



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico
Instituto de Investigaciones Antropológicas

**CONFLUENCIA DE TRADICIÓN, IDENTIDAD Y EXILIO EN LA OBRA PARA
PIANO DE JULIÁN ORBÓN**

ANÁLISIS DE *TOCATA Y PARTITA NO. 4*

TESIS
QUE, PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN MÚSICA
EN EL CAMPO DE INTERPRETACIÓN MUSICAL,
PRESENTA

ANA GABRIELA FERNÁNDEZ DE VELAZCO CASANOVA

TUTORA: DRA. CONSUELO CARREDANO FERNÁNDEZ
INSTITUTO INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, julio de 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de, o referencias a, la obra de otros autores aparecen debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante los recursos editoriales convencionales.

Casi siempre todo trabajo de investigación no es posible materializarse gracias a la ayuda de una serie de personas. A todos y cada uno de ellos, aunque no los mencione, mis sinceros agradecimientos.

En primer lugar a mi familia, en especial a mis padres, por el apoyo invaluable desde la distancia.

A Consuelo Carredano, mi tutora de tesis, por su paciencia y guía constante en este proyecto.

A Roberto Kolb por acompañarme en todo el proceso y por sus comentarios agudos y puntuales.

Al Museo Nacional de la Música de la Habana, a su personal, y en especial a su director Jesús Gómez Cairo por su amabilidad y apoyo logísticamente para la consulta de materiales invaluable para mi proyecto.

A la Fundación Alejo Carpentier en Ciudad de la Habana, a su directora la Dra Graziella Pogolotti y al Dr Rafael Rodríguez por permitirme la entrada a documentos históricos importantes para mi investigación.

A José María (Chema) Martínez por su amabilidad y ayuda .

A los Mtros Leonardo Coral, Paolo Mello, Edith Ruíz y Ninowska Fernández por ser los mejores síndos para este trabajo.

A la coordinación del Posgrado en Música y al Programa de Becas de Estudios de Posgrado de la UNAM.

A mis compañeros en la maestría, por su lectura y apoyo hacia mí en la escritura de este trabajo.

A Mario Lavista, por creer en Julián Orbón y difundir a través de la Revista Pauta la vida y obra de éste creador.

ÍNDICE

Introducción	1
Construcción del objeto de estudio, metodología y objetivos.....	1
Estado del arte.....	12
I Marco teórico	22
Aproximación desde la sociología.....	22
Planteamiento musicológico.....	28
II. <i>Tocata</i>	39
Aspectos generales.....	39
II. 1 <i>Preludio (Allegro)</i>	48
II. 1. 1 Estructura y forma	50
II. 1. 2 <i>Topoi</i>	52
II. 1. 3 Retornos	61
II. 2 <i>Cantares (Adagio)</i>	64
II. 2. 1 Estructura y forma.....	70
II. 2. 2 <i>Topoi</i>	75
II. 2. 3 Retornos.....	82

II. 3 <i>Sonata (Vivace)</i>	90
II. 3. 1 Estructura y forma.....	98
II. 3. 2 <i>Topoi</i>	105
II. 3. 3 Retornos.....	111
III. <i>Partita no. 4. Movimiento sinfónico para piano y orquesta</i>	115
Aspectos generales.....	115
III. 1 Estructura y forma.....	121
III. 2 <i>Topoi</i>	153
III. 3 Retornos.....	190
Conclusiones	199
Bibliografía y hemerografía	204

Anexos (Disponibles en la Coordinación del Posgrado)

Introducción

Construcción del objeto de estudio, metodología y objetivos

Julián Orbón¹ constituye, aún en la actualidad, uno de los grandes enigmas en la historiografía musical cubana y española. Su exigua presencia en la mayor parte de los textos publicados en las últimas décadas, parecería ser consecuencia directa del conflicto y la indefinición de las identidades relativas a su nacionalidad, provocada por las migraciones que caracterizaron su historia de vida.

Una de ellas tuvo lugar, cuando emigró a Cuba con solo 15 años. Llegó a la Isla el 18 de septiembre de 1940² y vivió allí durante dos décadas, una etapa que ha sido calificada como “la más activa, creativa y feliz de su vida”, según sus más allegados.³

El segundo movimiento migratorio, ocurrió tras el triunfo de la revolución cubana, el 1º de enero de 1959, y respondió a la incompatibilidad del pensamiento de Orbón respecto del curso tomado por ese proceso y su aversión, no al cambio social, sino a un movimiento revolucionario que dividiera a los cubanos.¹ El compositor partió hacia México a la edad de 34 años, junto con su esposa e hijos, en noviembre de 1960. Gracias a las diligentes gestiones de Carlos Chávez, el gobierno mexicano, dirigido por el presidente Adolfo López Mateos, le había expedido una invitación para trabajar como asistente en el Taller de Creación Musical del Conservatorio Nacional.

¹Su verdadero nombre era Julián González de Soto. Al igual que su padre, Benjamín Orbón (Benjamín González Orbón), utilizó el segundo apellido como patronímico. Julián fue hijo de la cubana Ana de Soto, nació en Avilés, hoy Principado de Asturias, el 7 de agosto de 1925, y fue bautizado como Julián Antonio Francisco de Asís el 8 de agosto, según consta en el Libro de Bautizados conservado en Santo Tomás de Cantorbery (tomo 14, folio 300). Falleció el 21 de mayo de 1991, mientras se encontraba en la Florida, a donde había viajado desde Nueva York –su ciudad de residencia– para impartir conferencias en la Universidad de Miami (Coral Gables). Cumpliendo su último deseo, sus restos mortales reposan en el cementerio La Carriona de su ciudad natal, desde el 2 de diciembre de 1991. “Julián Orbón. Ilustre músico y compositor avilesino”, *lavoizdeaviles.es*, 22 de octubre de 2014. <http://www.elcomercio.es/20091103/aviles/julian-orbon-ilustre-musico-20091103.html>.

²“Inmigración inspeccionó de un modo severo a todos los pasajeros del M. de Comillas”. Diario de la Marina, año CVII, núm. 224, La Habana, 19 de septiembre de 1940, p. 10.

³ Villanueva, Mariana. “Julián Orbón un retorno a los orígenes”, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2004, p. 100.

Nadie puede asegurar que la estancia de Orbón en México prometía en aquellos momentos un carácter definitivo. Bien pudo tratarse de un período de expectativa, en cuyo inicio abrigó cierta esperanza de retornar a Cuba. Pero, en abril de 1961 el proceso revolucionario acabaría por radicalizarse con la declaración pública de su carácter socialista, y la revelación oficial a Cuba y al mundo de su ideología ateísta y marxista leninista, preceptos incompatibles con las convicciones orbonianas. A finales de aquel año, la condición de migrado del compositor ya no dejaba lugar a dudas para las instituciones oficiales de la isla. Aunque Orbón nunca obtuvo la ciudadanía cubana, su esposa e hijos sí habían nacido en Cuba, y la promulgación de una nueva resolución fijaba plazos para el retorno de aquellos cubanos que habían salido del país; términos, que una vez incumplidos, como ya era en el caso de la familia Orbón, los convertían de manera automática en emigrantes definitivos⁴, y por tanto los estigmatizaban como apátridas y traidores, despojados de la posibilidad de regresar o visitar la isla, una situación que se extendió por más de dos décadas para todos los cubanos emigrantes de aquella época. Tras varios años residiendo en la capital mexicana, Orbón se trasladó de manera permanente a los Estados Unidos de América a finales de 1963, ¿Qué razones lo habían llevado a tomar esa decisión? Todo parece indicar que en México no halló las condiciones propicias para su desarrollo profesional y su bienestar espiritual y económico. En los Estados Unidos se vislumbraban otras oportunidades, en correspondencia con lo que ya había ocurrido durante su estancia en Cuba: becas, encargos de obras y estrenos de su música. El retorno a España no constituía una opción; allí, por su condición de inmigrante, era desconocida su creación y no se reconocía su trascendencia. Durante su residencia en los Estados Unidos, Orbón viajó a España en varias ocasiones, y falleció el 20 de mayo de 1991 en el país norteño, sin haber regresado nunca más a suelo cubano. En correspondencia con su última voluntad, sus restos mortales reposan en el cementerio La Carriona de su ciudad natal.

⁴ La Resolución 454 del Ministerio del Interior de Cuba dictada el 29 de septiembre de 1961, fijaba diferentes plazos para el retorno de aquellos cubanos que viajaban al exterior: en el caso de los Estados Unidos el término era de veintinueve días; para otros lugares del hemisferio occidental, de sesenta y nueve; y a Europa de noventa. Si el regreso no ocurría dentro de esos plazos se consideraba que habían abandonado definitivamente el país y sus propiedades eran confiscadas por el estado, según la Ley No. 989. Esta última legislación fue derogada por el Decreto-Ley 302 de 2012 (“Ley Migratoria”), en la que se modifican los plazos a 24 meses para cualquier lugar del mundo. Si en ese período la persona no retorna al país, es considerada inmigrante definitivo. Anillo, Rolando. “Reclamaciones por propiedades expropiadas en Cuba: Informe de recomendaciones legales”, *Cuba in Transition*, vol. 24, ASCE, Papers and Proceedings of the Twenty-Fourth Annual Meeting, Miami, Florida, 2015, p. 110. <http://www.ascecuba.org/c/wp-content/uploads/2015/01/v24-anillo.pdf> (Anillo, 2014, p.110)

Frente a esta situación, el compositor se ha erigido como un ente autónomo, con caracteres que podrían parecerse contradictorios cuando, en realidad, son más bien complementarios, si observamos cuidadosamente su biografía. Es oportuno preguntarse si el nombre de Julián Orbón remite al de un compositor cubano o al de un compositor español emigrado a Cuba. Repasemos algunos datos. Por sus orígenes, el músico fue mitad asturiano y mitad cubano. Aunque nació en Avilés y mantuvo hasta el final de sus días la nacionalidad española, su identidad hispano-cubana se vería favorecida desde su niñez por la impronta familiar y, posteriormente, por su inserción en el contexto cultural de la Isla durante su adolescencia y adultez, adonde emigró para reencontrarse con su padre. En estas tierras continuó su carrera de pianista, se inició en la composición, abordó la creación ensayística y ejerció la pedagogía musical. Al mismo tiempo, se integró a dos colectivos de intelectuales y artistas de avanzada: el Grupo de Renovación Musical y el Grupo Orígenes.

Como compositor, la obra de Orbón tampoco estaría exenta de una análoga dualidad. Feliz compendio de tradición y modernidad, su música es resultado de la confluencia de épocas y lenguajes diversos, alejados unos de otros, pero sintetizados en su estética con un sentido único, personal y diferente. Orbón se descubrió entre el “Viejo” y el “Nuevo Mundo”; entre España y Cuba, una y otra tierra a ambos extremos del Atlántico, con historias diferentes y a la vez con evocaciones comunes. Como español, amó la música y la cultura de su país natal; como cubano, fiel a los ideales de José Martí, fue al inicio simpatizante del proceso revolucionario que transformó a Cuba en la segunda mitad del siglo XX. Mientras vivió en la Isla, no faltaron voces que censuraran sus orígenes hispanos, la raíz hispana de su música. Su figura tampoco se sustrajo a las agudas polémicas suscitadas con respecto a sus identidades personales y creativas, debates que se acrecentaron tras su salida de la isla en 1959, cuando su obra fue estimada como intrascendente para la cultura nacional por ser portadora de una ideología hispanista, poco compenetrada con el medio sociocultural cubano y latinoamericano.⁵

⁵Ardévol, José. *Introducción a Cuba: La Música*, Instituto del Libro, La Habana, 1969, pp. 114-117.

Entre las composiciones realizadas por Orbón durante sus veinte años de residencia cubana, se hallan las primeras obras escritas en el marco de su participación en el Grupo de Renovación Musical. Aquellas piezas, en su mayoría, se destacan por la presencia del piano, tanto a solo como en la conformación de dúos con voz, y diversos ensambles camerísticos junto a otros instrumentos de cuerdas y viento. No es de sorprender. La práctica pianística fue uno de los cimientos de la herencia orboniana; un legado familiar en el que la figura paterna, como ejecutante y creador, debió simbolizar un arquetipo a seguir, al menos en vida de Benjamín Orbón, el exitoso fundador de conservatorios. Tras fallecer éste en 1944, el joven Orbón se alejó de su trayectoria pianística y de la composición de obras para este instrumento y sólo volvería a interesarse en él hacia el final de su vida, cuando fijara su última residencia en los Estados Unidos en condición de inmigrante.

Por la trascendencia del piano como medio de expresión primario y esencial en la creación orboniana, el objeto de estudio del presente trabajo se orienta, en concreto, al análisis de dos partituras para este instrumento, concebidas en contextos y circunstancias diferentes y a una distancia de más de cuatro décadas entre sí: *Tocata y Partita no. 4*.

Tocata, fechada en La Habana en 1943, se sitúa en los inicios de su carrera de compositor. Fue concebida cuando Orbón era integrante del Grupo de Renovación Musical, por tanto, constituye una muestra de sus primeros acercamientos a la composición —específicamente la realizada para piano—, instrumento que significó para él, como se ha indicado antes, un medio sonoro esencial, si se considera que el compositor lo empleó en diez de las dieciséis obras creadas durante la década de 1940. De ellas, seis responden a formatos de cámara con piano y cuatro para piano a solo; dentro de este último grupo se ubica *Tocata*, la única pieza de ese tipo que se conserva al día de hoy.

Por su parte, *Partita no. 4* para piano y orquesta, compuesta en 1985 durante su residencia en la ciudad de Nueva York, pertenece al período creativo de mayor madurez y es considerada por algunos estudiosos como la pieza cumbre de su catálogo.⁶ De ella han sido destacados la complejidad de su lenguaje, así como los criterios manejados con relación a la

⁶ Mata, Eduardo. “Himno al canto del gallo, Tres cantigas del rey: Julián Orbón (III y última parte)”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, ene.-mar, 1987, p. 36; y Estrada, Julio. “Tres perspectivas de Julián Orbón”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, ene.-mar, 1987, pp. 85-86-

forma de variaciones, características ambas que denotan un salto cualitativo en el desarrollo del pensamiento musical del compositor.

Se han elegido estas piezas en particular porque su análisis permite observar, por una parte, el devenir de una propuesta compositiva muy personal, y por ende, la afirmación de una estética que si bien se anunciaba ya en el primero de los trabajos, alcanzaría un estatus de madurez en el segundo. En ambas piezas son evidentes la presencia y continuidad de elementos identitarios asumidos por el autor –consciente o inconscientemente– y ciertas características que podrían asociarse a los diferentes contextos y circunstancias en las que surgieron, elementos y peculiaridades que, sin duda, abonan al mejor entendimiento de su obra en general y con ello la posición estética que la sustenta.

