1,11].

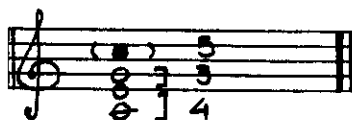


Ahora veamos que sucede a nivel vertical. Ver inicio de partitura anexa.

Primero tenemos una quinta *do-sol* equivalente a la asociación [7,5]. (Compás 2)



Al final del compás 2, *ver piano y cellos*, tenemos la asociación [3,4,5]



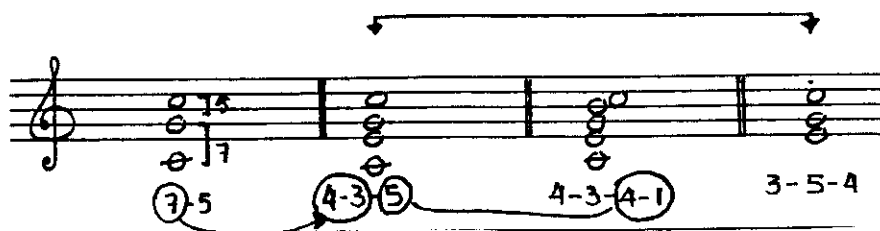
En el compás 3-ese que contiene el motivo que llamamos *andaluz-*, la asociación [4,3,4,1]



En el compás 4, en 2/4 donde se presenta el motivo que nombramos anteriormente "son" tenemos otra vez, pero variado la asociación [4,3,5,], esta vez como [3,5,4].



Veamos ahora como estas asociaciones interválicas están conectadas entre si:



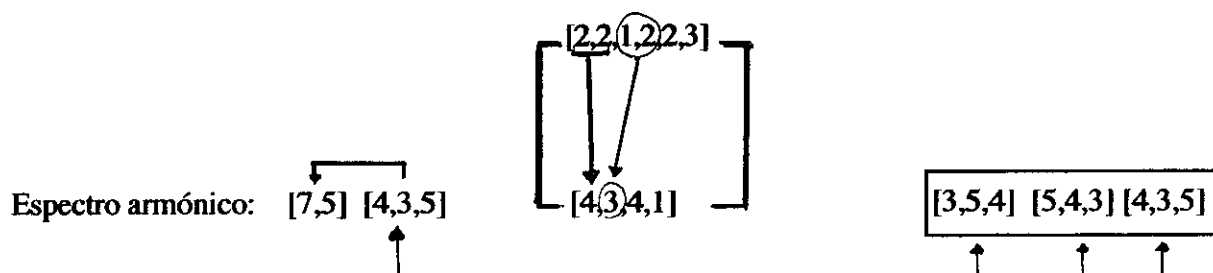
Es decir, el espacio interváltico 7 de la primer asociación [7,5] puede considerarse suma de los espacios interválticos [4,3] de la segunda asociación [4,3,5], y a su vez, el espacio interváltico 5 de esta última asociación, es suma de los dos últimos espacios de la siguiente asociación [4,3,4,1]. Hasta aquí el espacio sonoro se va dividiendo gradualmente. Sin embargo la siguiente asociación, [3,5,4] vuelve a sumar estos espacios.

En la segunda mitad del compás 5 todavía podemos encontrar dos permutaciones mas de la asociación interváltica [3,4,5]: cuando el bajo está en sol [5,4,3] y cuando este regresa a do [4,3,5].¹³³

En la siguiente pagina señalamos estas asociaciones sobre la partitura .

Comparemos ahora las sucesivas asociaciones interválticas que conforman la armonía de esta primer sección con la asociación interváltica de la cita inicial.

Cita inicial:



Como puede verse, existe una relación entre la cita inicial y las diversas transformaciones del material armónico. La cita puede verse como un paso más en el camino de fragmentación del espectro sonoro inicial dado armónicamente. [7,5]. Con esto queremos señalar, por un lado, la equivalencia que encontramos entre la interváltica horizontal y la vertical de este fragmento, y por otro, un proceso de continua variación interváltica.

¹³³ La asociación [4,3,5] corresponde en el sistema tonal a la triada mayor. Sus permutaciones equivalen a la primer [3,5,4] y segunda inversiones [5,4,3].

Página inicial de la *Pavana* con un análisis de su estructura interválica.

Moderato (♩=60) [3,5] [4,3,5] [4,3,4,1] [3,5,4] [54] [4,3,5]

PICCOLO

FLUTES 1 2

OBOES 1 2

B♭ CLARINETS 1 2

BASSOONS 1 2 3

F HORNS 1 2 3 4

C TRUMPETS 1 2 3 4

TROMBONES 1 2 3

TUBA

TIMPANI

HARP

PIANO

Moderato (♩=60)

VIOLINS 1 2

VIOLAS

VIOLONCELLOS

CONTRABASSES

marc. sempre marc. e sonoro

pizz.

El compás 6 inicia con el primer motivo de la cita de Milán: *sol-fa-la-sol* equivalente a la asociación [2,2,8]. Veamos el espectro vertical de esta parte.

En los compases 6-7-8-9 tenemos el siguiente ritmo armónico:

Lo que nos da las asociaciones

se omite

[3,5,4] [2,5,3,2] [3,4,1,4] [3,5,4,] [5,4,3]

[3,5,4,] [7,3,2] [3,5,4] [5,4,3]

Obsérvese cómo las asociaciones 2 y 3 son más complejas. Si quitáramos el bajo cubano tendríamos una armonía más sencilla. Es decir, este complejo armónico se logra de la superposición de dos entidades musicales inicialmente diferentes:

- 1) La armonización modal de la cita de Luis de Milán.
- 2) La inclusión del bajo cubano.

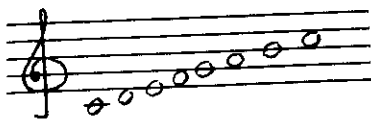
Notemos finalmente, cómo el segundo grupo de asociaciones omite la tercer asociación interválica. es decir, este segundo grupo de asociaciones varía de dos formas: sumando interválicamente el material anterior y eliminando algo de este material (ver página anterior).

En el fragmento siguiente de la partitura, esta variedad interválica se acentúa cuando el compositor mezcla en diferentes tiempos el mismo material. Creemos que sus asociaciones interválicas están relacionadas con la superposición de materiales diversos.

A continuación presentamos la primer frase de esta sección, la cual abarca una variación de la cita de Milán, que es extendida hasta incluir el *si natural*. Es decir, tenemos ahora, la escala entera de do mayor. He aquí la cita (ver p. 281).



Su suma interválica a nivel horizontal nos da la escala de *do mayor* [2,2,1,2,2,1].



Recordemos que su terminación en *si*, da paso a un cambio de sonoridad que corresponde al mixolidio sobre *sol*. Es decir, a una permutación interválica de la escala de *do mayor*. [2,2,1,2,2,1,2]



A continuación presentamos las asociaciones interválicas que acompañan esta variación melódica de la cita:

[3,5,4] [5,7] [9,3] [3,5,4] [7,3,2] [2,1,4,1,4] [3,5,2,2,] [5,4,3]



[1,2,5,4] [3,2,3,4] [3,5,4] [1,11] [5,7] [4,8] [3,4,5] [3,9] [3,5,4]



Todos esos cambios interválicos -17 en total-, se dan en un pequeño espacio temporal de cinco compases. Nótese su variedad en cuanto a densidad interválica (desde uno hasta cuatro sonidos), así como las diversas distancias interválicas que recorre en tan poco espacio. Siempre regresando a la asociación interválica inicial: [3,5,4], primero sobre *do*, y al final sobre *sol*.

Baste el análisis de este fragmento para mostrar como la sonoridad en Orbón, además de estar interrelacionada interválicamente desde el ángulo horizontal y el vertical, se va elaborando de acuerdo a la superposición de diversas variantes del mismo material o de sus motivos básicos. En este caso, sobre una ampliación de la cita de Luis de Milán. Citamos un último fragmento de la *Pavana* correspondiente a la página 5 de la partitura anexa, es decir, también casi al inicio.- subrayada en amarillo (ver siguiente página). Aquí tenemos en otra métrica, superpuesto el motivo *a-c*, yuxtaposición generada con el primer motivo de la cita de Milán y el motivo del son. Sus conglomerados interválicos son producto de esta continua variación, fragmentación, yuxtaposición y superposición de sus materiales.