Todo lo anterior nos permitió plantear como punto de partida dos cuestiones principales: ¿Es posible reconocer en *Tocata y Partita no. 4* de Julián Orbón elementos identitarios vinculados a su origen, a sus diferentes entornos culturales y a las circunstancias personales de su vida, primero como inmigrado en Cuba y después en los Estados Unidos?; y en esas obras, ¿cuáles son los componentes musicales de sus estructuras y formas, y de la retórica del lenguaje del compositor que lo evidencian?

Tomando como base la problemática expuesta y con el propósito de responder las interrogantes antes planteadas, nos trazamos los siguientes objetivos:

- 1.- Reconocer y evidenciar a través del análisis musical de *Tocata para piano y Partita no. 4* para piano y orquesta de Julián Orbón, la posible existencia de elementos de la tradición cultural española y la configuración de un código identitario y creativo que responda a las transformaciones que experimentan sus identidades, en el espacio cronológico determinado por la composición de ambas obras.
- 2.- Identificar las características estructurales y formales de ambas obras.
- 3.- Examinar las obras seleccionadas partiendo del análisis de la estructura y la forma musicales; y la aplicación de los conceptos de intertextualidad e hipertextualidad en el análisis musical.⁷

⁷ El concepto de intertextualidad musical, define la práctica de componer una nueva música sobre otras precedentes, ya sean populares o cultas; y de reutilizar formas, técnicas o materiales temáticos musicales pertenecientes al pasado, como una actividad citatoria ligada al hacer musical y también a diversos mecanismos

4.- Identificar en las obras seleccionadas las tácticas de intertextualidad e hipertextualidad musicales, reveladas en las citas, alusiones y *topoi*,⁸ reconocibles en la retórica del lenguaje pianístico y musical del compositor, que manifiestan la prevalencia de tradiciones musicales españolas, o indican la asimilación de otras tradiciones en el contexto cubano, y definen la identidad de Orbón como compositor y migrante.

5.-Evidenciar la presencia del concepto de “retorno”, entendido éste en el sentido asumido por el neoclasicismo español o “clasicismo moderno”, como una reivindicación de lo propio, mediante sus particulares “vueltas” a los modelos de la música culta y popular del pasado español, sin repetirlos o imitarlos, conciliando ambas tradiciones desde una perspectiva moderna. Para ello, partiremos de los resultados del análisis de la estructura y la forma, y la hipertextualidad e intertextualidad musicales, esta última revelada a través de los mecanismos de las citas, alusiones y *topoi*. De esa manera podremos detectar aquellos elementos pertinentes al concepto de “retorno” propio del neoclasicismo “a la hispana” y así establecer algunos vínculos entre las obras orbonianas analizadas y el neoclasicismo español o “clasicismo moderno”.⁹

de reminiscencia o evocación retrospectiva. La noción de hipertextualidad es el otro tipo de relación transtextual que define el empleo en el lenguaje de un compositor de enunciados o motivos de obras antecedentes, pero reelaborados y transformados como derivaciones de los originarios y sin los cuales no podría existir. Hemos utilizado ambos conceptos aplicados a la música en el sentido que Yvan Nommick los propone al basarse los tipos de relación transtextual definidos por Gérard Genette en *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982). Nommick, Yvan. “La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX”, *Revista de Musicología*, vol. 28, núm. 1, Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, (Junio), ed. Sociedad Española de Musicología, 2005, pp. 805-806. <http://www.jstor.org/stable/20798102>

⁸ *Topos* (del griego “lugar”, plural *topoi*) es un concepto que proviene de la parte de retórica clásica llamada *inventio*, término este último que no alude en este contexto a “inventar”, sino a encontrar los asuntos, temas, o tópicos que harán convincente la causa. El surgimiento de la teoría tópica ha sido contemporánea al desarrollo de los estudios de semiótica musical y tiene con estos últimos numerosos puntos de contacto. Estudiosos como Leonard Ratner, Raymond Monelle, Robert Hatten, Eero Tarasti, Yvan Nommick, Rubén López Cano, Kofi Agawu, y Melanie Plesch entre otros, han abordado el estudio de los tópicos o *topoi* musicales desde distintas perspectivas. Los *topoi* o tópicos musicales no son cualidades naturales de la música, sino constituyen convenciones culturales e históricamente situadas, están presentes en la retórica musical del compositor, y sólo cobran sentido dentro de su propio contexto. Los *topoi* no constituyen una cita, pues son mucho más que ella. Pueden adoptar la forma de esquemas melódicos, rítmicos, armónicos, texturales, tímbricos, o una combinación de todos ellos, en diversos grados de abstracción; pueden aparecer combinados simultáneamente y hallarse en secciones de la obra, y a veces incluso en motivos o figuras, en el contexto mayor de la composición. Plesch, Melanie. “La lógica sonora de la Generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, Mozarteum argentino Filial Jujuy y Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy, Argentina, 2008, pp. 82-84.

⁹ Hemos asumido el concepto de retorno, así como los de neoclasicismo español o clasicismo moderno, en el sentido en que son propuestos por Ruth Piquer. Esta autora propone el término de clasicismo moderno como el

6.- Interpretar *Tocata* para piano con base en una propuesta fundamentada en los conocimientos obtenidos tras el análisis efectuado.

*

Con el propósito de llevar a feliz término los objetivos antes planteados, consideramos necesario recurrir a dos disciplinas principales y en este caso complementarias: la sociología y la musicología. En la rama sociológica hemos considerado diversos presupuestos teóricos entre los que se hallan los conceptos de cultura e identidad, identidades íntimas, entorno cultural y cultura de Gilberto Giménez.¹⁰ Para una definición informada sobre los conceptos de migración, entendida esta como el traslado de individuos o grupos a hábitats diferentes a los de su cotidianidad, desde un lugar geográfico de origen a otro de destino, por causas económicas o sociales; y de exilio, definido por la situación de individuos o grupos que se ven obligados a dejar su Estado de origen y buscar resguardo en otro, a causa de situaciones de violencia política generalizada o dirigida a determinados grupos sociales; retomamos algunas ideas de autores como Eduardo Sandoval, Claudio Boltzman y Luis Roniguer, provenientes de estudios teóricos en los que se analizan problemáticas específicas desde una perspectiva contemporánea.¹¹ Esto nos ha permitido considerar las dos vertientes que reflejan la creación musical de compositores emigrantes y/o exiliados: la adaptativa, y aquella de

más adecuado para definir el neoclasicismo español, pues según sus planteamientos sitúa el neoclasicismo “a la hispana” - diferente del neoclasicismo francés o el neoclasicismo en boga a inicios del siglo XX-, de manera adecuada en el contexto del arte nuevo y las vanguardias, Piquer, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, Doble J, Sevilla, 2010, pp. 259, 291, 393-400.

¹⁰ Giménez, Gilberto. *La cultura como identidad y la identidad como cultura*, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012.

¹¹ Sandoval Forero, Eduardo. *Migración e identidad. Experiencias en el exilio*, Centro de Investigación y Estudios Avanzados en Ciencias Políticas y Administración Pública. Universidad Autónoma del Estado de México, 1993; Boltzman, Claudio. “Elementos para una aproximación teórica al exilio”, *Migraciones en la globalización*, Universidad de Ciencias aplicadas de Suiza Occidental y Universidad de Ginebra, 2012.<http://asana-andalucia.org/revista/uploads/raa/n3/claudio.pdf>; Roniguer, Luis. “Destierro y exilio en América Latina: Un campo de estudio transnacional e histórico en expansión”, 2016.<http://www.pacarinadelsur.com/home/abordajes-y-contiendas/318-destierro-y-exilio-en-america-latina-un-campo-de-estudio-transnacional-e-historico-en-expansion>.

reafirmación identitaria que reivindica la identidad musical propia como un medio consciente de inadaptación a las nuevas circunstancias.¹²

Nos basamos también en los conceptos de identidad y tradición,¹³ y ahondamos en la tesis del compositor Eduardo Mata sobre la interrelación entre tradición, identidad y entorno como una característica esencial de la obra orboniana.¹⁴ Estas reflexiones se vieron enriquecidas a partir de la idea principal que propone la compositora Mariana Villanueva en sus trabajos sobre Julián Orbón, acerca de la influencia del entorno sobre el creador y a través de éste sobre su creación.¹⁵ En tal contexto consideramos las obras de Orbón, *Tocata y Partita no.4...* como manifestaciones de la cultura interiorizada e incorporada del compositor, en tanto se ajustan a los conceptos de formas culturales desarrollados por John B. Thompson,¹⁶ y de simbolismo objetivado y *habitus* de Pierre Bourdieu.¹⁷

Los presupuestos teóricos de carácter musicológico empleados para el examen de las obras seleccionadas parten de criterios del análisis de la estructura y las formas musicales desde la edad media hasta el clasicismo, de acuerdo a los razonamientos de Leon Stein.¹⁸ Nos basamos además en los mecanismos de intertextualidad e hipertextualidad musicales, nociones en las que profundizamos de acuerdo a los estudios realizados por Yvan Nommick¹⁹ y Rubén López

¹² Kolb Neuhaus, Roberto. “Música y migración: la identidad en la maleta. Tres estudios de caso”, en Consuelo Carredano y Olga Picún (eds.). *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2017 (en prensa).

¹³ Arévalo, Javier Marcos. “La tradición, el patrimonio y la identidad”. *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 60, núm. 3, 2004, pp. 925-956.

¹⁴ Mata, Eduardo. “Himno al canto del gallo, Tres cantigas del rey: Julián Orbón (III y última parte)”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, ene.-mar., 1987, pp. 31-39.

¹⁵ Villanueva, Mariana. “Julián Orbón: un retorno a los orígenes”, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 2004.

¹⁶ Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna*, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, México, 1998, p. 222.

¹⁷ Bourdieu, Pierre. “Dialogue à propos de l’histoire culturelle”, en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm., 59, 1985, p. 86.

¹⁸ Stein, Leon. *Structures & Style. The study and analysis of musical forms*, Expanded Edition of Summy-Birchard Music, Summy-Birchard Inc., New Jersey, 1979.

¹⁹ Nommick, Yvan. “La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX”, en *Revista de Musicología*, vol. 28, núm., 1, Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (junio), ed. Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2005, p. 805. <http://www.jstor.org/stable/20798102>.

Cano.²⁰ Sus criterios se vieron reforzados con otras perspectivas teóricas acerca de los tópicos musicales aportadas por los trabajos de Kofi Agawu,²¹ y Melanie Plesch.²² Todos estos presupuestos sirvieron para localizar e identificar los rasgos en la retórica del compositor, que indican la presencia de tradiciones y peculiaridades identitarias.

Una de las pistas esenciales para el análisis musicológico aparece dibujada por el propio Orbón en sus escritos reunidos en el libro *Julián Orbón. En la esencia de los estilos y otros ensayos*.²³ En este compendio hallamos argumentos que permiten advertir la irrefutable afinidad del creador con las antiguas músicas latinas; y al devoto partidario de una tesis que propone el camino de las tradiciones musicales como entes unificadores de las músicas hispanas y americanas.

También consideramos en nuestro estudio los planteamientos teóricos expuestos por Ruth Piquer con respecto a la existencia del neoclasicismo español o clasicismo moderno, basado en el concepto de retorno como una vuelta no imitativa al pasado español,²⁴ un juicio compatible con la propuesta estética de las obras analizadas.

*

Un aspecto metodológico esencial en esta investigación fue la localización, lectura y análisis crítico de la información contenida en fuentes históricas de primera mano y de una amplia bibliografía histórica y teórica. Fueron de gran utilidad otros materiales hemerográficos y documentales: reseñas, artículos, críticas musicales y entrevistas realizadas a Orbón; muchos de ellos recogidos de periódicos y revistas cubanas publicados durante la vida del compositor en la Isla. Estos materiales se encuentran al día de hoy atesorados y disponibles para su

²⁰ López Cano, Rubén. “Más allá de la intertextualidad musical. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global”, *Revista aragonesa de musicología*, Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 2005. <https://www.lopezcano.net>.

²¹ Agawu, Kofi. *Music and Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford University Press, Inc. New York, 2009.

²² Plesch, Melanie. “La lógica sonora de la Generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, *Los caminos de la música Europa y Argentina*, Mozarteum argentino Filial Jujuy y Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy, Argentina, 2008.

²³ Orbón, Julián. *Julián Orbón. En la esencia de los estilos y otros ensayos*, Editorial Colibrí, Madrid, 2000.

²⁴ Piquer, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, Doble J., Sevilla, 2010, pp. 397 y 398.

consulta en los fondos documentales del Museo Nacional de la Música en La Habana, a cuyo personal, y en especial, a su director el musicólogo Jesús Gómez Cairo, debo agradecer las facilidades brindadas durante el proceso de investigación de este trabajo.

Ha sido también de gran valor la revisión de la correspondencia entre Orbón y su gran amigo el escritor cubano José Lezama Lima; y de algunas otras cartas en las que se alude al compositor y su obra, escritas entre José Ardévol y Aaron Copland,²⁵ y Edgardo Martín y Alejo Carpentier.²⁶ Fue asimismo reveladora la lectura de las misivas enviadas por Carpentier a Orbón durante las décadas de 1940 y 1950, pertenecientes a los fondos de la Fundación Alejo Carpentier de La Habana, cuyas copias nos fueron gentilmente facilitadas por la Dra. Graziella Pogolotti y el Dr. Rafael Rodríguez, directivos de ese centro.

Además, durante el decurso del proceso investigativo, las entrevistas realizadas a ex discípulos de Orbón y a otras personas que lo conocieron, constituyeron una herramienta valiosa que ayudó a iluminar mejoren nuestro trabajo los distintos contextos histórico-sociales en los que transcurrió la vida del compositor.

Parte esencial en el acopio de fuentes de primera mano fue también el exhaustivo proceso de búsqueda y localización de las partituras de las obras seleccionadas: las dos ediciones de *Tocata*, la primera realizada en Uruguay,²⁷ y la otra en los Estados Unidos;²⁸ así como la obtención de copias de los manuscritos autógrafos tanto de *Tocata* para piano, como de *Partita no. 4* para piano y orquesta. El primero de ellos, conservado en los fondos del Museo Nacional de la Música en La Habana, y el segundo, en los archivos de la Orquesta Sinfónica Nacional de México, cuyo duplicado fue obtenido gracias a la intervención del Dr. Roberto Kolb Neuhaus. Aunque hemos contado con reproducciones de las obras publicadas y sus autógrafos, no ha sido posible anexarlas impresas a nuestro trabajo pues mantienen vigentes los derechos de autor. Por otro lado, sus originales constituyen documentos patrimoniales

²⁵ Ardévol, José. *Correspondencia cruzada*, Letras Cubanas, La Habana, 2004.