354 | 3 14 15 16 17

Picc. 1 2

Fls. 1 2

Obs. 1 2

B♭ Clar. 1 2

Bass. 1 2 3

F Hrn. 1 2 3 4

C Tpts. 1 2 3 4

Trbn. 1 2 3

Timp.

Harp.

Piano

Vlns. 1 2

Vlas.

Vlcs.

Cbs.

f *intenso* *molto espressivo*

f marc.

poco sf. *tenuto*

f marc.

f ionoro

ff ionoro e ben marcato

f ionoro e ben marcato

f *pp* *ff*

f ionoro sempre

ALLO ff

(5, 4, 3) (1, 2, 5, 4) (3, 4, 5)

(5, 4, 3) (3, 4, 5)

(5, 4, 3) (3, 4, 5)

CONCLUSIONES

Julián Orbón fue testigo y partícipe del final de un gran ciclo cultural relacionado con la Europa Central.

Síntomas del cambio de esta civilización fueron las dos Guerras Mundiales, a consecuencia de las cuales Europa pierde su hegemonía espiritual y económica ante el mundo, dejando autónomos a decenas de países que hasta ese entonces eran dependientes cultural, política ó económicamente de Europa.

América surge así, como una futura posibilidad.

Sin dejar de asumirse hispano, Julián Orbón también pertenece a América, esta otra futura posibilidad al integrarse plenamente a Cuba. País recién liberado del yugo español e inmediatamente frenado en su autonomía por su vecino del Norte: Estados Unidos, nueva potencia en expansión.

De esta manera Orbón buscará reunir en su hacer y quehacer dos mundos y dos tiempos. Uno, agonizando. Otro, luchando por nacer. Ambos parte esencial de su linaje como ser Hispano-Americano.

Orbón comienza así, por asimilar la tradición de la música española en dos vertientes: la vernácula, que hunde sus raíces en el medioevo, y la clásica, de la que rescata los cancioneros renacentistas y autores como Antonio de Cabezón y Tomás Luis de Victoria.

En este sentido, Orbón continúa con la búsqueda de la esencia hispana que Felipe Pedrell iniciara con el *Cancionero Musical Popular Español* y que Manuel de Falla desarrollara asimilando la música popular andaluz, a su obra.

Situamos a Julián Orbón como digno sucesor de Manuel de Falla y por ende, continuador de la tradición española. Hecho que distinguimos, ya que a raíz de la Guerra

Considerándose hispano, Julián Orbón se hace cubano, no encontrando ninguna contradicción en esto. Al contrario, para él, la herencia española se encuentra en la raíz misma del cubano, y le complementa. Orbón integra a su hispanidad, la cultura cubana en dos vertientes: la popular, en la que encuentra una transfiguración de la música española, y la música de concierto de sus inmediatos antecesores: Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. En ambas, hay un elemento nuevo: la cultura negra incorporada a la tradición cubana que Julián asimila a su lenguaje.

Así, Julián logra una obra sincrética que incluye la tradición hispana y la cubana, obra que amalgama la música culta con la vernácula; uniendo en su cosmogonía procedimientos provenientes del pasado y de su tiempo.

Dentro de este contexto, situamos a Orbón como parte de una generación anterior a él que se inicia con Heitor Villa-Lobos y se expande por Latinoamérica en la obra de Alberto Ginastera, Antonio Estévez, Silvestre Revueltas y Carlos Chávez. La propuesta de esta generación que logra sintetizar con éxito, dos tradiciones y dos tiempos, se pierde a partir de la década de los años sesenta. Un compositor que continúa esta herencia es Julián Orbón, distinguiéndose también en estas latitudes, por su labor como portador de un linaje digno de ser continuado.

Concluimos que la primer obra de madurez del compositor que estudiamos, se encuentra a la altura de la mejor producción de los arriba mencionados. Una de las intenciones de este estudio fue dar un justo valor a las partituras de Julián Orbón.

*

Vista en perspectiva, la vida de Julián Orbón se resume en una búsqueda por reconciliar mundos, y regresar a un origen del cual estuvo separado desde temprana edad.

Hijo de padre español y de madre cubana, viviendo de niño una escisión callada en casa, la de sus padres, y violenta puertas afuera: la de la Guerra Civil Española, Orbón pierde a su madre y a su tierra natal desde los siete años de edad.

Su viaje a Cuba le significará un retorno a la tierra de su madre, y un regreso a su recuerdo. Lazos que lo unen definitivamente a los poetas Cintio Vitier y Fina García Marruz, quienes conocieron a Ana de Soto, la madre de Julián Orbón.

En Cuba encontrará la unión de sus dos linajes: el hispano y el cubano y a la mujer-madre que lo acompañará toda su vida: Mercedes Vicini.

Su diaria convivencia con los poetas citados y demás miembros del grupo *Orígenes*, todos ellos hijos abortivos de una gestación interrumpida que sentían la imperiosa necesidad de renacer, fue fundamental para su formación y surge de un impulso compartido de integración de otros mundos partiendo del amor. De aquí la veneración que este núcleo de creadores sintiera hacia José Martí.

Otra influencia determinante en la obra de Julián Orbón, fue la de José Lezama Lima crisol intelectual del grupo *Orígenes*.

Tanto Lezama como Orbón, provienen y viven dentro de un universo politemporal, poliestilístico y polirrelacionable. En ambos creadores, asistimos a un cosmos que nos sorprende con sus diversas interconexiones. En Orbón esto se logra gracias a que, como compositor, parte de un ámbito sonoro flexible que permite la continua transformación e integración de sonoridades de diversa índole. Para esto, Julián recurre al uso de los modos medievales, vistos estos como sistema elástico que no tiene direccionalidad fija y que hace posible por un lado, el cambio de un ámbito modal al otro, y por otro, la superposición de varios modos ó ámbitos sonoros.

En Orbón también encontramos la yuxtaposición de dos elementos inicialmente separados, que juntos conforman una nueva realidad musical y la simultaneidad sonora de diversas métricas y materiales originalmente distintos.

Orbón continúa ampliando su horizonte musical y cultural con ayuda de Erich Kleiber y de Alejo Carpentier. Es entonces cuando, gracias a sus cursos en los Estados Unidos, conoce Aaron Copland, alrededor del cual se encuentran varios de los compositores fundacionales de la tradición latinoamericana contemporánea: Heitor Villa-Lobos, Antonio Estévez, Alberto Ginastera. Orbón se reconoce así como parte de una entidad mayor: Ibero-América, y de ahí extiende su inmersión en el mundo contemporáneo a las demás culturas y

Sus intereses no son fijos ni estrechos. Constantemente se van enriqueciendo, y sin embargo siempre hay un arraigo, un recurrir a sus primeros orígenes: España y Cuba.

Los casi treinta años que Orbón vivió en Cuba fueron los más felices y productivos de su vida. Ahí se casó, se arraigó y formó una familia. Ahí, a sus veintinueve años era ya, gloria nacional y comenzaba una carrera internacional gracias a la proyección que le brindaron sus *Tres Versiones Sinfónicas*.

La Revolución Cubana, brindó esperanzas a Julián como cubano intelectual de ideas democráticas, y como testigo del cumplimiento de su país como entidad autónoma e independiente.

Los acontecimientos históricos que casi culminan en una guerra atómica, encauzaron el curso de esta revolución hacia un socialismo protegido por la Unión Soviética. El surgimiento de la milicia y los fusilamientos contra disidentes cubanos, no entraban dentro del credo ético de Julián Orbón, y en este sentido era intransigente. No pudo tolerar la violencia ejercida contra sus coterráneos, ni la división de los cubanos que la revolución trajo.

Esta violencia fue para él, una reminiscencia de la violencia que sufrió de niño, viendo a su pueblo dividido, destrozándose mutuamente

Así, Julián Orbón vive por segunda vez, un destierro. Esta vez definitivo, y con éste su vida da también un giro completo, que se refleja en su obra.

Los primeros años de su exilio Julián vivió y trabajó en México como asistente del taller de composición de Carlos Chávez. Es aquí donde compone *Monte Gelboé*. Cantata que expresa el profundo dolor que le causa la lucha entre hermanos.

A partir de esta obra la producción de Orbón disminuye hasta casi desaparecer. Su obra posterior intensifica ese permanente recurrir al mismo material. De ahí su serie de cuatro *Partitas* cuya forma permite el constante retorno a la materia inicial a través de la variación. Este obsesivo retornar encuentra otro cauce en un también obsesivo re-escribir de obras pasadas.