²⁶ Guridi, Ricardo R. *Edgardo Martín/Alejo Carpentier. Correspondencia cruzada*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2013.

²⁷ Orbón, Julián. *Tocata*. Instituto Interamericano de Musicología, Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, Montevideo, 1945.

²⁸ Orbón, Julián. *Tocata*, ed. Southern Music Publishing Co., Inc. New York, s/f.

atesorados en instituciones extranjeras; si bien, hemos contado con la autorización para utilizar algunos de sus fragmentos como ilustraciones de nuestro análisis a lo largo de la tesis.

El estudio analítico de las partituras se vinculó a la audición de las únicas grabaciones que de ellas existen, y esto supuso una ayuda eficaz para configurar mejor la imagen sonora de las obras y con ello de su lenguaje musical y pianístico. Como complemento al análisis musical de las piezas objeto de este estudio, fue preciso la selección, revisión y análisis de numerosas partituras de obras de diferentes compositores; de transcripciones musicales de diferentes géneros de las músicas folclóricas andaluzas, flamenca, asturiana y cubana; así como la audición analítica de algunas de sus grabaciones recogidas en discos LP y CD. Sin estas tareas habría sido imposible respaldar y demostrar con ejemplos musicales la presencia de las citas, alusiones y los *topoi* revelados en el análisis de *Tocata* y *Partita no. 4*, así como sus relaciones con la noción de retorno.²⁹

De las decenas de obras examinadas desde el renacimiento hasta el siglo XX, fueron seleccionadas las adecuadas para nuestros fines; entre ellas, los motetes corales *Quam pulchra es* del *Canticum Canticorum* de Giovanni Pierluigi da Palestrina, e *In circumcissione domini. O magnum mysterium* de Tomás Luis de Victoria; las sonatas para clave *K. 82, L. 30* y *K. 116, L. 452* de Domenico Scarlatti, y la *No. 33* del Padre Antonio Soler; las obras para piano, *Iberia* de Isaac Albéniz, *Danzas españolas Op. 37* y *Goyescas (Los majos enamorados)* de Enrique Granados, y la *Danza asturiana* de Benjamín Orbón; así como de Manuel de Falla, *Homenaje pour le tombeau de Debussy* para guitarra, *Siete canciones populares españolas* para voz y piano, *El amor brujo* para orquesta con piano y voz, *Noches en los jardines de España* para piano y orquesta, y el *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello*.

²⁹ En el avance del análisis de las obras seleccionadas fue imprescindible realizar una búsqueda pormenorizada que permitiera demostrar con evidencias el uso de mecanismos intertextuales como las citas, alusiones y los *topoi*, así como sus relaciones con la noción de retorno. Se consideraron diversas obras antecedentes y de distintos compositores y épocas, no porque tuvieran que ver en particular con la persona de Julián Orbón, sino con los mecanismos intertextuales mencionados. Las evidencias de ello solo es demostrable a través de la ejemplificación de temas, fragmentos, secciones, motivos o figuras tomados de textos musicales antecedentes como partituras de obras y transcripciones de música folclórica. Es oportuno aclarar que la *Danza asturiana* de Benjamín Orbón solo fue considerada en nuestro trabajo, porque hallamos *topoi* y mecanismos hipertextuales que la refieren y no porque fuera una pieza compuesta por su padre.

Para elegir las transcripciones de la música folclórica utilizadas en nuestro trabajo, fueron de inestimable valor los *100 cantos populares asturianos*, compilados por Leopoldo Hurtado;³⁰ *Cancionero musical popular español*, de Felipe Pedrell;³¹ *Teoría del cante jondo*, de Hipólito Rosy³² y *Música folklórica cubana*, de Argeliers León.³³

En todos los casos, la indagación y el análisis crítico de los datos obtenidos han estado encaminados a relacionar la historia de vida de Orbón con su proceso de construcción o reconstrucción de identidades a través de las obras seleccionadas. En este mismo sentido fue también necesario ilustrar algunos aspectos biográficos con objeto de dilucidar la problemática planteada para el análisis de su música. Esto favoreció la comprensión de sus migraciones como circunstancias que incidieron en la retórica del lenguaje del compositor, en las obras para piano analizadas.

Estado del arte

Aunque no es mucho lo que se ha investigado con relación al compositor Julián Orbón, existen alrededor de una treintena de escritos publicados en Cuba, México, Estados Unidos, España y Colombia, países –los cuatro primeros–, en los que el compositor residió en distintas etapas de su vida. Mientras que la mayoría de los trabajos tratan exclusivamente aspectos biográficos generales y de su trayectoria artística, solo en una mínima parte de ellos se abordan análisis musicológicos más profundos. Entre estos últimos pueden ubicarse algunas conferencias y monografías, y, especialmente, unos cuantos estudios académicos.

³⁰ Hurtado, Leopoldo. *100 Cantos populares asturianos*, Dotesio Editor sucesor de A. Romero, Bilbao, 1890.

³¹ Pedrell, Felipe. *Cancionero musical popular español*, (4 tomos), 1.^a edición, Eduardo Castells Editor, Valls, Cataluña, 1922.

³² Rosy, Hipólito. *Teoría del cante jondo*, Ediciones Credsá, Barcelona, 1966.

³³ León, Argeliers. *Música folklórica cubana*, Ediciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional, La Habana, 1964;—. *Del canto y el tiempo*, Pueblo y Educación, La Habana, 1987.

En Cuba, el escritor Alejo Carpentier fue el primer y principal promotor y comentarista de la obra de Orbón desde 1944 hasta mediados de la década de 1950. Sus tempranas reflexiones acerca de un “estilo orboniano” considerado continuador en América de la escuela española contemporánea, aparecieron en las críticas a los conciertos donde se estrenaron sus primeras obras.³⁴ En aquel momento situaba la personalidad creativa orboniana a la vanguardia de una tendencia que, partiendo de la trayectoria iniciada por Manuel de Falla con su *Concierto para clave*, superaba los logros de compositores españoles de la talla de los hermanos Rodolfo y Ernesto Halffter, y Salvador Barcarisse.³⁵

Cuando Carpentier publicó la edición príncipe de su influyente libro *La música en Cuba* en 1946, en el capítulo “Estado actual de la música cubana”, consideraba a Orbón como “la figura más singular y prometedora de la joven escuela cubana” y el “heredero cubano de la tradición española”.³⁶ Como se puede apreciar, reconocía en sus obras tempranas el legado de los valores esenciales de las tradiciones musicales españolas, pero abordados desde una perspectiva diferente, la de su entorno en la Isla.

Hacia mediados de la década de 1950, Carpentier sostuvo su punto de vista y continuó en su labor de divulgación de las obras de Orbón, “entre las mejores de un compositor de América”. Bajo estos mismos criterios aparecieron varios escritos en el diario *El Nacional* de Caracas,³⁷ en la enciclopedia *Libro de Cuba*³⁸ y en el *Boletín* de la Comisión Cubana de la UNESCO. En este último boletín se publicó el artículo “Tres versiones sinfónicas de Julián Orbón”, el

³⁴ Carpentier, Alejo. “El concierto de la Orquesta de Cámara de La Habana. Julián Orbón”, *Conservatorio* núm. 3, abril-junio, Conservatorio Municipal de La Habana, 1944; —. “El Concierto del Grupo de Renovación” (I), “Música”, *Información*, La Habana, 30 de julio de 1944; —. “El concierto del Grupo Renovación” (II), “Música”, *Información*, La Habana, 1ro. de agosto 1944; —. “El segundo concierto del Grupo Renovación”, “Música”, *Información*, La Habana, 4 de agosto 1944.

³⁵ Carpentier, Alejo. “El concierto del Grupo Renovación” (II), “Música”, *Información*, La Habana, 1ro. de agosto 1944, (s/p).

³⁶ Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946, pp. 259-262.

³⁷ Carpentier, Alejo. “Orbón, premio Landaeta”. “Letra y Solfa Actuales”, *El Nacional*, Caracas, Tomado de los fondos del Museo Nacional de la Música, La Habana, 1954, s/p y s/f: debe corresponder a diciembre de 1954, alrededor de la fecha en que le fue otorgado el premio a Julián Orbón).

³⁸ Carpentier, Alejo. “Breve historia de la música cubana”, *Libro de Cuba. Una enciclopedia ilustrada que abarca las Artes, las Letras, las Ciencias*, ed. de la Capitanía de La Habana, La Habana, 1954, p. 573.

primer acercamiento descriptivo, analítico y valorativo a la mencionada obra.³⁹ Unos años después apareció *Lo cubano en poesía* de Cintio Vitier,⁴⁰ donde dedica todo un capítulo a la adecuación realizada por Julián Orbón de algunos de los *Versos sencillos* de José Martí a la tonada *Guantanamera*.

Tras las referencias citadas, y después de la salida de Orbón de Cuba en 1959, solo el silencio editorial le acompañó, y esa situación se prolongó por espacio de doce años. Durante ese período no se publicó estudio alguno; la única excepción fue la de Vitier quien rompió la inercia a inicios de la década de 1970, con un artículo en el que abordaba una de las obras de Orbón compuesta en Cuba.⁴¹ El gesto del poeta no halló continuidad sino hasta más de veinte años después. A esto contribuyó la falta de información sobre el compositor y el difícil acceso a sus obras después de su salida de la Isla. Pero además, la propagación de criterios que, plasmados en la historiografía musical cubana tras su exilio, estigmatizaron su legado artístico como ejemplo de una ideología hispanista, poco compenetrada con el contexto cubano de esa época.⁴²

La década de 1990 marcó el inicio de un proceso de cambios con nuevas propuestas ideológicas, que suavizaron la repulsa y prohibición impuesta a aquellos artistas e intelectuales cubanos del insilio y el exilio.⁴³ En los primeros años de ese período, gracias

³⁹ Carpentier, Alejo. “Tres versiones sinfónicas de Julián Orbón”, *Boletín* 4 (1), enero, UNESCO, Comisión Cubana, 1955.

⁴⁰ Vitier, Cintio. *Lo cubano en poesía*, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1958.

⁴¹ Vitier, Cintio. “El Homenaje a la Tonadilla de Julián Orbón”, *Crítica sucesiva*, Editorial Contemporáneos, 1971, pp. 230-234.

⁴² Ardévol, José. *Introducción a Cuba: La Música*, Instituto del Libro, La Habana, 1969, pp. 144-147; y Martín, Edgardo. *Panorama histórico de la música en Cuba*, Universidad de La Habana, La Habana, 1971.

⁴³ El término insilio es una adaptación realizada por Manuel Aznar Soler para redefinir el concepto de exilio interior, y aparece en su escrito “Los conceptos de ‘exilio’ y ‘exilio interior’”, en José Ángel Ascunce, (ed.), *El exilio debate para la historia y la cultura*, Donostia, Santurrán, 2008. De acuerdo a sus planteamientos el insilio ocurre cuando un individuo no se conforma con la situación política de su país, pero tampoco puede, o por diversas causas, no quiere, exiliarse físicamente; por tanto, guarda silencio y padece de un aislamiento social debido a sus creencias, pues por ellas no puede relacionarse bien con sus coterráneos. Sus ideas son muy diferentes a las oficiales y la comunicación social de las mismas puede ser una actividad peligrosa. En el insilio existe un sentimiento de “estar siempre vigilado por la sociedad”; es también un estado mental que influye en la construcción de la identidad, pues esta es reprimida por el insiliado. Una persona se convierte en insiliado dentro de las fronteras de su país; sin embargo, comparte las mismas experiencias emocionales que el exiliado, pues carece de conexión con su sociedad y el país. Jerónimo, Heather. “La influencia del insidio y el exilio en la construcción de la identidad en el teatro de Vilalta”, en Beatriz Caballero y Laura López, eds., *Exilio e identidad en el mundo hispánico. Reflexiones y representaciones*. Biblioteca Virtual Cervantes, 2012, pp.536-539.

una vez más a Cintio Vitier, y posteriormente a estudiosos como Radamés Giro y Danilo Orozco, se reivindicó en Cuba la figura de Orbón. Estos tres autores pugnaron porque la figura del compositor no se relegara al olvido, y su legado fuera justamente valorado en correspondencia con su contribución a la cultura nacional y latinoamericana.

A aquella época corresponden los artículos de Orozco, “Orbón y el origenismo”⁴⁴ y “Sinfonía de las esencias”, este último publicado en *Juventud Rebelde*,⁴⁵ el primer diario de la prensa cubana que mencionó su nombre después de 1959. Ambos trabajos contribuyeron al conocimiento de las características más generales de la creación orboniana y a la valoración de su código creativo musical hispano-cubano-americano, que, por primera vez desde su salida, se reconocería en la Isla. De manera sincrónica, se gestaba el artículo divulgativo “Julián Orbón, el músico de Orígenes”, de Radamés Giro⁴⁶ al que se sumó “Orígenes en la música. Tres notas sobre Julián Orbón”,⁴⁷ donde Vitier apunta la vinculación de la creación orboniana con el objeto de la episteme del Grupo Orígenes. Ambos artículos, si bien proyectan al compositor y su creación, carecen de profundidad desde el punto de vista del análisis musical.

A los citados trabajos prosiguió un período de mutismo, quebrado de nuevo por la voz de Vitier con “Julián Orbón, música y razón”,⁴⁸ un trabajo que promocionaba la creación orboniana; pero que al igual que en otros escritos, no asume una posición analítica profunda de su obra desde el aspecto musical.

Varios años después, apareció un *dossier* a Orbón en la revista *Clave*. En él aparece el trabajo “Homenaje a Julián Orbón” de Leonardo Acosta,⁴⁹ que ofrece profusa información biográfica, así como criterios analíticos generales acerca de su estilo creativo, y algunas

⁴⁴ Orozco, Danilo. “Orbón y el origenismo”, *Propaganda*, 1 (9), 1993, pp. 4-7.

⁴⁵ Orozco, Danilo. “Sinfonías de las esencias”, *Juventud Rebelde*, La Habana, 12 de junio de 1994, p. 13.

⁴⁶ Giro, Radamés. “Julián Orbón, el músico de Orígenes”, *La Gaceta de Cuba*, núm. 3. UNEAC, 1994, pp. 59-60.

⁴⁷ Vitier, Cintio. “Orígenes en la música. Tres notas sobre Julián Orbón”, *Unión*, enero-marzo, 1995, pp. 53-57.

⁴⁸ Vitier, Cintio. “Julián Orbón. Música y razón”, *La Gaceta de Cuba*, mayo-junio (38), UNEAC, 1997, pp. 18-19.

⁴⁹ Acosta, Leonardo. “Homenaje a Julián Orbón”, *Clave*, año 3, núm. 1, Instituto Cubano de la Música, 2001, pp. 37-42.

particularidades sobre las obras compuestas en Cuba, con excepción de aquellas creadas durante su permanencia en el Grupo de Renovación Musical, curiosamente, un tema no tratado. En el citado *dossier* se incluye una entrevista realizada por Gina Picart Baluja a Cintio Vitier y a don Armando Orbón: “Julián Orbón, la música inocente”, en la que ambos exponen argumentos y valoraciones en torno a la vida y obra orbonianas.⁵⁰

El *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba* de Radamés Giro publicado en 2007, incluye la voz “Julián Orbón” sólo con abundante información biográfica, valoraciones y reflexiones en torno a las etapas compositivas de su catálogo.⁵¹ Varios años después, las notas musicológicas adjuntas al CD *Grupo de Renovación Musical. Julián Orbón*, de Ana V. Casanova constituirán el primer acercamiento analítico al *Libro de Cantares (De un Cancionero asturiano)*, obra que cierra el ciclo creativo de Orbón, y en el primer trabajo que advierte en su *Tocata* para piano la presencia del punto cubano o punto guajiro, uno de los géneros de la música folclórica de la mayor de las Antillas.⁵²

Desde 1986, con la publicación de las tres conferencias dictadas por Eduardo Mata en México, en el Conservatorio Nacional de Música ese mismo año,⁵³ la revista *Pauta* inauguró la que ha sido una sistemática labor de divulgación de la obra y la figura de Orbón. En dichos estudios, Mata propone su tesis sobre la original condición del estilo orboniano, superpuesto en una compleja e integral síntesis de lo hispano y lo americano. Un año después, en 1987, *Pauta* dedica al compositor un número monográfico (cinco artículos, una entrevista, cinco misivas y un catálogo de sus obras); posteriormente, en 2015, incluye un *dossier* publicado en el núm. 133 (un artículo, una entrevista y ocho cartas). En total pueden contabilizarse ocho artículos, cinco de ellos de carácter expositivo, dedicados a profundizar en el estudio de la

⁵⁰ Picart, Gina. “Julián Orbón, la música inocente”, *Clave*, año 3, núm. 1, Instituto Cubano de la Música, 2001, pp. 43-48.

⁵¹ Giro, Radamés. *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba* (Tomo 3), Letras Cubanas, La Habana, 2007, pp. 179-182.

⁵² Casanova, Ana V. “Notas discográficas”, *Grupo de Renovación Musical. Julián Orbón*, CD Sello Colibrí, Instituto Cubano de la Música, La Habana, 2014. http://www.timba.com/page_files/0001/1838/Orb%C3%B3ntimba.pdf

⁵³ Mata, Eduardo. “Julián Orbón: Hacia una música latinoamericana”, *Pauta*, vol. V, núm. 19, julio-agosto-septiembre, 1986, pp. 15-24; —. “Julián Orbón (II)”, *Pauta*, vol. V, núm. 20, octubre-noviembre-diciembre, 1986, pp. 39-48; —. “Himno al canto del gallo, Tres cantigas del rey: Julián Orbón (III y última parte)”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, ene.-mar, 1987, pp. 31-39.

vida y obra de Orbón; dos entrevistas de carácter testimonial y valorativo; más de una decena de epístolas; y varios escritos de la autoría de Orbón, entre ellos ensayos y estudios dedicados a obras de compositores como Carlos Chávez y Manuel de Falla.⁵⁴

En la misma revista, aunque en fechas distantes, aparecen sendos artículos de Julio Estrada,⁵⁵ y Ricardo de la Torre,⁵⁶ en los que abordan la vida y creación orboniana desde perspectivas diferentes. El primero ofrece revelaciones sobre el magisterio de Orbón y su ideario estético, al tiempo que valora los rasgos técnico-expresivos más generales de sus obras musicales. Si bien por su limitada extensión el trabajo no contempla un acercamiento analítico a la mayoría de las piezas mencionadas, se destaca por ser el primer análisis musical a profundidad, publicado, de una obra de Orbón.⁵⁷ Por su parte, el artículo de De la Torre aborda de manera integral la incidencia de la personalidad creativa de Orbón en Mata, si bien no aporta nueva información sobre *Partita no. 4*, compuesta ex profeso para la Orquesta Sinfónica de Dallas a instancias de Mata.

Destacan asimismo en la citada publicación otros textos de carácter divulgativo que brindan datos biográficos del compositor, así como una panorámica de su primer período compositivo, aproximándose, en especial, a algunas de sus obras compuestas en Cuba hacia finales de la década de 1940.⁵⁸ Se distingue entre ellos el texto “De Julián Orbón”, de Jomí García Ascot, que ofrece testimonios acerca de las prácticas interpretativas de Orbón como pianista, una temática poco abordada en otros trabajos.⁵⁹ Las dos entrevistas de Julio Estrada a Orbón aparecidas en la misma revista a casi tres décadas de distancia resultan

⁵⁴ Nos referimos a Orbón, Julián. “Tradición y originalidad en la música hispanoamericana” y “Las sinfonías de Carlos Chávez (Primera parte)”, *Pauta* vol. VI, núm. 21, enero-marzo, 1987; “Las sinfonías de Carlos Chávez (Segunda parte)”, *Pauta* vol. VII, núm. 22, 1987; y “Mi relación con Carlos Chávez” y “Manuel de Falla”, *Pauta* vol. XXXIII, núm. 133, enero-marzo, 2015.

⁵⁵ Estrada, Julio. “Tres perspectivas de Julián Orbón”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, ene-mar, 1987, pp. 74-102.

⁵⁶ De la Torre, Ricardo. “El influjo de Julián Orbón en el pensamiento musical de Eduardo Mata”, *Pauta*, vol. XXXIII, núm. 133, enero-marzo, 2015, pp. 22-33.

⁵⁷ Se trata del análisis musical de la *Partita no.1* para clave. Esa obra, desde una perspectiva diferente a la de Julio Estrada, había sido analizada un año antes por Velia Yedra en su tesis inédita. Yedra, Velia. “Julián Orbón: An Analytical Study of Toccata for Piano and Partitas no. 1 for Harpsichord”, DMA Dissertation, University of Miami, Coral Gables. Florida, 1986.

⁵⁸ Carpentier, Alejo. “Estado actual de la música cubana: Julián Orbón”, *Pauta* vol. VI, núm. 21; enero-febrero-marzo, 1987; y Vítier, Cintio. “El Homenaje a la tonadilla de Julián Orbón”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-febrero-marzo, 1987.

⁵⁹ García Ascot, Jomí. “De Julián Orbón”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-febrero-marzo, 1987.

complementarias en sus contenidos.⁶⁰ Ambas recogen experiencias y valoraciones de Estrada como discípulo de Orbón, al tiempo que ofrecen datos biográficos y proponen un acercamiento valorativo y analítico a su estilo creativo de madurez.⁶¹

En fechas recientes la musicóloga cubana Victoria Eli presentó su trabajo “Julián Orbón: la remota aventura de la migración”, recogido en un volumen de próxima aparición con el sello del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.⁶² Se trata de un estudio abarcador hacia su obra creativa, que tiene a su favor la consulta crítica de diversas fuentes documentales de la época de su vida en la Isla. No obstante la diversidad de materiales sobre Orbón, antes señalados, el primer trabajo investigativo académico consagrado a Orbón es la tesis doctoral de carácter multidisciplinario, “Julián Orbón: Un retorno a los orígenes”, realizada por Mariana Villanueva en 2004⁶³ y publicada diez años después bajo el título *El latido de la ausencia. Una aproximación a Julián Orbón, el músico de Orígenes*,⁶⁴ con prólogo de Julio Estrada.⁶⁵

Villanueva vincula el ambiente espiritual de la época vivida por el compositor con su creación, entendido aquél como los diversos entornos que lo influenciaron e intervinieron en su obra. Sobre esas bases, la autora dibuja de manera pormenorizada un perfil biográfico del músico. El trabajo acomete el análisis musical de *La guantanamera* y de las *Tres versiones sinfónicas*, destacando en esta última las citas a la música popular cubana. Sin embargo, el período de residencia de Orbón en Cuba no es tratado en correspondencia con la totalidad de fuentes bibliográficas y documentales existentes.

⁶⁰ González de León, Sofía. “Testimonio sobre Julián Orbón. Entrevista a Julio Estrada”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-febrero-marzo, 1987, pp. 45-53; y De la Torre, Ricardo. “Evocación de Julián Orbón”, *Pauta*, vol. XXXIII, núm. 133, 2015, pp. 51-65.

⁶¹ De la Torre, Ricardo. “Evocación de Julián Orbón: Entrevista a Julio Estrada”, *Pauta*, vol. XXXIII, núm. 133, enero-marzo, 2015, pp. 65.

⁶² Eli, Victoria. “Julián Orbón: la remota aventura de la migración”, en Consuelo Carredano y Olga Picún, eds., *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2017 (en prensa).

⁶³ Villanueva, Mariana. “Julián Orbón: Un retorno a los orígenes”, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2004.

⁶⁴ Villanueva, Mariana. *El latido de la ausencia. Una aproximación a Julián Orbón, el músico de Orígenes*, Editorial Ítaca, México, 2014.

⁶⁵ Estrada, Julio. “Prólogo”, en Mariana Villanueva, *El latido de la ausencia. Una aproximación a Julián Orbón, el músico de Orígenes*, Editorial Ítaca, México, 2014, pp. 9-18. Ese “Prólogo” contiene los siguientes acápites: «Primera aproximación», «El maestro» y «Raíces y destierros».

Como trabajo de índole académica, la obra de Villanueva solo contaba con un antecedente: la tesis de Velia Yedra titulada “Julián Orbón: An Analytical Study of Toccata for Piano and Partitas No.1 for Harpsichord”,⁶⁶ primer estudio sobre la vida y creación del músico que tuvo el privilegio de contar con los testimonios y criterios del compositor, así como contribuir con los análisis musicales primigenios de las piezas *Toccata para piano* y *Partita no. 1* para clave. Si bien la tesis derivó en el libro *Julián Orbón: A Biographical and Critical Essay*,⁶⁷ único material publicado en Estados Unidos sobre Orbón, no se incluyeron en éste los análisis efectuados por la autora en su tesis, limitándose a fundamentar la evolución del estilo orboniano a partir del desarrollo cronológico de sus obras, de criterios analíticos generales basados, en ciertos casos, en sus entrevistas al compositor y de un conjunto limitado de fuentes documentales.

A los mencionados trabajos publicados en Cuba, México y Estados Unidos, se suman los generados en España tras el fallecimiento del compositor. A Gemma Salas-Villar se debe “La confluencia de dos culturas en la música de Julián Orbón”,⁶⁸ y a Ramón García Avello, “Julián Orbón, el músico de las dos orillas”.⁶⁹ Ambos autores ofrecen una visión panorámica de su vida y creación, al tiempo que proponen diversas caracterizaciones de su estilo, aunque sin recurrir a un basamento analítico-musical para la mayor parte de sus obras. Al propio García Avello se debe la redacción de la voz “Julián Orbón” en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.⁷⁰ Dos trabajos más aparecidos en España son el libro *Julián Orbón. En la esencia de los estilos y otros ensayos* (con prólogo de Julio Estrada),⁷¹ donde el cubano residente en Madrid, Víctor Batista, reúne una serie de textos del compositor;⁷² y

⁶⁶ Yedra, Velia. “Julián Orbón: An Analytical Study of Toccata for Piano and Partitas no. 1 for Harpsichord”, DMA Dissertation, University of Miami, Coral Gables, Florida, 1986.

⁶⁷ Yedra, Velia. *Julián Orbón: A Biographical and Critical Essay*, Research Institute for Cuban Studies, Graduate School of International Studies, Universidad de Miami, Coral Gables, Florida, 1990.

⁶⁸ Salas-Villar, Gemma. “La confluencia de dos culturas en la música de Julián Orbón”, *Cuadernos de música Iberoamericana*, vol. 6, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1998, pp. 17-33.

⁶⁹ García-Avello, Ramón. “Julián Orbón, el músico de las dos orillas”, *Julián Orbón*, ORCAM y Coro de la Comunidad de Madrid, Comunidad de Madrid, Madrid, 2009.

⁷⁰ *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VIII, Sociedad General de Autores y Editores de España, Madrid, 2001.

⁷¹ Orbón, Julián. *Julián Orbón. En la esencia de los estilos y otros ensayos*, Editorial Colibrí, Madrid, 2000.

⁷² Los escritos que aparecen en ese libro son los siguientes: “Y murió en Altagracia”, “De los estilos trascendentales al postwagnerismo”, “En la esencia de los estilos”, “Tradición y originalidad en la música

el artículo firmado por Marta Martín Fano, “La influencia asturiana en la obra de Julián Orbón”,⁷³ que aborda el análisis de la última de sus obras, *Libro de Cantares (De un cancionero asturiano)*, aunque no analiza con detenimiento los recursos con los que el compositor trabajó las canciones folclóricas ni las razones que pudo tener para la selección de dichos cantos.

A los trabajos anteriores se suma el artículo del músico cubano residente en Colombia Antonio Gómez Sotolongo: “Tientos y diferencias de *La guantanamera* compuesta por Julián Orbón. Política cultural de la Revolución Cubana de 1959”,⁷⁴ que demuestra cómo *La guantanamera*, tal y como es conocida mundialmente hoy, aunque parte de la tonada *Guantanamera* del folclor cubano, constituye una nueva obra respecto a la tonada folclórica, producto de la creatividad de Julián Orbón.

Como queda aquí reflejado, aunque existe cierta variedad de aproximaciones a la vida y obra de Orbón, con excepción de los citados artículos monográficos y las tesis doctorales, la mayor parte de los escritos tienen un carácter divulgativo. Distintos aspectos de su biografía resultan todavía un tanto oscuros y en muchos casos imprecisos. Así, tenemos que se insiste en aquellos datos ya difundidos, mientras que permanecen ocultos otros aún inexplorados; tales imprecisiones son reiteradas en algunos de ellos sin antes haber contrastado la información. Otro tanto podría decirse respecto del recurrente interés que han despertado ciertas particularidades de su música en las pocas obras de Orbón que ya han sido estudiadas, mientras que permanecen en espera de estudio otros aspectos no menos relevantes, presentes en su producción. Este es el caso, entre otros, de *Partita no. 4*, cuyo análisis se aborda por primera vez en el presente trabajo. Asumimos que el estudio que aquí se presenta no constituye un capítulo cerrado de la música orboniana. De su obra musical queda aún mucho por examinar, para poder acceder a una mejor comprensión de sus significados, en particular

hispanoamericana”, “El Cancionero de Pedrell”, “Tarsis, Isaías y Colón”, “José Martí: poesía y realidad”, “Las sinfonías de Carlos Chávez” “y “Palabras a Ernesto Cardenal”.