En los artículos y ensayos escritos por Orbón a partir de su segundo exilio, también encontramos una necesidad de recobrar el origen, recurriendo al estudio de lo que en Julián está la génesis de la música española e Iberoamericana: el canto gregoriano. Encarnación del Verbo Divino a través de la perfecta unión de música y palabra. Última posibilidad de reconciliación de todos los tiempos y mundos a los que asiste el hombre moderno. Camino al absoluto, al paraíso que se ha perdido.

Si en su primer obra de madurez escrita en Cuba, percibimos una música que delata una naturaleza hispana y cubana, vigorosamente sincrética y abierta a nuevas influencias; en su última etapa asistimos a una obra inmersa en un desgarramiento que nos presenta la conmoción de dos mundos: uno antiguo, luminoso, que intenta no sucumbir a otro oscuro y cuya indefinición nos remite al caos. Es la historia de su vida.

Es ésta, la historia de un hombre que se sabe parte del último eslabón de una añeja civilización agonizante que se niega morir; y de otro mundo luchando por llegar a ser. Es una historia que atañe al hombre contemporáneo en cuanto a su esfuerzo por reconstruir de las ruinas del pasado, un mundo más humano.

A través de un recuperar y reinterpretar fragmentos de una herencia universal en su momento olvidados, la obra de Julián Orbón nos religa a un pasado rico en posibilidades y está al mismo tiempo preñada de futuridad. Sintetiza así, dos tendencias permanentes en el ser humano: la continuidad y el cambio. Ambas, parte esencial, espinaza de la dignidad humana. De ahí su última importancia.

Catálogo de obra.

La producción musical de Julián Orbón suma un total de 34 obras que incluyen varias que se perdieron y que datan de su época de estudiante y dos incompletas: *Introito* y *Liturgia de Tres Días*, quedando un total de 16 partituras completas. De estas, ocho parten de la idea de revelar la belleza de un material ya existente y de naturaleza anónima. Es decir, al menos un 50% de su producción se integra a una tradición a partir de la asimilación directa (cita) ó indirecta de un material dado. En este catálogo nombraremos todas, señalando las que se han perdido , con un asterisco (*).

El presente, fue elaborado con datos tomados del que Velia Yedra realizara en 1990¹ y del propuesto por Julio Estrada en *En la esencia de los estilos* (2000). Consideramos que la estética de Orbón, fundamentalmente ecléctica, sigue una línea que va acumulando influencias difíciles de delimitar. De ahí que hayamos elegido la presentación de este material de acuerdo a un orden cronológico.

1942

* *Cantar de Nuestra Señora*. Con textos de Fray Luis de León.
Instrumentación: voz, vihuela, viola y cello.

* *Dos canciones*. Con textos de Federico García Lorca.
Instrumentación: voz y piano.

Obertura Concertante (destruida).
Instrumentación: flauta, piano y orquesta de cuerdas.

* *Sonata Homenaje a la tumba del padre Soler*.
Instrumentación: piano.

¹ Velia Yedra. *Julián Orbón: a biographical and critical essay*, capítulo III.

1943

*Capricho concertante.*²

Instrumentación: orquesta de cámara.

* *Dos danzas e interludio para `la gitanilla`*

Instrumentación: piano.

* *Música instrumental para la Numancia.* [sine data].

Instrumentación: flauta, piano y orquesta de cuerdas.

* *Pregón*

Instrumentación: voz, flauta, oboe, corno francés, fagot y piano.

* *Romance de Fontefrida.*

Instrumentación: coro mixto.

* *Tocatta.* Duración: c.a. 10 minutos.

Instrumentación: piano.

Estreno: como parte de un concierto del grupo *Renovación Musical.*

Al piano: Julián Orbón, 1943.

1944

* *Quinteto.*

Instrumentación: clarinete y cuarteto de cuerdas.

* *Concierto de cámara.* Duración: c.a. 11 minutos.

Instrumentación: corno inglés, corno francés, trompeta, cello y piano.

Partitura inédita.

Estreno: *Orquesta de cámara de La Habana.* Director: José Ardévol, 1944

² Esta partitura está catalogada como perdida. La encontramos en el Archivo Musical Odilio Urfé de La Habana y nos fue prohibido fotocopiarla por no demostrar que contábamos con el respaldo de alguna institución reconocida.

1945.

* *Sinfonía en Do*. Duración: c.a. 20 minutos.

Instrumentación: orquesta. Partitura inédita.

Estreno: *Orquesta Filarmónica de La Habana*. Director: Erich Kleiber, 1946.

1946.

* *Sonata*.

Instrumentación: piano. [sine data].

1947

Homenaje a la Tonadilla . Duración: c.a.16 minutos.

Instrumentación: Orquesta Sinfónica.

Editada por Southern Music

Estreno: *Orquesta Filarmónica de La Habana*. Director: Frieder Weissman, 1950.

Suite de Canciones de Juan de la Encina.

Instrumentación: coro mixto. [sine data].

1951

Preludio y Danza. Duración: c.a.4 minutos.

Instrumentación: guitarra.

Editada por Belwin Mills Corp.

Estreno: Rey de la Torre, Town Hall, New York, 1954.

Cuarteto. Duración: c.a.17 minutos.

Instrumentación: cuarteto de cuerdas.

Editada por Southern Music.

Estreno: *Fine Arts Quartet* , 1951.

1953

Crucifixus

Instrumentación: coro mixto.

Tres Versiones Sinfónicas . Duración: c.a.23 minutos.

Instrumentación: orquesta sinfónica.

Editada por Southern Music.

Estreno: *Orquesta Filarmónica de Venezuela*. Director: Juan José Castro, 1954.

1955

Danzas Sinfónicas. Duración: c.a.17 minutos.

Instrumentación: orquesta sinfónica.

Editada por Southern Music.

Estreno: *Orquesta Sinfónica de Miami*. Director: Heitor Villa-Lobos, 1957.

Himnus ad Galli Cantum . Duración: c.a.9 minutos.

Instrumentación: soprano, flauta, oboe, clarinete, arpa y cuarteto de cuerdas

Editada por Broude Brothers.

Estreno: Director: Carlos Surinach. *Berkshire Music Center*, Tanglewood. Miembros de la *Orquesta Sinfónica de Boston*, 1956.

1958

Concerto Grosso. Duración: c.a.25 minutos.

Instrumentación: orquesta sinfónica.

Editada por Boosey and Hawkes.

Estreno: *Orquesta de América*. Director: Richard Korn, 1957.

1960

Tres Cantigas del Rey. Duración: c.a.7 minutos.

Instrumentación: soprano, cuarteto de cuerdas y clavecín.

Editada por Belwin Mills Corp.

Estreno: Rafael Puyana, clavecín [sine data] Director: Andrés Segovia, 1964.

1962

Monte Gelboé. Duración: c.a.15 minutos.

Instrumentación: narrador, tenor y orquesta sinfónica.

Editada por Southern Music.

Estreno: *Orquesta Sinfónica Nacional de España*. Director: Carlos Chávez, 1967.

1963

Partitas 1. Duración: c.a.11 minutos.

Instrumentación: clavecín.

Editada por Southern Music.

Estreno: Rafael Puyana, Town Hall, New York, 1964.

1964

Partitas 2 . Duración: c.a.11 minutos.

Instrumentación: clavecín , vibráfono, celesta, armonio y cuarteto de cuerdas.

Editada por Southern Music.

Estreno: Orquesta del *III Festival de Música Interamericana* . Director: Richard Dufallo, 1965.

1965

Partitas 3 . Duración: c.a.12 minutos.

Instrumentación: orquesta sinfónica.

Editada por Boosey and Hawkes

Estreno: *Orquesta Sinfónica Nacional de Venezuela*. Director: [sine data] 1965.

1968

Introito.

Instrumentación: coro y orquesta.

1972

Dos canciones folklóricas . Duración: c.a.4 minutos.

La Llorona (México)

La Balada de Jesse James. (Estados Unidos)

Instrumentación: coro mixto a capella.

Partitura inédita.

Estreno: *Coro Orfeón, Cuba*. Director: Juan Vicini³ .

Biblioteca del Lincoln Center de Nueva York.

³ Hermano de Mercedes Vicini, ahora viuda de Julián Orbón.

1974

Preludio Fantasía y Tiento . Duración: c.a.10 minutos.

Instrumentación: órgano.

Partitura inédita.

Estreno: [sine data] París, en la inauguración de una exposición con pinturas sobre la muerte de Jorge Camacho.

1975

Liturgia de Tres Días.

Instrumentación: coro y orquesta.

Partitura incompleta.