⁷³ Martín Fano, Marta. “La influencia asturiana en la obra de Julián Orbón”, *Re Sonancias*, núm. 10, diciembre, Conservatorio Superior de Música Eduardo Martínez Torner, Principado de Asturias, 2015.

⁷⁴ Gómez, Antonio. “Tientos y diferencias de *La guantanamera* compuesta por Julián Orbón. Política cultural de la Revolución Cubana de 1959”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales, Artes Escénicas*, núm. 2, abril–septiembre, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2006, pp. 146-175.

en lo relativo a la presencia en su música de elementos de la tradición española y latinoamericana: es en este último aspecto al que aspira a contribuir este trabajo.

*

La información comprendida en nuestra investigación se ha organizado en tres capítulos. El primero de ellos concierne al marco teórico y los dos restantes corresponden al análisis de las obras. El segundo capítulo está dedicado a *Tocata*. Se inicia con un acercamiento al contexto creativo de la obra y algunas consideraciones de carácter general que sirven de prefacio al análisis de sus tres movimientos: *Preludio*, *Cantares* y *Sonata*. En cada uno de ellos, una introducción da paso a los acápites correspondientes a la estructura y forma musicales, los *topoi* y el concepto de retorno. El tercer capítulo corresponde a *Partita no. 4* y comienza con una serie de informaciones preliminares, a las que se prosigue con un análisis musical similar al realizado en el segundo capítulo.

El trabajo continúa con dos epígrafes, uno dedicado a las conclusiones de nuestra investigación y el otro, a relacionar la bibliografía y las diversas fuentes que han sido referidas en el contenido del presente estudio.

Capítulo I: Marco teórico.

Aproximación desde la Sociología

En correspondencia con los fines del presente trabajo, el marco teórico integra herramientas tomadas de la sociología y la musicología. Ambas disciplinas han contribuido al establecimiento de una plataforma teórica interdisciplinaria capaz de sustentar el estudio de las obras seleccionadas, vinculándolas a los procesos identitarios de Julián Orbón en diferentes momentos y circunstancias de su vida.

Con relación a la primera disciplina, se han estimado los conceptos de tradición, cultura, identidad, identidades íntimas, entorno cultural, habitus, migración y exilio, con objeto de aproximarnos a un entendimiento más cabal de la condición de Julián Orbón en tanto compositor emigrante.

A partir de los criterios de Gilberto Giménez asumimos como cultura un conjunto de “pautas de significado”⁷⁵ culturales compartidas, algunas con más permanencia que otras, históricamente concretas y a la vez abstractas, en tanto constituyen significados. Es decir, la cultura concebida como la apropiación distintiva de repertorios culturales hallados en un grupo y su entorno, y en un contexto social dado.⁷⁶

La identidad es entendida entonces como una integración de repertorios culturales conformes a un grupo social o sociedad, apropiada de manera subjetiva o interiorizada a través de un proceso personal autoreflexivo, que diferencia al sujeto con respecto a lo externo y define su especificidad interna. Según Giménez “la identidad no es más que la cultura interiorizada por los sujetos, considerada bajo el ángulo de su función diferenciadora y contrastiva en relación con otros sujetos”.⁷⁷

Como consecuencia, las identidades íntimas se precisan por su carácter intrínseco y relacional y por “lo diferente”; están definidas no por su contenido, sino por los límites existentes entre

⁷⁵ Giménez retoma y precisa la noción de cultura propuesta por Clifford Geertz en la obra *La interpretación de las culturas*, publicada en 1992 por la editorial Gedisa, en Barcelona. Geertz entiende la cultura como un conjunto de “pautas de significado” compartidas, algunas con más estabilidad y vigencia que otras, aunque todas históricamente específicas. Giménez, Gilberto. “La cultura como identidad...”, pp. 1-3.

⁷⁶ *Ibidem*, pp.1-3.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 5.

nosotros y los otros. En este sentido, la identidad es considerada como un actor social que emerge y se afirma solo “en la confrontación con otras identidades en el proceso de interacción social, lo cual frecuentemente implica relación desigual y, por ende luchas y contradicciones”.⁷⁸ Lo cualitativamente desigual está en los rasgos y peculiaridades específicas, definitorios del carácter particular. El propio sujeto se percibe a sí mismo, es examinado y reconocido por los demás como un referente de diversos colectivos sociales (desde la familia hasta los círculos de intereses vinculados con su profesión), y es portador de una serie de caracteres idiosincrásicos y de una historia de vida y trayectoria social irrenunciables e inmutables.⁷⁹

La cultura y la identidad son dos presupuestos interconectados en una asociación y correspondencia de carácter cambiante en el decurso del tiempo. Esto trae como resultado la construcción de la identidad y las identidades íntimas sobre un repertorio dinámico de modelos heterogéneos y significados mutables; un proceso en el que coexisten zonas o áreas estables, junto a otros sectores que sí se modifican.⁸⁰

No obstante las diferencias terminológicas entre las nociones de cultura y entorno cultural, sus contenidos conceptuales permiten comprender su analogía, si se considera que alrededor de los individuos existen cuantiosos significados, imágenes y símbolos vinculados tanto a los lugares y espacios privados y públicos que van desde el territorio de nacimiento hasta el hogar, los lazos familiares y todo tipo de relaciones interpersonales establecidas. En ese contorno los recursos o propiedades individuales y sociales, los gustos y distracciones, las creencias religiosas, la ideología y la afiliación política individual, juegan también roles principales en cuanto a significados. En su conjunto, todos esos elementos y sus interconexiones constituyen la cultura; es decir, el entorno cultural preciso de cada individuo.⁸¹

⁷⁸ Giménez, Gilberto. “Materiales para una teoría de las identidades sociales”, *Frontera Norte*, vol. 9, núm. 18, julio-diciembre, 1997, p. 12.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 13.

⁸⁰ Giménez, Gilberto. “La cultura como identidad...”, pp.1-3.

⁸¹ *Ibidem*, p. 3.

Basándonos en esa correspondencia conceptual, es evidente que las circunstancias de cualquier tipo de migración de personas (voluntaria o forzada), trae aparejada la pérdida irremediable de la mayoría abrumadora de los componentes del entorno cultural originario y, por tanto, afectan la identidad del individuo porque éste se enfrenta a un contexto de valores nuevos. Sin embargo, el individuo migrante lleva para sí sus elementos socio-culturales originarios, que en lo tocante a él no se pierden, sino, inclusive, pueden ser reforzados por el acto de la migración.⁸²

Ello es aplicable tanto en la noción general del concepto de migración, entendida como el traslado de individuos o grupos a hábitats diferentes a los de su cotidianidad, desde un lugar geográfico de origen a otro de destino por causas económicas o sociales,⁸³ como al exilio, una de sus formas específicas. En este último, los individuos o grupos se ven obligados a dejar su Estado de origen y buscar resguardo en otro, a causa de situaciones de violencia política generalizada o dirigida a determinados grupos sociales; con una duración impredecible, pues depende de las circunstancias y la persistencia de su causa. El exiliado se siente mutilado súbitamente; es decir, desprovisto de manera repentina, sin preparación emotiva e ideológica previa, de aquellos lugares de referencia espacio-temporal donde se desarrolla su vida familiar, social, profesional y su participación social y política.⁸⁴

La migración en cualquiera de sus formas, trae aparejada el alejamiento de la cultura o entorno cultural originarios, y tras ella, son ineludibles las diversas implicaciones en la relación simbiótica entre cultura e identidad en el nuevo contexto de destino; así como los sentimientos de “desarraigo” y “no pertenencia”, experimentados también por Julián Orbón en distintos momentos y circunstancias de su vida. Con respecto a aquellos, es ilustrativo el complejo proceso transitado por el compositor a través de la autoafirmación constante de su identidad, no solo en la creación musical misma, sino también mediante su propio

⁸² Kolb Neuhaus, Roberto. “Música y migración: la identidad en la maleta. Tres estudios de caso”, en Consuelo Carredano y Olga Picún, eds., *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2017, pp. 1 y 2 (en prensa).

⁸³ Sandoval Forero, Eduardo. *Migración e identidad. Experiencias en el exilio*, Centro de Investigación y Estudios Avanzados en Ciencias Políticas y Administración Pública, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 1993, p. 25.

⁸⁴ Boltzman, Claudio. “Elementos para una aproximación teórica al exilio”, *Migraciones en la Globalización*, Universidad de Ciencias Aplicadas de Suiza Occidental y Universidad de Ginebra, 2012, pp. 10 y 19. <http://asana-andalucia.org/revista/uploads/raa/n3/claudio.pdf>.

convencimiento con relación a su *yo* y su situación como inmigrante a Cuba. Esto se trasluce en las diversas polémicas y puntos de vista que suscitaron en el entorno cubano su personalidad creativa y pertenencia identitaria, sobre todo durante su primera década de residencia en la isla.

La crisis por la que atravesaba Orbón y su sentimiento de desarraigo, se evidencian en un fragmento de la misiva dirigida por José Ardévol a Alejo Carpentier, redactada días antes de que Orbón contrajera matrimonio con la cubana Mercedes Vecini, a finales de 1948: “¡Ojalá cambie! Después de la conversación que [Julián Orbón] quiso tener con Harold [Gramatges] y conmigo, en que nos manifestó sin disimulo todo su [...] desprecio por lo americano en general y por lo cubano en particular, y nos pidió que no lo consideráramos nunca en la órbita cultural de América ni de Cuba, [...] ha quedado entre nosotros un abismo infranqueable”.⁸⁵ Dos años después Ardévol escribió a Carpentier con relación al artículo de este último, *Variaciones sobre un tema cubano*, editado en la revista *Américas*: “Nos extraña que sigas incluyendo a Julián entre los músicos *cubanos*, sin nada que aclare su verdadera posición; Julián, claro está, debe ser citado en cualquier trabajo de este tiempo, pero se me antoja inevitable una pequeña frase, el más leve comentario que deje aclarada su posición de *músico español accidentalmente residente en Cuba* (son sus propias palabras a Harold [Gramatges] y a mí)”.⁸⁶

Evidencias de emociones de no pertenencia, pueden apreciarse también en Orbón, tras su salida de la isla, en las epístolas entre el compositor y su entrañable amigo, el escritor cubano José Lezama Lima. En una de esas cartas, escrita desde México, Orbón apuntaba: “[...] vivimos hace tiempo asumiendo en sufrir que ni siquiera intuimos nunca [...] qué puedo hacer amigo mío para acompañarte, para asumir juntos esta vigilia”.⁸⁷ Según se muestra en las misivas enviadas por el compositor desde los Estados Unidos a Lezama, los sentimientos de desesperanza y aislamiento de Orbón, se exacerbaban durante su residencia en los Estados

⁸⁵ Carta dirigida por José Ardévol desde La Habana a Alejo Carpentier en Caracas, el 19 de noviembre de 1948. Ardévol, José. *Correspondencia cruzada*, Letras Cubanas, La Habana, 2004, p. 167.

⁸⁶ Carta fechada en La Habana el 20 de marzo de 1950. *Ibidem*, p. 192. Subrayado en el original.

⁸⁷ Orbón, Julián. “Carta a José Lezama Lima”, México, 23 de septiembre de 1962, (documento de archivo, no publicado).

Unidos. En esas misivas le expresa al amigo sus aficciones por la soledad, la “ausencia de toda alegría”, y una constante añoranza por su vida pasada en la isla.⁸⁸

Las emociones de desarraigo o “no pertenencia” padecidas por Orbón, son propias de una gran parte de los emigrantes, y se agudizan de manera brutal en el exilio, porque las diferencias entre emigrado y exiliado radican en que el primero decide salir de su país y tiene la posibilidad de retornar a él en todo momento, deja su cultura por propia voluntad y quizás abraza también el deseo de ser aceptado en la nueva sociedad a la que emigra. Por su parte, el exiliado enfrenta un resquebrajamiento no anhelado con su cultura y puede tener prohibido su regreso al país. Quizás entre uno y otro tipo de emigrantes, la perspectiva inversa acerca del regreso al lugar de origen, constituye la diferencia esencial y la condicionante para las formas en que los individuos discernen sobre ellos mismos y su tierra de procedencia.⁸⁹

De acuerdo con Roberto Kolb, en el caso particular de los compositores emigrantes y/o exiliados ese discernimiento sobre sí mismo, la tierra de origen y, por extensión, su cultura y entorno, puede verse reflejado de maneras diversas en su creación. Esas maneras no son formas de comportamiento privativas de uno u otro tipo de migrante, sino que se pueden manifestar indistintamente de dos formas: la adaptativa, que atañe a la creación de una música transmutada o adecuada en relación al nuevo entorno cultural; y otra que refleja y reivindica la identidad musical propia y llega a no renunciar a ella como un medio deliberado y consciente de preservarla en las nuevas circunstancias.⁹⁰

Esos presupuestos son significativos para nuestra investigación, con el añadido de que, para muchos de esos compositores, la creación musical no constituyó un simple hecho de supervivencia personal, sino cultural.⁹¹ Como consecuencia, algunos de ellos se convirtieron

⁸⁸ Orbón Julián. “Carta a José Lezama Lima”, Nueva York, 3 de abril de 1968, (documento de archivo, no publicado). Otras misivas aparecen en Lezama Lima, José. “Cartas a Julián Orbón”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-febrero-marzo, 1987; Lezama Lima, José. *Cartas a Eloísa y otra correspondencia (1939-1976)*, Verbum, Madrid, 1998; y en Orbón, Julián. “De Julián Orbón a José Lezama Lima”, México 3 de febrero de 1961, y 17 de febrero de 1962, en Ricardo de la Torre (selección y notas), “Julián Orbón: Breve epistolario”, *Pauta*, vol. XXXIII, núm. 133, enero-marzo, 2015.

⁸⁹ Roniguer, Luis. “Destierro y exilio en América Latina: Un campo de estudio transnacional e histórico en expansión”, 2016. <http://www.pacarinadelsur.com/home/abordajes-y-contiendas/318-destierro-y-exilio-en-america-latina-un-campo-de-estudio-transnacional-e-historico-en-expansion>

⁹⁰ Kolb Neuhaus, Roberto. “Música y migración: la identidad en la maleta. Tres estudios de caso”..., pp. 3 y 4.

⁹¹ *Ibidem*, p. 23.

en una especie de custodios de sus culturas originarias en el extranjero, pues la identidad presente en sus obras apuntaba no sólo a un sentimiento de pertenencia, sino también a un determinado sistema cultural de referencia con tradiciones que significan los vínculos genealógicos y hereditarios encargados de la continuidad. La acción y el efecto de subsistir y a la vez reafirmarse desde el punto de vista identitario, instauraron modos de resistencia y también la manera en que aquellos músicos migrantes continuaron sus tradiciones.

También en muchos casos, sus identidades “diferentes” constituyeron no solo modos de subsistencia cultural, sino también recursos movilizados para afrontar el cambio su situación en el entorno ajeno. Sus identidades constituyeron un “capital cultural” que les brindaba a los compositores migrantes la posibilidad de distinguirse por lo disímil o exótico que portaban y podían brindar de novedoso, en el contexto dado. Y esta peculiaridad, constituye una de las modalidades de negociación a través de las cuales estos actores sociales migrantes viven y negocian, colectivamente e individualmente, en correspondencia a su doble condición, respecto a la sociedad de origen y a la sociedad de residencia,⁹² este presupuesto podemos hacerlo extensivo al modo de negociación de Julián Orbón como actor social, compositor y migrante, no solo durante su juventud y vida en Cuba, donde construyó una muy particular hibridación identitaria sobre sus tradiciones originarias y las del nuevo contexto cubano; sino también en el “capital cultural” que significó esa identidad en México y los Estados Unidos.⁹³

Para evidenciar las relaciones entre identidad y tradición, nuestro estudio asume el concepto que define a la tradición como aquellos bienes culturales adquiridos como herencia colectiva

⁹² Boltzman, Claudio. “Elementos para una aproximación teórica ...”, pp. 19 y 20.

⁹³ En ese último país, Orbón nunca tuvo una vinculación laboral continua y esto quizás evidencia una muestra de desarraigo y aislamiento; según Villanueva a través de los escritos orbonianos de esa época “encontramos el espíritu de un hombre profundamente arraigado a España o a Cuba”, que “no aprovechó su estancia en los Estados Unidos para auto promoverse, buscar un trabajo estable como compositor en residencia con alguna universidad o encontrar la manera de recibir encargos”. Villanueva, Mariana. “Julián Orbón: Un retorno...”, p. 124. Sin embargo, más de la mitad del total de las obras que Orbón compuso y logró concluir durante su residencia permanente en ese país, fueron comisionadas por diferentes fundaciones, instituciones, o personalidades, lo que constituye una evidencia de que sus peculiaridades identitarias diferentes, distinguidas en ese contexto por sus particularidades, funcionaron de alguna forma como un “recurso” que le permitió al compositor Julián Orbón abrirse camino y sobrevivir en el ámbito ajeno. Ejemplo de ello son sus *Partitas no. 2, no. 3* y *no. 4* (ver capítulo III del presente trabajo); y *Preludio, fantasía y tiento* para órgano, encargada a Orbón por el pintor Jorge Camacho. De las obras concluidas en esa etapa solo no fueron comisionadas la *Partita no. 1*, dedicada a Rafael Puyana; las *Dos canciones folclóricas* para coro, y el *Libro de Cantares*, para voz y piano.

a través de generaciones, transmitidos socialmente en el decurso de distintas épocas y que muestran una persistencia cultural sujeta a modificaciones. Estas últimas son las que permiten su reproducción y mantenimiento, en consecuencia con la relación dialéctica entre el pasado y presente, continuidad y cambio. En ese sentido, la tradición representa un legado cultural que remite tanto al pasado como al presente; es “el pasado vivo en el presente” porque su significado social se elabora desde el presente sobre el pasado, configurándolo. Por otro lado, cada tradición remite a la identidad de un grupo social específico; es decir, a un tipo de quehacer colectivo e histórico de carácter cultural, porque la identidad se edifica a partir de la tradición, sobre una base sociocultural.⁹⁴

Planteamiento musicológico

En lo que respecta a las tradiciones en el arte musical, tales prácticas transmiten una información estética, un contenido determinado por abstracciones que encuentra eco o respuesta en otros individuos para establecer una conexión particular: la comunicación estética. Ese tipo de enlace es el que rompe la barrera del tiempo y relaciona a los individuos; de ahí la especial significación histórico-social y política de aquellas expresiones de la música que alcanzan la categoría de tradición a través de entidades específicas, o de sistemas de comportamiento técnico con mayores grados de abstracción. Esas manifestaciones tienen el poder de aglutinar y asociar no solo a diversas generaciones e intereses, sino también estrechar lazos entre individuos, coincidentes o no en una misma época.⁹⁵

Algunas reflexiones acerca de las tradiciones que unifican las músicas hispanas y americanas –y por tanto a diversas generaciones e individuos de uno y otro lado del Atlántico, a lo largo de distintas épocas– son expuestas en los escritos musicológicos realizados por el propio compositor y ensayista objeto de este estudio. De acuerdo con sus criterios, en la música hispanoamericana esas tradiciones constituyen un estado ontológico, más que una situación

⁹⁴ Arévalo, Javier Marcos. “La tradición, el patrimonio y la identidad”, *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 60, núm. 3, 2004, pp. 927-928. https://grupo.us.es/giesra/pdf/c.v/c.v._javier_marcos_arevalo.pdf.

⁹⁵ Alén, Olavo. *Pensamiento musicológico*, Letras Cubanas, La Habana, 2006, p.66.

persistente.⁹⁶ Su idea principal reafirma el alcance de la tradición del pasado histórico de la música española desde el siglo XV y XVI, como una ontología persistente del *ser* en general de aquella y estas músicas y de sus propiedades trascendentales, no solo frecuente en las expresiones de lo popular, sino también a través de las experiencias intelectuales.⁹⁷

Siguiendo la premisa teórica propuesta por Eduardo Mata en su acercamiento analítico a la creación musical de Julián Orbón, la interrelación entre tradición, identidad y entorno constituye una característica esencial de la obra orboniana. Mata distingue en esa correspondencia una percepción particular y personal de la herencia musical hispánica y, además, relaciona su originalidad con la presencia de constantes estilísticas congruentes con su origen, en tanto la permanencia y continuidad de las tradiciones musicales españolas, el entorno y las influencias recibidas.⁹⁸ Estas reflexiones se enriquecen a través de la idea principal de Mariana Villanueva acerca de la influencia del entorno sobre el creador y, a través de él, sobre su creación,⁹⁹ precepto que también constituye uno de los puntos de partida de nuestro trabajo. Villanueva examina su postulado a partir de los dos desarraigos vividos por Orbón y considera las huellas de esas circunstancias en su quehacer artístico y en la constante nostalgia por el origen presente en toda su obra.

También estimamos que los significados subjetivos de la identidad íntima de Orbón se evidencian de manera objetiva en *Tocata y Partita no.4*, ajustables al concepto de formas culturales de John B. Thompson, que define los eventos o hechos concretos y objetivos de la cultura; es decir, los comportamientos observables de significados culturales manifiestos en las obras de arte.¹⁰⁰ De acuerdo con lo anterior, las obras de Orbón constituyen conductas objetivas, formas objetivadas de la cultura que nos permiten la observación de la expresión

⁹⁶ Orbón, Julián. “Tradición y originalidad en la música hispanoamericana”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-febrero-marzo, 1987, pp. 22-23.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 30. Subrayado en el original.

⁹⁸ Mata, Eduardo. “Himno al canto de gallo...”, p. 34.

⁹⁹ Villanueva, Mariana. “Julián Orbón: un retorno...”.

¹⁰⁰ Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna*, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, México, 1998, p. 222.

y el pensamiento cultural de su creador a través del análisis. Esas formas objetivadas son las que Pierre Bourdieu define como “simbolismo objetivado”.¹⁰¹

A partir de esas nociones podemos plantear que ambas piezas para piano evidencian el *habitus*, concepto con el que Bourdieu define la cultura interiorizada, convertida en sustancia propia que distingue a cada actor social.¹⁰² Este autor señala: “El capital cultural es un tener transmutado en ser, una propiedad hecha cuerpo, convertida en parte integrante de la *persona*, un *habitus*”.¹⁰³ Basándonos en ese presupuesto podemos plantear que las obras seleccionadas son manifestaciones de la cultura interiorizada e incorporada, o el *habitus* del compositor Julián Orbón, en tanto actor social en contextos histórico-sociales concretos.

Los presupuestos teóricos aquí expuestos establecen diversos puntos de vista y fundamentos perfectamente aplicables e interconectados con la problemática del proceso de conformación de identidades íntimas y la migración, en los diversos entornos culturales de Julián Orbón a lo largo de su historia de vida. En particular, porque el decurso de esta última estuvo caracterizada recurrentemente por el desarraigo y la pérdida, desde la niñez del compositor en España.

La definición de identidades íntimas constituye el punto de partida respecto a cómo ese creador –en tanto sujeto en diferentes entornos culturales históricamente concretos–, buscó distinguirse y a la vez ser reconocido por los otros, mediante atributos culturales ambivalentes: unos a los que recurrió para delinear las fronteras de sí, relativos a la pertenencia social compartida con terceros; y otros que respondían a propiedades que lo individualizan y diferencian. También es necesario destacar la peculiar y compleja relación que funcionó en él a partir de la simbiosis de cultura e identidad, la relación de cultura y entorno cultural, y los consecuentes conflictos y contradicciones identitarias.

Los planteamientos sobre los compositores emigrados y exiliados son pertinentes en nuestro estudio, si tenemos en cuenta que Orbón empezó a componer en los inicios de su primera

¹⁰¹ Bourdieu, Pierre. “Dialogue à propos de l’histoire culturelle”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 59, 1985, p. 86. www.persee.fr/issue/arss_0335-5322_1985_num_59.

¹⁰² *Ibidem*, p. 86. Un desarrollo de los conceptos “simbolismo objetivado” y “*habitus*” se halla en la fuente citada, pp. 86-93.

¹⁰³ Bourdieu, Pierre. “Les trois états du capital culturel”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 30, 1979, p. 4, subrayado en el original. www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1979_num_30_1_2654.

migración a Cuba. Repararnos en esas condicionantes teóricas y en el significado y trascendencia que tienen en la obra para piano de Orbón, como un músico que construyó y redefinió una identidad híbrida a través de la permanencia y continuación de tradiciones españolas y junto a ellas, la asimilación de algunas tradiciones del nuevo contexto cultural cubano al que se insertó. El mero hecho de que Orbón haya escrito o no para piano en determinados momentos de su vida posee además un significado substancial y simbólico, pues la práctica pianística era algo que había heredado desde su más tierna infancia, y en este legado la figura paterna simbolizaba un arquetipo a seguir, no solo por la interpretación sino también por la creación para ese instrumento; aparejado a ello, las características de una música apegada a las tradiciones hispánicas, fundamentaban un sentimiento de pertenencia que no dejó de afianzar con asiduidad durante toda su vida.

Si bien la sociología aporta elementos teóricos inestimables, también éstos se encuentran en el ámbito musicológico. De éste han resultado valiosos estudios sobre intertextualidad musical y sus procedimientos; las reflexiones acerca de las estructuras y formas musicales y diversas técnicas de composición contemporáneas; además de las estimaciones relativas al neoclasicismo español o clasicismo moderno, como un estilo distinguido, en su esencia, por la aplicación particular de la noción de retorno, como una vuelta sin imitación, y desde la contemporaneidad al pasado español culto y popular.

Varios trabajos han aportado relevantes premisas para sustentar el examen de algunos de los elementos constitutivos de las obras seleccionadas. Entre aquellas se destacan las nociones de intertextualidad e hipertextualidad, dos tipos de relaciones transtextuales, aplicadas al análisis musical por autores como Yvan Nommick¹⁰⁴ y Rubén López Cano.¹⁰⁵ Sustentándonos sobre esos antecedentes teóricos del análisis musical transtextual, hemos aplicado un tipo de estudio similar a *Tocata y Partita no. 4*, porque aunque las prácticas de intertextualidad musical han sido manejadas desde hace centurias, fueron desarrolladas de

¹⁰⁴ Nommick aplica las categorías intertextualidad e hipertextualidad a partir de dos tipos de relaciones transtextuales que son definidas por Gérard Genette en *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982). Nommick, Yvan. “La intertextualidad. Un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX”, *Revista de Musicología*, vol. 28, núm. 1, Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2005, p. 805. <https://www.jstor.org/stable/20798102>.

¹⁰⁵ López Cano, Rubén. “Más allá de la intertextualidad musical. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global”, *Revista aragonesa de musicología*, Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, Aragón, 2005. <https://www.lopezcano.net>.

manera considerable durante el siglo XX, cuando fueron compuestas las obras mencionadas; y en particular, porque el procedimiento de intertextualidad musical aplica en el contexto orboniano por la gran incidencia de sus mecanismos en el proceso de composición de las obras analizadas y esas herramientas evidencian las características del diálogo que estableció Orbón con los referentes musicales de Europa y Cuba, con el pasado y su presente, con la mezcla de culturas de centro y periferia, y con lo culto y lo popular. En el caso del contexto orboniano la intertextualidad a través de los mecanismos de las citas, alusiones y *topoi* concernientes tanto al pasado europeo, como a su presente en Cuba, evidencian las maneras de ese dialogar en la creación musical orboniana, como una característica esencial que define su identidad como compositor y migrante.

El concepto de intertextualidad musical, según Nommick, define la práctica de componer una nueva música sobre otras precedentes, ya sean populares o cultas; y de reutilizar formas, técnicas o materiales temáticos musicales pertenecientes al pasado, como una actividad citatoria ligada al hacer musical y también a diversos mecanismos de reminiscencia o evocación retrospectiva.¹⁰⁶ Por ello hemos considerado, los diversos tipos de manifestación de esta práctica asociados a los mecanismos de la cita, la alusión y los *topoi*. La cita es delimitada en este caso como un préstamo literal musical de una obra antecedente, empleado como material temático de una obra dada.¹⁰⁷ La alusión, menos explícita, constituye la manera en que un discurso o enunciado musical sugiere una determinada obra o autor y remite a ellos, sin constituir una citación exacta o literal del texto musical antecedente.¹⁰⁸

El *topos –topoi* (en plural)– también como una herramienta de la intertextualidad está constituido por fragmentos que señalan y hablan de géneros, estilos o prácticas musicales específicas, constituyen signos que remiten intertextualmente a otras clases de músicas, e indican a la vez valores sociales, culturales e históricos. Su definición comprende también los motivos, esquemas melódicos, rítmicos, armónicos, de textura y tímbricos, que pueden aparecer combinados de manera simultánea y enunciados en el discurso de manera directa; o que remiten a elementos exteriores al discurso musical (tipos de danzas o estilos específicos,

¹⁰⁶ Nommick, Yvan. “La intertextualidad: un recurso fundamental...”, p. 805.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ López Cano, Rubén. “Más allá de la intertextualidad musical...”, p. 5.

por ejemplo). En todos los casos los *topoi* se insertan en las tradiciones y la identidad del compositor, porque constituyen convenciones culturales de carácter histórico con potentes asociaciones referenciales.¹⁰⁹

Como parte del concepto de *topoi*, hemos tenido en cuenta la perspectiva que los considera como elementos vinculados a significados, para lo cual han sido en extremo valiosas las contribuciones realizadas por los trabajos de Kofi Agawu.¹¹⁰ Desde este punto de vista, los *topoi* comprenden, entre otras, ciertas disposiciones melódicas, rítmicas, métricas, tonales, modales y de texturas correlativas a determinados significados, definidos estos últimos como unidades estilísticas enlazadas a los más heterogéneos ideales de la composición. Sobre esas bases, y a través de la persistencia de determinados *topoi*, es posible demostrar el nivel de continuidad entre estilos de épocas diversas,¹¹¹ una característica que será necesario subrayar al acercarnos a las obras de Orbón seleccionadas.