1985

Partitas 4. Duración: c.a.17 minutos.

Instrumentación: piano y orquesta sinfónica.

Editada por Boosey and Hawkes

Estreno: *Orquesta Sinfónica de Dallas*. Director: Eduardo Mata.

Pianista: Ted Josselson, 1985.

1987

Libro de Cantares. Duración: c.a.20 minutos.

Instrumentación: mezzo-soprano y piano.

Partitura inédita.

Estreno: Oviedo, *Teatro Campoamor*.

Mezzo-soprano: Isabel Rivas. Piano: [sine data], 1988.

Cronología.

1925. 7 de Agosto. Nace Julián Orbón en Avilés, Asturias.

..... Toma clases de piano con Ana , su hermana mayor.

1932. Muere su madre, Ana de Soto.

Visita por primera vez La Habana.

Comienza a estudiar piano con Benjamín Orbón, su padre, en el *Conservatorio Orbón*.

1933. Comienza sus estudios musicales en el *Conservatorio Provincial* de Oviedo.

1940. La familia Orbón se establece en Cuba.

Clases de armonía y contrapunto con José Ardévol.

.....Clases de piano con Oscar Loiré.

1942. Funda junto con su maestro José Ardévol y sus compañeros de composición, el grupo *Renovación Musical*.

1943. Se estrenan sus primeras obras.

Conoce a Alejo Carpentier.

.....Conoce a José Lezama Lima , Cintio Vitier y Fina García Marruz.

1944 Muere Benjamín Orbón.

Julián toma el puesto del padre difunto como director del *Conservatorio Orbón*.

Trabaja como crítico musical del periódico *Alerta*.

Se integra al grupo *Orígenes*.

1945. Gana una beca para ir a estudiar con Aaron Copland en el *Berkshire Music Center* en Tanglewood. Compone a raíz de esta experiencia, su *Sinfonía en Do*.

Escribe en colaboración con Hilario González

“Presencia cubana en la música universal”

1946. *Sonata para piano*. Se sale del grupo *Renovación Musical*.
Primer colaboración para *Orígenes*: “Y Murió en Alta Gracia”,
a la muerte de Manuel de Falla. Conoce a Mercedes Vicini.
1947. Compone el *Homenaje a la Tonadilla*.
Escribe “De los estilos trascendentales en el postwagnerismo”
1948. Se casa con Mercedes Vicini.
1949. Escribe “Richard Strauss”. Revista *Orígenes*.
- 1950 Escribe “En la esencia de los estilos”. Revista *Orígenes*.
Conoce a Leonardo Acosta
1951. *Preludio y Danza*
Cuarteto de Cuerdas.
- Se escucha su música por vez primera en los Estados Unidos, con el estreno del
Cuarteto de cuerdas, a cargo del Fine Arts Quartet, Chicago.
1953. Nace su primer hijo: Julián Orbón Vicini. Compone *Tres Versiones Sinfónicas*.
1954. Gana con *Tres Versiones Sinfónicas*, un segundo lugar que comparte con Carlos Chávez,
en el concurso de composición ‘Juan Landeta’, parte del Primer Festival de Música
Latinoamericana celebrado en Caracas, Venezuela. Ahí conoce a Heitor Villa-Lobos y a
Antonio Estévez.
1955. Nace su segundo hijo: Andrés Orbón. Escribe *Danzas Sinfónicas*. Es invitado a
participar en el foro de compositores de la Universidad de Columbia.
1956. Recibe una encargo por parte de la Fundación Fromm para escribir *Himnus ad Galli
Cantum*.
1957. Heitor Villa-Lobos estrena en Miami, las *Danzas Sinfónicas*.
1958. Recibe una beca por parte de la John Simon Memorial Guggenheim Foundation.
La Fundación Koussevitsky le comisiona el *Concerto Grosso*.

1960. Nueva York. *Tres Cantigas del Rey*.

Recibe una invitación del gobierno mexicano para tomar el puesto de asistente del Taller de Composición que Carlos Chávez dirige en el Conservatorio Nacional.

1960-1962. Estancia en México como asistente del taller de composición de Carlos Chávez. Alumnos más cercanos: Julio Estrada y Eduardo Mata.

1962. Compone *Monte Gelboé*.

Escribe "Tradición y originalidad en la música hispanoamericana".

1963. Se va a vivir definitivamente a los estados Unidos. Su *Concerto Grosso* representa a Latinoamérica en el Festival de Música Contemporánea de Baden-Baden, Alemania. Compone *Partitas 1*.

1964. Es invitado a la Universidad de Washington como compositor y conferencista en St. Luis Missouri. Compone *Partitas 2.S* e le otorga la beca de la Fundación Oscar B. Cintas.

1965. *Partitas 3*.

1967 Gana el premio de la Academia de Letras y Artes en Estados Unidos.

1968. *Introito* para coro y orquesta (inconclusa)

1969 Recibe por segunda ocasión la Guggenheim.

1970 Revisión de obras antiguas, particularmente del *Concerto Grosso*.

1972. *Dos canciones Folkloricas*.

1973-74. Preludio, Fantasía y Tiento.

1975. Comienza Liturgia de tres días. (Inconclusa).

1978 Estreno de *Partitas 3* en el 9no. Festival Interamericano de Música celebrado en Washington.

1980. Invitado como conferencista a la Universidad de Miami.

1981. Princeton lo invita a dar una conferencia sobre la música Iberoamericana .

1982. Eduardo Mata dirige *Tres Versiones Sinfónicas* con las orquestas de Cleveland y Filadelfia.

Escribe las notas de programa para las seis sinfonías de Carlos Chávez, dirigidas por Eduardo Mata con la London Symphony.

Por intervención de Eduardo Mata se le comisiona una obra para piano (*Partitas 4*) y orquesta para ser estrenada por la Sinfónica de Dallas.

1985. Se estrena *Partitas 4*.

1986. Visita Asturias, España. Es honrado por el gobernador de Avilés.

1987 *Libro de Cantares*.

1989 Eduardo Mata dirige en Frankfurt, Londres y Venezuela *Partitas 4*.

1990 Viaja a Pittsburgh para supervisar la primer grabación comercial de su cuarteto de cuerdas con el Cuarteto Latinoamericano.

1991 Fallece el 20 de mayo de cáncer en el hígado en un hospital de Miami.

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

I SUMARIA

AAVV The Arts. *A history of expression in the 20th Century.*
 Tamplin, Ronald, editor.
 New York, Oxford Univerity Press , 1991, pp.256.

ALBET , Montserrat. *La música del siglo XX.*
Biblioteca Salvat de Grandes Temas , No.22.
 Barcelona, Salvat Editores , 1973, pp.139.

FLORESCANO, Enrique.
El nuevo pasado mexicano.
 1a.ed., Cal y Arena, 1991.
 México, 1991, pp.229.

FUBINI, Enrico.
L estética musicale dall antichità al settecento y L estetica musicale del settecento a oggi.
 1a.ed., Torino, Giuglio Einaudi Editore s.p.a., 1976.
 9a.ed castellana , Alianza Editorial , Madrid, 1999, pp.569.

HAUSER, Arnold.
Historia Social de la literatura y el arte. Volumen III
 Ediciones Guadarrama , Madrid , 1969, pp. 296.

KINDER , Hermann y Werner Hilgemann . *Atlas zur Weltgeschichte*
 1a.ed.Munich, Deutscher Taschenbuch, 1971.
 20a. ed. traducida, Madrid, Ediciones Istmo, 2000. Vol I, pp.

LUCIE-SMITH, Edward. *Cultural calendar of the 20th Century*
 1st.ed. New York , Phaidon Press Limited , 1979, pp.184.

SALAZAR, Adolfo.
La música como proceso histórico de su invención.
 1a.ed. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1987., pp.305.

SALZMAN, Eric.
Twentieth -Centtry Music: an introduction.
 1a.ed. Englewood Cliffs , New Jersey , Prentice Hall
History of Music Series. H.Wiley Hichcock, editor, 1967.
 3er.ed, 1988, pp.xii-330.

WHITALL, Arnold.
Music Since the First World War.
 1er. ed. London , J.M.Dent& Sons Ltd , 1977.
 2a.ed. London, 1988,pp.281.

ZEA , Leopoldo. *El pensamiento latinoamericano*
 1a.ed. México, Editorial Pomarca, 1965.
 3a.ed. México, Ariel Seix Barral , 1976, pp.482.