Coincidimos con Agawu en que el uso de *topoi* similares o idénticos al interior de una obra, o entre varias, puede proveer una clara percepción de la estrategia de una pieza, o revelar aspectos particulares del estilo y la naturaleza de la retórica de su compositor.¹¹² Desde esa perspectiva, el estudio de los *topoi* permitirá delimitar los empleados en la retórica de Orbón, a la vez que nos acercará a sus ideales creativos y algunas características de su estilo.

Para la delimitación de los *topoi* también nos apoyaremos en el análisis de los criterios teóricos de Leon Stein,¹¹³ en cuanto a la definición de la forma, su estructura y el empleo de técnicas como la neomodalidad, la politonalidad o el polimodalismo y el pandiatonicismo. La neomodalidad precisa el empleo de los modos medievales tanto para la melodía como la armonía, la adopción de un discurso en modos diferentes simultáneos, y también aquellos

¹⁰⁹ Plesch, Melanie. “La lógica sonora de la Generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, Mozarteum argentino Filial Jujuy y Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy, Argentina, 2008, p. 84. <https://www.mozarteumjujuy.org/publicaciones>.

¹¹⁰ Agawu, Kofi. *Music and Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford University Press, Inc., New York, 2009.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 42.

¹¹² *Ibidem*, pp. 42-43.

¹¹³ Stein, Leon. *Structures & Style. The study and analysis of musical forms*, Expanded Edition, Summy-Birchard, Inc., New Jersey, 1979.

casos en que una melodía modal lleva un acompañamiento en otro modo o en una tonalidad.¹¹⁴ La politonalidad o el polimodalismo refieren la combinación en la armonía o el contrapunto de dos o más tonalidades o modos, o la mezcla de tonalidad y modalidad.¹¹⁵ El concepto de pandiatonicismo considera aquellas prácticas en las que todas las combinaciones diatónicas son legítimas.¹¹⁶ Estos conceptos han sido de gran valor a la hora de enfrentar el análisis musical de las obras por las implicaciones de esas técnicas en el lenguaje musical del compositor.

La hipertextualidad es el otro tipo de relación transtextual que tenemos en cuenta en nuestro análisis, si bien esta clase de vínculo es mucho más complejo y difícil de revelar que los procedimientos intertextuales, alguna referencia a esa modalidad ha sido localizada en el análisis de *Partita no. 4*. Por ello, asumimos la noción de hipertextualidad musical como el tipo de relación que interconecta una determinada obra musical, con otra antecedente, mediante elementos que constituyen derivaciones, o “hablan” del texto musical anterior, y que no podrían existir sin él. Es decir, ese concepto define el empleo de enunciados o motivos de obras antecedentes, pero reelaborados como consecuentes de los originarios en el lenguaje de un compositor. Así, el nuevo enunciado, con ciertas “transformaciones” y cambios respecto al elemento modelo de origen, refiere y evoca a su precedente, y se relaciona con él, pero sin una mención directa.¹¹⁷ Todas estas peculiaridades de la relación hipertextual aplicadas al análisis musical, son las que hace aún más complicada la detección de sus mecanismos en una obra dada.

Asimismo, tomamos los planteamientos de Ruth Piquer en cuanto a la singularidad del neoclasicismo español, especialmente dirigido a la recuperación de un pasado musical bajo

¹¹⁴Ibídem, p. 210.

¹¹⁵ Ibídem, p. 211.

¹¹⁶ Ibídem, p. 213.

¹¹⁷ Refiriéndose a la hipertextualidad, Yvan Nommick, cita la definición de ese concepto propuesta por Gérard Genet en *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982): “Designo con esta expresión todas las relaciones que unen un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (que llamaré, claro está, *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario [...]. Esta derivación puede ser de orden descriptivo o intelectual, cuando un metatexto “habla” de otro texto [...]. Puede ser de otro orden, cuando B no habla de ningún modo de A, pero sin embargo no podría existir tal cual sin A, del que proviene al cabo de una operación que calificaré, provisionalmente todavía, de *transformación*, y al que, por consiguiente, evoca de manera más o menos manifiesta sin hablar necesariamente de él o citarlo”. Nommick, Yvan. “La intertextualidad: un recurso fundamental...”, pp. 800-801, subrayado en el original.

la idea del retorno, noción que contempla el rescate de la tradición musical española o la vuelta al pasado; del presupuesto de un neoclasicismo español dentro del concepto clasicismo moderno,¹¹⁸ pues en aquel las ideas de novedad y progreso interactúan con los conceptos de arte y música nuevos; y con un retorno que ratifica “sus propias vueltas” a las tradiciones de las músicas culta y popular españolas, no como repetición o imitación, sino a modo de síntesis y con un sentido histórico perceptor del pasado presente.

Desde la óptica moderna ese retorno reivindica la emoción, la expresividad y la evocación como constante,¹¹⁹ a partir de diversas alusiones al pasado y las tradiciones españolas; entre ellas, las referencias a clavecinistas como Domenico Scarlatti y su expresión más española, el padre Soler; al repertorio vihuelístico, considerado la integración por excelencia de lo culto y lo popular; a la guitarra;¹²⁰ la música popular de los cancioneros y los grandes polifonistas del siglo XVI.

Derivado de los planteamientos de Piquer, pudimos relacionar el empleo de intertextualidad e hipertextualidad musical en las obras de Orbón con el concepto de retorno, al constatar la presencia de elementos tradicionales de la música española pero desde la óptica del lenguaje moderno del discurso musical del compositor. De esa manera distinguimos una de las particularidades que vinculan a Orbón con el neoclasicismo español o clasicismo moderno.

Al estudio de las prácticas citatorias, las alusiones y los *topoi* en las dos obras seleccionadas, según los soportes de la intertextualidad, y de algunos hallazgos hipertextuales, se sumó el análisis de la estructura y la forma. La conjunción de ambas perspectivas analíticas permitirá identificar aquellos materiales vinculados a los procesos creativos y la construcción identitaria presente en la retórica del lenguaje musical del compositor; el estudio del concepto de retorno relacionado con el clasicismo moderno, a través de la comprobación de las alusiones y homenajes a los grandes maestros españoles, y la presencia de la música popular española; y además la localización de las referencialidades sincrónicas, de aquel pasado y del

¹¹⁸ Ruth Piquer desliga al neoclasicismo español del neoclasicismo en boga durante los primeros años de la década de 1920 y del neoclasicismo francés. Piquer, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, Doble J, Sevilla, 2010.

¹¹⁹ *Ibidem*, pp. 397 y 398.

¹²⁰ *Ibidem*, pp. 399-400.

presente cultural de Orbón, evidenciadas en la ligazón entre culturas de centro y periferia mediante el cruzamiento de lo eurocéntrico con lo local.

Para el análisis particular de *Tocata* nos apoyamos en las nociones sobre las unidades de estructura de la forma expuestas por Leon Stein. Abundamos especialmente en el concepto de figura como la más pequeña unidad constructiva en la música,¹²¹ toda vez que su uso imitativo en las diferentes voces de la polifonía es esencial en el discurso musical de esta obra. Según Stein, un motivo temático puede estar constituido por dos o tres figuras y en el caso específico de las tocatas, estas últimas pueden constituir un patrón reiterado, planteamiento extensivo a esta obra de Orbón. Por otro lado, en el caso particular de esta obra, la detección de las figuras se hace imprescindible pues algunas de ellas constituyen también *topoi*, y funcionan de ese modo como una de las herramientas compositivas que implementan la intertextualidad.

También una de las características esenciales del clasicismo moderno¹²² evidenciado en *Tocata* es el concepto de retorno, como un criterio que rehúsa las posiciones imitativas y el empleo del pasado como una repetición.¹²³ Ejemplo de ello es la adopción de una forma del siglo XVIII para su estructura musical, en contraposición al uso de una estructura formal estereotipada. Por ello, nuestros fundamentos analíticos se basan en los planteamientos teóricos de Stein con relación a las formas y procedimientos del alto renacimiento. En ellos se destacan además de la tocata, el *ricercare* y la variación o diferencias; así como también la forma bipartita de las sonatas del barroco y el rococó temprano, basadas en el contraste tonal y temático, y la imitación de motivos y sujetos.¹²⁴ Todos esos planteamientos teóricos han sido imprescindibles a la hora de analizar el concepto de retorno en *Tocata*.

¹²¹ Stein, Leon. *Structure & Style. The study and analysis of musical forms*, pp. 3-7.

¹²² Ruth Piquer identifica el concepto de clasicismo moderno, como arte nuevo y vanguardia, con sus antecedentes en la conjunción de las posiciones historicistas y nacionalistas del siglo XIX, que condicionaron la mirada al pasado durante las primeras décadas del siglo XX. Piquer, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos...*, p. 393.

¹²³ *Ibidem*, p. 291.

¹²⁴ Stein, Leon. *Structures & Style...*, p. 106.

Además se han tenido en cuenta las características de diversos cantos gregorianos, himnos y salmodias contenidos sobre todo en el *Liber usualis*,¹²⁵ todos abordados por Stein; y en las nociones de las formas vocales de siglo XVI, cuya referencia ha sido obligada al analizar *Tocata*. Esta perspectiva se establece porque la noción de retorno refiere tanto a la exploración de los modelos de las tradiciones de la música popular, como a los paradigmas de la música culta, ambos conciliados como una síntesis en la mirada al pasado español. El ideal de retorno se encaminó a la recuperación imparcial de todas las tradiciones musicales españolas desde una óptica moderna, distinguiendo al neoclasicismo propiamente español como clasicismo moderno, y diferenciándolo de otras nociones de neoclasicismo.¹²⁶

Con relación a *Partita no. 4* nos remitimos al concepto del término partita en cuanto a su significado en el siglo XVII como una serie de variaciones,¹²⁷ sentido coincidente con uno de los criterios empleados por Orbón para su obra. Sin embargo, en esta pieza el compositor adopta y fusiona otros conceptos formales renacentistas y barrocos, cimentados en la variación o diferencias al estilo de los maestros españoles del siglo XVI, y los de la forma sonata clásica. Todos esos procedimientos formales son tratados por Leon Stein en su libro *Structure & Style. The Study and Analysis of Musical Forms*, el cual deviene basamento teórico recurrente para nuestro estudio, y en muchos sentidos sirve de eje al análisis de *Partita no. 4*, sobre todo por la reutilización de antiguas formas musicales a través de una óptica de modernidad.¹²⁸

También en el caso de *Partita no. 4* se hace imprescindible el empleo de la noción de figura de Stein,¹²⁹ por la trascendencia de esa mínima estructura para la obra. En este sentido se

¹²⁵ *Ibíd.*, pp. 179-180.

¹²⁶ El objetivo esencial y diferenciador del neoclasicismo español era desligarse del neoclasicismo anquilosado en boga a inicios de la década de 1920, y del neoclasicismo francés. Piquer, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos...*, pp. 399-400.

¹²⁷ Stein, Leon. *Structures & Style...*, pp. 159-160.

¹²⁸ Nos referimos a una óptica nueva en la concepción de la forma en la que se conjugan como síntesis diversos procedimientos de desarrollo, de variación motivica, y de estructura, característicos de diversas formas preclásicas e incluso clásicas, de las que obviamente parte el compositor, sin repetir las, a partir de proposiciones y perspectivas novedosas. Destacan además las características inherentes a un lenguaje moderno en el discurso de la música, en el que también se sintetizan elementos de antiguos procedimientos con técnicas modernas de composición como la neomodernidad y el pandiatonicismo, entre otras.

¹²⁹ Stein, Leon. *Structures & Style...*, pp. 3-7.

destaca entre otras, la figura del intervalo de quinta, una célula que refiere tanto las maneras polifónicas primigenias del *organum*,¹³⁰ como los procedimientos imitativos de los grandes maestros españoles de los siglos XVI al XVIII. En el caso de esta obra también es imprescindible la detección de las figuras, por su papel en la construcción de la obra y porque algunas de ellas constituyen además *topoi*, implementadores de la intertextualidad. Las razones del empleo de diversos enfoques analíticos para abordar el estudio de ambas obras responden a la necesidad de comprenderlas desde distintos ángulos, e iluminar algunos de sus aspectos particulares desde perspectivas diferentes. La integración de los presupuestos teóricos descritos, hará posible cotejar los resultados de los análisis musicales de *Tocata y Partita no. 4*, y definir la presencia de tradiciones y rasgos identitarios, como evidencias de la negociación de Julián Orbón, como compositor y como migrante en dos momentos diferentes de su vida, en contextos ajenos. Ello contribuirá también a enriquecer la comprensión de la música, y evidenciar el proceso de construcción identitaria en Orbón. Por ello se han unido los puntos de vista del análisis formal; el estudio de la intertextualidad musical, haciendo especial énfasis en las citas, alusiones y *topoi*; y de algunas evidencias hipertextuales. A su vez algunos de estos resultados podrán ser relacionados con el concepto de retorno, caracterizador del clasicismo moderno.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 199.