II DE LA MÚSICA EN AMERICA LATINA

AAVV. *America Latina en su música.*
 Aretz , Isabel, ed.
 1a.ed, Paris, UNESCO, 1977.
 3er.ed, México, Siglo XXI Editores y UNSECO, 1983, pp. XV-344.

BEHAGUE , Gerard. *Music in Latin America: an introduction.*
 1a.ed. Englewood Cliffs , New Jersey , Prentice Hall
History of Music Series. H.Wiley Hichcock, editor, 1979, pp. xiii-369.

CHASE, Gilbert. *A guide to the music of Latin America.*
 2a.ed. Washington, D.C . 1962. A joint publication
 of the Pan American Union and the Library of Congress .

GARLAND, Peter. *In search of Silvestre Revueltas. Essays 1978-1990.*
 Santa Fe, Sounding Press, 1991, pp.211.

PERLIS, Vivian, en colaboración con Aaron Copland.
Copland: 1900 through 1942.
 New York, St., Martin's Marek, 1984, pp. 256.

III DE CUBA.

AAVV. *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima..*
 Centre de Recherches Latino-Americaines,
 Univerité de Poitiers, VOL I , II.
 Madrid, Editorial Fundamentos, 1984.

AAVV. *Cuba y su historia.*
 1er.ed. La Habana , Editorial Gente Nueva , 1998,pp.324.

AAVV *Orígenes y la vanguardia cubana*
 1a.ed. México D.F. D.G.E. Ediciones , 2000, pp. 130.

CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*.

1a.ed. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979.

1a. reimpresión, México Fondo de Cultura Económica, 1979, pp.279.

CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos*.

1a.ed. en Madrid, Alianza Editorial, 1988., pp.275.

ÉVORA, Tony. *Orígenes de la música cubana. Los amores de las cuerdas y el tambor*.

1a.ed. Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp.367.

GÁLVEZ Acero, Marina. "Alejo Carpentier."

Historia de la Literatura Latinoamericana. Fascículo No. 2.

Madrid, Ed.Planeta-De Agostini, 1985 pp. 25-40.

GONZÁLEZ Echevarría, Roberto. "Carpentier el extranjero".

Revista *Letras Libres*. Año VI, No.68.

México, Agosto de 2004., pp. 19-26.

LEZAMA LIMA, José. *Confluencias*. Selección de ensayos.

Selección y prólogo: Abel Prieto.

1a.ed. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988. pp.XLI-429.

MARTÍ, José.

Con los pobres de la tierra. Selección de poemas

Caracas, Editorial Ayacucho, 1991, pp.171

MOORE, Robin.

Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en La Habana. 1920-1940.

1a ed en ingles, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1997.

1a ed en español, Editorial Colibrí, Madrid, 2001? [sine data.]

PONTE, Antonio José.

El libro perdido de los origenistas.

México, Editorial Aldus, 2002, pp.179.

ROJAS, Rafael. "El paso de Eliseo".

Revista *Los Universitarios*. Nueva época. no.23, Agosto de 2002.

México, UNAM, 2002. pp. 11-16.

SÁNCHEZ Oliva, Iraida, Moreaux Jardines Santiago.

La Guantánamera.

1a.ed. La Habana, Editorial José Martí, 1999, pp.177.

SIMÓN, Pedro. "Interrogando a Lezama Lima"

Recopilación de textos sobre Lezama Lima.

Casa de Las Américas, Serie Valoración Múltiple.

Madrid, 1995, pp 11-41.

VITIER, Cintio. *Lo cubano en la poesía*.

1 aed. La Habana, Universidad Central de las Villas, 1958.

VITIER, Cintio. "El grupo Orígenes".
Revista *Los Universitarios*. Nueva época. no.23, Agosto de 2002.
México, UNAM, 2002., p.9.

ZAMBRANO, María. "La Cuba secreta".
Antologfa. Ediciones El Equilibrista ,
México 1987, 45-56 p.

IV. SON O CONTIENEN ALGO SOBRE ORBÓN.

ACOSTA, Leonardo. "Homenaje a Julián Orbón".
Revista *Clave*, año 3 , número 1, pp.37-42.
La Habana, Instituto Cubano de Música, 2001.

BENÍTEZ, Nena. "Julián Orbón triunfa en los festivales celebrados en Caracas"
Diario de Marina, Sección *Música y Músicos*, página 9-B ,
La Habana, Octubre , 1954.

CAMPA, Homero. "Los derechos de autor de la Guajira Guantanamera, para el cantante que la popularizó en el mundo: Pete Seeger"
Revista *Proceso*, Número 1184, pp.70-72.
México, 11 de julio de 1999.

CARPENTIER, Alejo. "Orbón, Premio Landaeta"
[*Sine data*] sección *Letra y Solfa actuales*.
La Habana, Octubre ,1954.

DE LA HOZ, Pedro. "Orbón, un músico necesario"
Periódico *Granma*, pagina 33 (- 56).
La Habana, marzo 19,1997.

ESTRADA, Julio. "La música en Cuba" de Alejo Carpentier.
Vol II, No 21,
México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1982, pp.14-16.

_____ "Tres perspectivas de Julián Orbón".
Pauta, No.21, México, Enero 1987, pp. 74-104.

_____ "Julián Orbón [1925-1991]"
Texto inédito proporcionado por el autor, 1994.

_____ "Prólogo". *En la esencia de los estilos* y otros ensayos.
Madrid, Editorial Colibrí,2000, pp. 165,

FERNÁNDEZ-BONILLA , Raymundo. "Diálogo con Julián Orbón."
Exilio, No.2,1969,,pp.

GARCÍA, Elvira.

"Le fascinaba volar" Entrevista a Eduardo Mata.
Pauta, Vol. XIV, No 53-54, Mexico, Enero-Junio, 1995, pp 5-17.

GONZÁLES DE LEÓN, Sofía.

"Testimonio sobre Julián Orbón: entrevista a Julio Estrada"
Pauta, No.21, México, Enero 1987, pp.45-55.

LEZAMA LIMA , José. "De Orígenes a Julián Orbón.

Tratados en La Habana .Ensayos estéticos."

Universidad Central de las Villas, 1958

Pauta, No.21, México, Enero, 1987.pp.40-43.

MATA, Eduardo. "Julián Orbón: hacia una música latinoamericana."

Pauta, Volumen V, No.19, México, Julio de 1986, pp.24-55.

_____. "Julián Orbón II"

Pauta, Volumen V, No.20, México, Octubre de 1986, pp.39-48.

_____. "Himno al canto del gallo, Tres Cantigas del Rey: Julián Orbón"

Pauta, Volumen VI, No.21, México, Enero de 1987, pp.31-39.

PARKER, Robert. *Carlos Chávez: Mexico's Modern Day Orpheus.*

Massachussets, Twayne Publishers, 1983,pp.166.

PICART Baluja , Gina. "Julián Orbón: la música inocente".

Revista *Clave*, año 3, número 1, pp.43-48.

La Habana, Instituto Cubano de Música, 2001.

SAAVEDRA, Leonora y Mario Lavista.

"En pos del lenguaje" Una entrevista con Eduardo Mata.

Pauta, No.6, Mexico, Abril, 1983, pp 64-76.

VEGA, Aurelio de la "Julián Orbón"

New Grove Dictionary of Music and Musicians.

Stanley Sadie,ed. New York, Macmillan ,2000.Vol XIII.

YEDRA, Velia. *Julián Orbón: a biographical and critical essay.*

Coral Gables, University of Miami, 1990, pp.93.

_____. *Julián Orbón: an alanalytical study of Toccata for piano
and Partitas No.1 for harpsichord*

Coral Gables, University of Miami ,DMA Dissertation,1986.

V ESCRITOS DE JULIÁN ORBÓN

ORBÓN, Julián "Concierto del 12 de enero."

Sección de crítica La música en La Habana

Musicalia. Revista de arte y crítica editada por la sociedad coral de La Habana.

No. 6, La Habana, Enero- Abril, 1942. p.33

_____ "Concierto del 12 de marzo."

Sección de crítica La música en La Habana

Musicalia. No. 6, La Habana, Enero- Abril, 1942. p.35

_____ "Concierto del 23 de marzo"

Sección de crítica La música en La Habana

Musicalia. No. 6, La Habana, Enero- Abril, 1942. p.35.

_____ "Concierto del 23 de marzo"

Sección de crítica La música en La Habana

Musicalia. No. 6, La Habana, Enero- Abril, 1942. p.35.

_____ Sin título.

Sección de crítica La música en La Habana

Musicalia. No. 6, La Habana, Enero- Abril, 1942. p.39

_____ "Sociedad guitarrística "

Sección de crítica La música en La Habana

Musicalia. No. 6, La Habana, Enero- Abril, 1942. p.41..

_____ "La coral de la Habana y Tomás Luis de Victoria"

Musicalia. No. 9, La Habana, Noviembre-Diciembre, 1943. p.1

_____ "Cuarto Concierto "

Revista del Conservatorio. No. 4, La Habana, Noviembre, 1946. pp.18-20.

_____ "Y murió en Alta Gracia"

Orígenes . No. 12, La Habana, 1946., pp.14-18.

_____ "De los estilos trascendentales en el postwagnerianismo"

Orígenes . No. 14, La Habana, 1947. pp.31-40.

_____ "Richard Strauss"

Orígenes . No. 22, La Habana, 1947. p.42.

_____ "En la esencia de los estilos "

Orígenes ., No. 25, La Habana, 1950., pp. 54-60.

_____ "Tarsis ,Isafas, Colón "

Islas. No. 1, Revista de la Universidad de las Villas ,
Santa Clara, Cuba, Septiembre-Diciembre, 1958,pp.7-25.

_____ "Tradición y originalidad en la música hispanoamericana "
Pauta . Volumen VI, No. 21, México, Enero de 1987.,pp.19-30.(Artículo tomado de la revista del Conservatorio Nacional de Música , No.1, México, Julio de 1962.)

_____ "El cancionero de Pedrell"
Exilio , Año 6 ,No.2, Nueva York, 1972, pp.59-75.

_____ "José Martí: poesía y realidad "
Exilio , Año 6 ,No.2, Nueva York, 197..., pp.3-39.

_____ "Palabras a Ernersto Cardenal"
Exilio , Año ,No. , Nueva York, 197 , pp.

_____ "Las sinfonías de Carlos Chávez " (primera parte)
Pauta , Volumen VI, No.21, México, Enero de 1987,pp.63-73.

_____ "Las sinfonías de Carlos Chávez " (segunda parte)
Pauta , Volumen VI, No.22, México,Abril de 1987,pp.89-91.

_____ "Las sinfonías de Carlos Chávez " (tercera parte)
Pauta , Volumen VII, No.23, México, Julio de 1987, pp.67-78.

_____ *En la esencia de los estilos y otros ensayos.*
 Madrid, Editorial Colibrí,2000, pp. 165,

VI OTROS.

ELÍO, María Luisa. *Tiempo de llorar.*
 1a. ed, México, Ediciones del Equilibrista, 1988.,pp.100.

ESLAVA Galán, Juan. *Los templarios y otros enigmas medievales.*
 Colección Memoria de la Historia,
 1a. ed, Barcelona, Editorial Planeta, 1992 .
 12a ed, Editorial Planeta, 1997, pp.110.

FOLTZ , Roger, Ernst.
Pitch organization in Spanish Music and selected late works of Manuel de Falla.
 Austin , University of North Texas, PH.Degree. Dissertation, 1977, pp.

GARCÍA Lorca , Federico. El cante jondo. Primitivo canto andaluz.
Obras completas. Volumen III. Madrid,Editorial Aguilar, 1954.
 1a.ed en México, Aguilar , 1991, pp.201.

GIEDION , Sigfried. *El presente eterno: Los comienzos del arte* .
1a.ed en español: Alianza Editorial, Madrid, 1981, pp.637.

GIOIA , Ted. *The History of Jazz* .
Oxford University Press, New York, 1997 , pp.471.

JUNG , Carl Gustav y otros. *El hombre y sus símbolos*
Del capítulo El simbolismo en las artes visuales de Aniela Jaffé
1a. ed , Nueva York, 1964.
2a ed. en español, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1977, pp.320.

ORTEGA Muñoz, Juan Fernando. *Introducción al pensamiento de María Zambrano*.
1a.ed. Fondo de Cultura Económica, México D.F.,1994, pp. 241.

SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea*.
1a.ed , Williams and Norgate, Ltd, Londres 1951, pp. 285.
1a. Ed en español, Taurus Editores, Madrid,1963.

FONOGRAFÍA

CONTIENEN OBRA DE JULIÁN ORBÓN

ORBÓN, Julián y otros.
Preludio y Danza. Track1-2.
 Intérprete: Manuel Barruecos, guitarra.
 [sine data].

ORBÓN, Julián y otros.
Cuarteto de Cuerdas. Track.11-14.
 Intérpretes: Cuarteto Latinoamericano.
 Carnegie, Pennsylvania, 1990.
 ELAN RECORDINGS. CD 2234 (DDD).
 Notas al disco: Riccardo Schulz.

ORBÓN, Julián y otros.
Tres Versiones Sinfónicas. Track.1-3.
 Director: Eduardo Mata. *Orquesta Sinfónica Simón Bolívar*.
 Troy, Nueva York 1994.
 DORIAN RECORDINGS. DOR-90179 (DDD).
 Notas al disco: Juan Arturo Brennan.

ORBÓN, Julián y Manuel de Falla.
Himnus ad Galli Cantum y Tres Cantigas del Rey. Tracks:
 Director: Eduardo Mata. Soprano: Julianne Baird. Solistas de México.
 Troy, Nueva York 1994.
 DORIAN RECORDINGS. DOR-90179 (DDD).
 Notas al disco: Juan Arturo Brennan.

ORBÓN, Julián y otros.
Concerto Grosso. Track.6-8.
 Director: Eduardo Mata. *Orquesta Sinfónica Simón Bolívar*.
 Troy, Nueva York 1993.
 DORIAN RECORDINGS. DOR-90178 (DDD).
 Notas al disco: Juan Arturo Brennan.

ORBÓN, Julián. *Obras orquestales*.
 Maximiano Valdés, director. Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias.
 Avilés, FONO ASTUR - SOGEPSA , 1998.
 FA.CD.8785 Notas al disco: Ramón García-Avello.

ORBÓN, Julián. *Partitas 1*.
Intérprete: Velia Nieto (clavecín).
Cassette casero.¹

ORBÓN, Julián. *Partitas 3*.
Director: [sine data]
Orquesta Sinfónica Nacional de Caracas.
Cassette casero.²

ORBÓN, Julián. *Partitas 4*.
Director: Eduardo Mata. Piano: Tedd Josselson. Frankfurt Radio Orchestra.
Cassette. TYPE I Dolby "B".³

ORBÓN, Julián. *Monte Gelboé*.
Intérpretes: [sine data]
Grabación en DAT pasada por la autora a disco compacto.

II MATERIAL COMPLEMENTARIO

AAVV *El Cant de la Sibil-la*. (Mallorca-Valencia, 1400-1560).
Jordi Savall, director. La Capella Reial de Catalunya.
Cataluña, 1999.
ALIA VOX AV 9806. Notas al disco: Mari Carmen Gómez.

AAVV *El Cancionero de Medinaceli*.
Thomas Wimmer, director. Ensemble Accentus.
[sine data]
NAXOS, 8.553536. Notas al disco: Thomas Wimmer.

AAVV *Cancionero Musical de Palacio*. (1505-1520)
Jordi Savall, director. Hespérion XX.
España, Francia, 1992.
ASTRÉE Audivis E 8764. Notas al disco: varios autores.

ANÓNIMO. *Raíces del Cante Jondo*.
Intérprete: José de los Reyes.
Madrid, 1997.
FONOMUSIC [sine data]

ALFONSO X "El Sabio". *Cantigas de Santa María*.
Joel Cohen, director. Con la Camerata Mediterránea y la orquesta de Mohamed Briouel
ERATO. Paris, 1999.
3984-25498-2.
Notas al disco: Joel Cohen.

¹ Grabación proporcionada por la intérprete.

² Esta grabación y la que contiene *Monte Gelboé*, fueron proporcionadas por Julio Estrada.

³ Grabación proporcionada por Eduardo Mata..

BERIO, Luciano. *Sinfonía*, etc.

Riccardo Chailly , director. Royal Concertgebow Orchestra.
New York , Decca Record Company Limited London ,1990.
LONDON 425 832-2. Notas al disco: Roger Marsh.

CERVANTES Ignacio. *Cuatro pianos*.

Zenaida Romeu, directora.

Ernan Lopez-Nussa, Ulises Hernández, Antonio Carbonell ,Ivet Frontela, pianos.
La Habana, EGREM, 1999.
Bis Musica, CD -166.

ESTÉVEZ, Antonio. *La Cantata Criolla*, Heitor Villa-Lobos. *Chóros.No.10*

Eduardo Mata, director. Orquesta Sinfónica de Simón Bolívar.

Troy, New York, DORIAN , 1992.

DORIAN DISCOVERY. DIS-80101. DDD.

Notas al disco: David Machado.

FALLA, Manuel de *Siete canciones españolas*, *Concerto*, *El gran teatro del Mundo*

Josep Pons, director. Orquesta de Cambra Teatre Lliure.

Arles, Harmonia Mundi, 1993.

HARMONIA MUNDI HMC 901432 Notas al disco: Antonio Gallego.

FALLA, Manuel de. *El Amor Brujo*, *El sombrero de tres picos*.

Director: Leonard Bernstein y Pierre Boulez . New York Philharmonic.

Nueva York, 1976

CBS ODYSSEY MBK 44721. (ADD). Sin notas al disco.

FALLA, Manuel de *El Corregidor y la Molinera* , etc.

Josep Pons, director. Orquesta de Cambra Teatre Lliure.

Arles, Harmonia Mundi, 1995.

HARMONIA MUNDI HMC 901520 Notas al disco: Antonio Gallego.

FALLA, Manuel de - Ernesto Halffter. *Atlántida*.

Edmon Colomer, director. Joven Orquesta Nacional de España.

Valencia, Audivis France, 1993.

AUDIVIS VALOIS V 4685 Notas al disco: Salvador Oliva.

FERNÁNDEZ, Joseíto.

Joseíto Fernandez ...y su *Guantanamera*

Canadá, EGREM, 1992.

EGREM CD.- 0006. Notas al disco: Reynaldo González.

GINASTERA, Alberto. *Panambí y Estancia*.

Directora: Gisèle Ben-Dor. London Symphony Orchestra.

Londres, 1998.

BMG CONIFER CLASSICS. 75605 51336 2. (DDD)

Notas al disco: Gisèle Ben-Dor y Simon Wright.

GINASTERA, Alberto y otros.
Cuarteto de Cuerdas No.2,opus 26. Track.5-9.
 Intérpretes: Cuarteto Latinoamericano.
 Carnegie, Pennsylvania, 1990.
 ELAN RECORDINGS. CD 2234 (DDD).
 Notas al disco: Riccardo Schulz.

CHA,CHA,CHA.
Lucrecia. (Guaracha) Track, 9.
 Trío Avileño.
 México, 1996.
 DISCOS DCO. S DCO5041.

ROLDÁN, Amadeo.
Motivos de son, Tres piezas para piano, Curujey, Los tres toques.
 Varios intérpretes
 La Habana,2000.
 EGREM.Vol. I CD0432.
 Notas al disco: Maria Antonieta Henríquez.

ROLDÁN, Amadeo.
Tres pequeños poemas, Cuarteto para cuerdas, Rítmicas nos.5 y 6, La Rebambaramba, etc..
 Varios intérpretes
 La Habana,2000.
 EGREM.Vol. II CD0433.
 Notas al disco: Maria Antonieta Henríquez.

SON DE SANTIAGO.
 Varios autores e intérpretes.
 México,1997.
 DISCOS CORASÓN. CO132.

TROPICAL! Serie Platino.
A romper el coco. (Guaracha) Track, 2.
Mustafá. Track, 9.
 Conjunto Batachá.
 Canadá, [sine data]
 DIMSA. CDB-1414.

VICTORIA, Tomas Luis de . *Cantica Beatae Virginis. (Motetes a la Virgen)*
 Jordi Savall , director. La Capella Reial de Catalunya.
 HÉSPERION XX . Cataluña,1992.
 ATRÉE AUDIVIS E 8767 . Notas al disco: Rui Vieira Neri.

PARTITURAS CONSULTADAS

I. DE JULIÁN ORBÓN.

ORBÓN , Julián. *Tocatta*.
Manuscrito incompleto.¹ (Abril- junio, 1943).

ORBÓN , Julián. *Preludio y Danza*.
New York, Belwin Mills Corp., 1963.,pp.7.

ORBÓN , Julián. *Cuarteto de Cuerdas*.
New York, Southern Music Publishing, 1959.

ORBÓN , Julián. *Tres Versiones Sinfónicas*.
New York, Southern Music Publishing, 1968,pp.132.

ORBÓN , Julián. *Tres Cantigas del Rey*.
New York, Belwin Mills Corp, 1968,pp.18.

ORBÓN , Julián. *Monte Gelboe*.
Lamentaciones de David sobre la muerte de Saúl y Jonathan.
(Segundo Libro de Samuel)
New York, Southern Music Publishing, 1976,pp.61.

ORBÓN , Julián. *Partitas 1*.
New York, Southern Music Publishing, 1972,pp.16.

ORBÓN , Julián. *Partitas 4*.
New York, Southern Music Publishing, 1972,pp. 135 .

¹ Fotocopia de manuscrito encontrado en el Archivo Musical Odilio Urfé, La Habana, julio del 2003.

II. Material complementario.

AAVV, *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli*. (Siglo XVI)
Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1949. VOL.I., pp. 135.

AAVV, *Cancionero Musical de Palacio*. (Siglos XV- XVI)
Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1947. VOL.I., pp. 249.

FALLA, Manuel de. *El Amor Brujo*.
London, Chester Music, 1924, 1990., pp. 109.

FALLA, Manuel de. *Master Peter's Puppet Show*. (El Retablo de Maese Pedro.)
London, Chester Music, 1924, 1990., pp. 108.

FALLA, Manuel de. *Concerto*.
Para clavicembalo (o pianoforte) flauta, clarinete violín y violoncello.
París, Max ESCHIG, 1970., pp. 41.

PEDRELL, Felipe. *Cancionero Musical Popular Español*.
Barcelona, Boileau, Casa Editorial de Música, Vol. I-IV. 1958.

ENTREVISTAS

Maria Luisa Elfo. (Amiga de Julián Orbón).

Martes 22 de Noviembre de 1999 en su casa , ubicada en ese entonces, en Fernández Leal # 112, Coyoacán, Ciudad de México. La entrevista fue de 1:00 a 5:30. PM.

Julio Estrada (Alumno).

Martes 4 de Enero del 2000 en su casa *El Laurel* ubicada en Lázaro Cárdenas y Emilio Portes Gil, Colonia Presidentes, Temixco, Morelos. La entrevista fue de 1:30 a 7:45 PM

Armando Orbón (sobrino)

Mayo del 2001 en un restaurante chino del centro de la Ciudad de México.
La entrevista fue de 2:30 PM y continuó hasta la 1:30 AM

Víctor Batista Falla. (Amigo, director de la revista *Exilio*).

Diciembre 10 del 2002 en casa de Carmen Sirisi ¹ ubicada en Juan de la Barrera # 26 .
Colonia Condesa, Ciudad de México. La entrevista fue de 9:00 PM a 11.30 PM

Cintio Vitier y Fina García Marruz. (Poetas. Amigos de Orbón e integrantes del grupo *Orígenes*).

Domingo 19 de Julio del 2003 en su departamento ubicado en Avenida *Línea y Calzada* en el Vedado, La Habana. La entrevista fue de 4:00 a 8:30 PM.

Leonardo Acosta. (Musicólogo. Amigo)

Lunes 4 y Sábado 9 de agosto. del 2003 en su departamento, ubicado en calle 26 #163,piso 9,interior 1. Entre calles 15 y 17 en El Vedado, La Habana. En ambos casos la entrevista duró de 11:00 AM a 3:00 PM aproximadamente.

6 de Noviembre del 2003. Entrevista telefónica de 45 minutos.

Mercedes Vicini. (viuda de Julián Orbón).

30 de Octubre del 2003. Entrevista telefónica de 12:00 a 2:00 PM.

Sábado 27 de Diciembre del 2003. Entrevista telefónica de 4:00a 5:00 PM.

¹ Quien fuera la segunda esposa de Eduardo Mata y compañera de casi toda su vida

GLOSARIO

Cláusula.

Es una sección musical que se encuentra en las composiciones realizadas alrededor de los siglos XII y XIII en Francia y que consiste en poner música a un texto de manera silábica (nota contra nota) para contrastar con una sección melismática en donde a una sílaba corresponden muchas notas.

Dodecafonismo.

Método de composición elaborado por Arnold Schoenberg alrededor de 1920 y que consiste en liberar a los sonidos de la escala diatónica de la jerarquía de fuerzas sonoras que implica el sistema tonal. Para esto se recurre a la "tiranía de la democracia sonora" en donde todos los sonidos de la escala cromática deben aparecer con un mismo peso, para evitar que alguno de ellos se convierta en centro tonal.

Intervalo.

Distancia sonora entre dos sonidos. En la música Occidental la distancia mínima es la de semitono. Al cual le sigue el tono, compuesto de dos semitonos. Tres semitonos conforman una tercera menor. Cuatro, una tercera mayor y así sucesivamente.

Melismático.

El melisma es una especie de adorno ó extensión de una nota. Originalmente los melismas eran pasajes vocales en donde a una sílaba cantada correspondían muchas notas. En el caso que estudiamos esta técnica originalmente vocal es utilizada para adornar un sonido.

Modal.

Sistema cuyo origen se encuentra en el *Sistema Teleión* de los griegos y que es reinterpretado en la Edad Media para dar paso a ocho escalas denominadas modos, cada una con una formación interválica distinta. Cada escala contiene una nota final que la caracteriza llamada *finalis*. A continuación las enlistamos. Los nombres de la izquierda provienen de Grecia. Los de la derecha, de la Edad Media. La *f* es la *finalis*.

Dórico	I Protus Authenticus.	Va de <i>re</i> a <i>re</i>	<i>f.</i> <i>re</i>
Hipodórico	II Protus Plagalus	Va de <i>la</i> a <i>la</i>	<i>f.</i> <i>re</i>
Frigio	III Deuterus Authenticus.	Va de <i>mi</i> a <i>mi</i>	<i>f.</i> <i>mi</i>
Hipofrigio	IV Deuterus Plagalus	Va de <i>si</i> a <i>si</i>	<i>f.</i> <i>mi</i>
Lidio	V Tritus Authenticus.	Va de <i>fa</i> a <i>fa</i>	<i>f.</i> <i>fa</i>
Hipolidio	VI Tritus Plagalus	Va de <i>do</i> a <i>do</i>	<i>f.</i> <i>fa</i>
Mixolidio	VII Tetrardus Authenticus	Va de <i>sol</i> a <i>sol</i>	<i>f.</i> <i>sol</i>
Hipomixolidio	VIII Tetrardus Plagalus	Va de <i>re</i> a <i>re</i>	<i>f.</i> <i>sol</i>

Motivo.

Fragmento musical de diseño característico usado por los compositores barrocos, clásicos y románticos como elemento estructurador y unificador de una pieza musical. A veces los motivos provienen de un tema.

Guajira.

- a) Baile rural de influencia española con ritmo de 3/4 y 6/8 y armonía de tónica-dominante.
- b) Género musical cultivado por los compositores y pianistas Jorge Anckermann (1877-1941) y Ernestina Lecuona (1882-1951).¹

Octatónica , escala.

Escala utilizada a principios del siglo XX principalmente por Bela Bartok por su cercanía con las escalas de su tierra: Hungría y por sus propiedades simétricas.

La estructura interválica de la escala octatónica se compone de una sucesión de tonos intercalados con semitonos. Por ejemplo:

do-re-re# fa-fa#-sol#-la-si-do

Organum.

Nos referimos al **Organum** al hablar del corpus medieval con el cual se inicia la música polifónica en la Edad Media. El organum inicia en el siglo IX cuyos primeros ejemplos encontramos en la *Música Enchiriadis*, y llega a su término alrededor del siglo XIII con la Escuela de Notre Dame en París. Las piezas del organum consisten en una sección donde sólo aparece un canto gregoriano llamada tenor a la cual le siguen una o más secciones contrapuntísticas llamadas *duplum* cuando son de dos voces; *triplum* cuando son de tres voces; y *quadruplum* cuando la sección está escrita a cuatro voces.

Repentista.

Improvisador de versos octosilábicos en fiestas campesinas cubanas llamadas guateques. También improvisador de décimas.

Tetracorde.

Proviene del griego y significa cuatro cuerdas.

Tonalidad.

Sistema musical predominante en la música occidental desde el periodo barroco hasta principios del siglo XX. Consiste en la utilización de dos escalas básicas: la escala mayor y la escala menor que contienen dos elementos centrales:

- 1) El tono principal llamado tónica.
 - 2) Su contrario, de naturaleza dinámica, llamado dominante.
- Los demás grados de la escala gravitan alrededor de uno de estos dos tonos.

¹ Tomado del libro *La Guantanamera*

Serialismo integral.

Una consecuencia del dodecafonismo en el sentido que este ordenaba los doce sonidos de la escala y a este orden se le llamaba serie. En el serialismo tal orden es impuesto a los demás parámetros musicales: color, ataque, dinámicas, etc.

Sonata, forma.

Es la estructura musical más usada por los compositores clásicos y románticos.

Esta forma generalmente aparece al inicio de una obra, sea esta trío, cuarteto quinteto u orquesta. Su esquema general es el siguiente.

EXPOSICIÓN DESARROLLO REEXPOSICIÓN

En la exposición el compositor expone su material el cual generalmente esta compuesto de dos temas contrastantes unidos por un puente musical. En el desarrollo estos materiales son elaborados motívicamente. La reexposición es una recapitulación un poco modificada de la exposición.

Lista de ilustraciones:

1. *Anaquel de Botellas* de Marcel Duchamp..... p.6
LUCIE-SMITH, Edward. *Cultural calendar of the 20th Century*
1st.ed. New York , Phaidon Press Limited ,1979, p14.

2. *Cuadrado Negro* de Kasimir Malevich..... p.7
SIMMEN Jeanot, Kolja Kolhoff.
Kasimir Malevich: vida y obra.
1st.ed. Colonia , Konemann ,1979, p14.
2a.ed. Barcelona.2000., p.47 .

3. *Las señoritas de Avignon* de Pablo Picasso..... p.8

4. *Aria* de John Cage.....p.10
STUCKENSCHMIDT, H.H.
La Música del Siglo XX
Madrid, Guadarrama,1960., pp. 230-231 ,

5. *Sketch* de Iannis Xenakis.....p.11
ALBET, Montserrat.
La Música Contemporánea. Biblioteca Salvat de Grandes Temas.
Barcelona, Salvat,1973., Vol.29. p.129.

6. Fotografía con Manuel de Falla y García Lorca p.31
Tomada del archivo personal de la hermana de Falla.
AAVV. *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores.*
Pamplona,1982, Vol XII,p.66.

7. *Niño de rojo* de Francisco de Goya.....p.70.
BATICLE Jeanine. *Goya de sangre y oro.*
Madrid, Aguilar Universal ,1989., p.61 ,

8. Postal de La Habanap.73.

9. Aaron Copland con estudiantes de composición.....p.77.

10. Fotografía del grupo *Orígenes*p.86
 AAVV *Orígenes y la vanguardia cubana*
 1a.ed. México D.F. D.G.E. Ediciones , 2000, p.33.
11. Fotografía del grupo Orígenes con Mercedes Vicini.....p.88
 AAVV *Orígenes y la vanguardia cubana*
 1a.ed. México D.F. D.G.E. Ediciones , 2000.
12. Fotografía de Alejo Carpentier.....p.94
 GÁLVEZ Acero, Marina. "Alejo Carpentier."
 Historia de la Literatura Latinoamericana. Fascículo No. 2.
 Madrid, Ed.Planeta-De Agostini, 1985.
13. Fotografía del taller de composición de Carlos Chávez.....p.114.
Pauta, Vol. XIV, No 53-54, México, Enero-Junio, 1995.
14. Fotografía de Maria Luisa Elío con Julián Orbón.....p.117.
Pauta, Vol. XVI, No. 56 México, Enero-Junio, 1995.
15. Fotografía de Julián Orbón..... .p.121.
Pauta, Vol. XIV, No 53-54, México, Enero-Junio, 1995.
16. Fotografía de Joseíto Fernándezp.159
 SÁNCHEZ Oliva, Iraida, Moreaux Jardines Santiago.
La Guantanamera.
 1a.ed. La Habana , Editorial José Martí, 1999, p.112
17. Fotografía del disco de Pete Seegerp.161.
 SÁNCHEZ Oliva, Iraida, Moreaux Jardines Santiago.
La Guantanamera.
 1a.ed. La Habana , Editorial José Martí, 1999, p.116.

Nota: A excepción del *Aria* de Cage y el *sketch* de Xenakis, esta lista no incluye música impresa .
 La referencia para obra citada musical se encuentra en la sección *Partituras*