Capítulo II. Tocata

Aspectos generales

Dedicada a su tía materna Carmen de Soto,¹³¹ *Tocata* fue creada por Julián Orbón entre los meses de abril y junio de 1943, y estrenada con el compositor al piano en el cierre del segundo concierto de verano del Grupo de Renovación Musical, efectuado en el Lyceum y Lawn Tennis Club de La Habana el 2 de agosto de 1944.¹³²

En sus críticas al concierto, Alejo Carpentier vinculó esa obra y a su creador con la avanzada de la escuela española contemporánea, iniciada tras la línea de Manuel de Falla. Destacaba además la superación de cierta etapa de scarlattinismo por la que había transitado Orbón, y consideraba que su *Tocata* superaba lo alcanzado, hasta ese momento, por compositores como los hermanos Rodolfo y Ernesto Halffter. Al respecto añadía:

Lo de Julián Orbón está más allá –lo que equivale a decir: más acá: Si retrocedemos un poco más para los fines de una comparación el españolismo de un [Salvador] Barcarisse¹³³ parece cosa del pasado, junto a un estilo que es también paso de avance sobre lo hecho por la generación que se dio a conocer entre 1925 y 1935. Y es porque Julián Orbón, siguiendo una trayectoria lógica, determinada por el *Concierto* de Falla, ha heredado los valores esenciales, el espíritu de una música, sin tener ya necesidad de atarse –tal vez por su mismo aislamiento de la península– al menor elemento local o pintoresco.¹³⁴

Carpentier calificó a *Tocata* como una composición “lograda y enérgica”, que sonaba maravillosamente en el teclado. Subrayó especialmente el “raro acierto” de su segundo movimiento, concebido como un antiguo canto español, y en el tercero, la influencia de la

¹³¹ La dedicatoria “A mi tía Carmen”, consta en la primera publicación de la obra realizada por el Instituto Interamericano de Musicología, Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, Montevideo, 1945, p. 3.

¹³² Carpentier, Alejo. “El segundo concierto del grupo Renovación”, *Información*, La Habana, 4 de agosto de 1944.

¹³³ Salvador Barcarisse (Madrid, 1898-París, 1963). Compositor español, miembro del Grupo de los Ocho, al igual que los hermanos Rodolfo y Ernesto Halffter.

¹³⁴ Crítica del concierto realizado el 28 de julio. Carpentier, Alejo. “El Concierto del Grupo de Renovación (I)”, *Información*, La Habana, 30 de julio de 1944.

forma sonata “a la manera de Scarlatti”.¹³⁵ Es significativo también el manifiesto cuidado en su crítica de no considerar innecesaria y superflua la dificultad de ejecución de la pieza, sino solo sujeta a las necesidades expresivas del razonamiento del compositor,¹³⁶ una posición que coincidía con una de las directrices estéticas del programa del Grupo de Renovación Musical liderado por José Ardévol.¹³⁷ Esa línea, que estimamos signaba también las obras compuestas por Orbón en aquella época por su voluntaria pertenencia al colectivo, estaba caracterizada por la oposición radical al uso del virtuosismo y la ostentación en cuanto a las posibilidades del instrumento en tanto predominio “de lo mecánico sobre lo espiritual, de lo material e inerte sobre el testimonio creador que es toda obra musical”.¹³⁸ Por su parte, Ardévol, cuando se refiere a ese aspecto de los trabajos de Orbón para piano, señaló: “son muy pianísticos y en extremo difíciles, sin embargo no hay nada en ellos que podría hacer al piano dominar la música”.¹³⁹

Para los compositores de ese colectivo, el instrumento era solo el medio para llegar a la música, un arte que no debía depender de efecto instrumental alguno, sino regresar a la artesanía en un sentido amplio, hacia la búsqueda de calidad y perfección. Para ellos, el arte suficiente en sí mismo, no necesitaba sugerir otros aspectos de la sabiduría y el poder de los individuos, no era espectáculo ni diversión, sino que se bastaba como la creación que mejor explicaba al individuo.¹⁴⁰

¹³⁵ Carpentier, Alejo. “El segundo concierto...”.

¹³⁶ Carpentier, Alejo. “El Concierto del Grupo de Renovación (I)”...

¹³⁷ El compositor de origen catalán José Ardévol (Barcelona, 1911-La Habana, 1981), emigró a La Habana en 1930 y al poco tiempo adquirió la nacionalidad cubana. A finales de esa década se convirtió en profesor de varios cursos de armonía, contrapunto y fuga, instrumentación, formas musicales, historia de la música y estética en el Conservatorio Municipal de La Habana. Paralelo a ello, su producción creativa trascendió el marco individual para revertirse en un quehacer pedagógico con varios de sus discípulos de composición más aventajados, que se reunieron en torno a él con el objetivo de darle una nueva dirección a la creación musical cubana de concierto, y situar a Cuba dentro del espacio contemporáneo de aquella época. Junto a esos alumnos, el Maestro Ardévol constituyó el Grupo de Renovación Musical en 1942. En el colectivo figuraban además: Harold Gramatges, Edgardo Martín, Hilario González, Argeliers León, Serafín Pro, Juan Antonio Cámara, Gisela Hernández, Virginia Fleites, Margot Fleites, Dolores Torres, y Julián Orbón, entre otros.

¹³⁸ Ardévol, José. “El virtuosismo”, Conferencia en el Aula Magna de la Universidad de La Habana, octubre de 1944, *Música y Revolución*, Ediciones Unión, La Habana, 1966, p.30.

¹³⁹ Yedra, Velia. “Julián Orbón: A Biographical and Analytical study...”, p.75.

¹⁴⁰ Ardévol, José. “Sonatas para piano de compositores jóvenes”, *Música y Revolución*, Ediciones Unión, La Habana, 1966, pp. 22-23. Palabras de Ardévol en el concierto que ha sido considerado como el primer acto

Tal vez la intuición de Orbón y del grupo al que pertenecía, bajo las enérgicas influencias de su líder Ardévol, fueron las causas principales de que la *Tocata* se caracterice por la austeridad en cuanto al despliegue del lenguaje y los recursos técnico-pianísticos, propiciando que sea considerada dentro de una línea musical ascética.¹⁴¹ Si bien esta obra presenta pocas complejidades de técnicas de ejecución, al contrario de lo que su nombre sugiere, el tempo muy rápido de algunas de sus partes y la comprensión del particular lenguaje del compositor, sí demandan profundos requerimientos por parte del intérprete.

Con la elección del título, Julián Orbón hacía una evidente referencia a un género instrumental cuyos orígenes se remontan al alto renacimiento, época a partir de la cual la *tocata* se estructuró casi siempre como un movimiento individual, con varias secciones, de forma y diseños figurativos libres, quizás distinguida por el empleo de pasajes y figuras rápidas, el contrapunto y la opción de intercalar secciones más lentas.¹⁴² Algunos organistas o clavecinistas de los siglos XVI y XVII le imprimieron un sello como fantasía y pieza de virtuosismo, al elaborarla con un discurso musical de rápidas escalas, bordaduras y fragmentos fugados e, incluso, conjugaron el tratamiento virtuoso con el estilo *perpetuum mobile*.¹⁴³

La coexistencia sincrónica de los rasgos antes descritos, no permite establecer una forma o estilo determinados para la *tocata* como género, ni aun dentro de las obras creadas por un mismo compositor durante el renacimiento o el barroco, salvo alguna excepción;¹⁴⁴ sin embargo son de destacar las *tocatas* para clave y órgano de J. S. Bach, donde se observa cierta insistencia en un mismo diseño para la elaboración del discurso musical, si bien mantiene la libertad en cuanto a la forma. En este último aspecto, algunas de sus inusuales *tocatas* para clave y órgano se distinguen de sus similares en la época por abandonar la noción de un

público del Grupo de Renovación Musical, en el Lyceum Lawn Tennis Club de La Habana, el 20 de junio de 1942.

¹⁴¹ Yedra, Velia. “Julián Orbón: A Biographical and Analytical study...”, p. 75.

¹⁴² Stein, Leon. *Structure & Style...*, p.146.

¹⁴³ En este último caso se ubican las *tocatas* para clave de Alessandro Scarlatti con seis o siete secciones contrastantes con fugas, recitativo y variaciones, y las de B. Pasquini. *Ibidem*, p. 146.

¹⁴⁴ Se considera singular el caso del compositor Claudio Merulo (1533-1604), pues la forma de sus *tocatas* responde a un esquema de cinco secciones: *tocata-tratamiento imitativo-tocata-tratamiento imitativo-tocata*. *Ibidem*, p.146.

movimiento único y dividir las en tres diferentes y desligados en una alternancia de tempo similar a la de la sonata.¹⁴⁵

Tocata está estructurada en tres movimientos sucesivos, contrastantes en tempo y carácter, con la alternancia de movimientos rápido-lento-rápido, característica de una buena parte de las composiciones instrumentales del barroco. Presenta una división coincidente con los criterios utilizados por J. S. Bach –también excepcionales en su época–, en algunas de sus tocatas para órgano o clave, como ya se ha mencionado. Quizás ahí puedan encontrarse las razones de la vacilación de Orbón entre los términos *Tocata* o *Sonata* para titular su obra, confirmada en la apreciable tachadura a tinta de la palabra *Sonata* en el manuscrito autógrafo de la pieza (ver *Figura 1*, se señala entre corchetes la anulación del vocablo sonata), aunque es significativo destacar que Orbón también consideraba esa obra como una “arcaica forma de sonata”.¹⁴⁶ Con relación a esta ambivalencia no aparece referencia alguna en sus escritos, ni en documentos o estudios precedentes,¹⁴⁷ acaso porque estos últimos no contaron con la partitura original –considerada perdida hasta la actualidad–, y que hemos encontrado atesorada en los fondos documentales del Museo Nacional de la Música en La Habana durante nuestras pesquisas.

¹⁴⁵ Tras la revisión de algunas partituras de tocatas de J. S. Bach, hemos observado en sus obras ese comportamiento desacostumbrado en la época. *Tocata, Adagio y Fuga en Do Mayor* para órgano BWV 564, dividida en tres partes y, como denota su título, con movimientos rápido-lento-rápido; y las *Tocatas para clave: re menor* BWV 913 (Preludio-Presto-Adagio-Allegro) y *mi menor* BWV 914 (Allegro-Adagio-Allegro). Esta afirmación se sustenta en la comparación de nuestras observaciones con las referencias existentes acerca de las estructuras en las tocatas desde el renacimiento hasta el barroco, creadas por compositores como Andrea Gabrieli, Claudio Merulo, B. Pasquini, Alessandro Scarlatti, Frescobaldi, Froberger, Kerll, Buxtehude, localizadas en el libro de Leon Stein: *Structure & Style...*, p.146. Además hemos consultado diferentes diccionarios y enciclopedias entre ellos, el *Diccionario de la música* de Michel Brenet (Iberia-Joaquín Gil, Editores S.A., Barcelona, 1946) y el *Diccionario enciclopédico de la música* de Alison Latham (Fondo de Cultura Económica, México, 2008).

¹⁴⁶ Este criterio de Orbón aparece en la entrevista realizada por Velia Yedra, citada en su trabajo “Julián Orbón: Biography and analytical study...”, p. 75.

¹⁴⁷ Además del citado trabajo de Velia Yedra, véase también: Yedra, Velia. *Julián Orbón: A Biographical and Critical Essay*, Research Institute of Cuban Studies, University of Miami, Coral Gables, Florida, 1990.

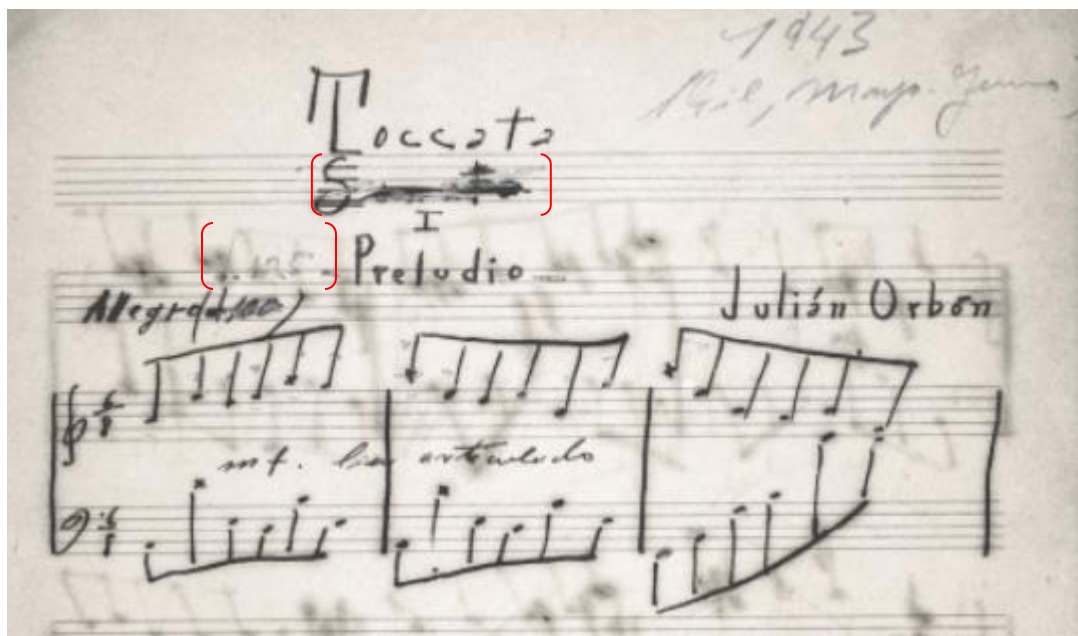


Figura 1. Fragmento del encabezado del autógrafo manuscrito de *Tocata* de Orbón (cc. 1 al 3)

En ese manuscrito del autor, así como en la primera edición de la obra,¹⁴⁸ cada uno de los tres movimientos de la pieza fueron denominados con títulos que los relacionan con diferentes formas: I *Preludio* (Allegro), II *Cantares* (Adagio) y III *Sonata* (Vivace). Sobre este asunto tampoco existen testimonios del compositor, ni observaciones en los estudios precedentes a nuestro trabajo.¹⁴⁹ Sin embargo, este tipo de información resulta importante, ya que apunta de manera intencional a los rasgos que van a construir el discurso musical de cada una de las secciones o partes de la obra, tal como se constará más adelante.

Al nombrar *Preludio* el primer movimiento de esta *Tocata*, Orbón refiere una parte de carácter introductorio y de rasgos improvisatorios similares a las piezas instrumentales de ese tipo desde el renacimiento hasta el barroco, muchas de ellas con características semejantes a los *ricercari* italianos y los *tientos* españoles. A esto podemos añadir la indudable utilización de un diseño figurativo semejante al de ciertas tocatas de compositores como J. S. Bach y, en especial, a los que ese autor empleó en determinados preludios creados

¹⁴⁸ Orbón, Julián. *Tocata*, Instituto Interamericano de Musicología, Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, Montevideo, 1945.

¹⁴⁹ Velia Yedra obvia este aspecto en su citada tesis “Julián Orbón: Biography and Analytical study...”, y en el libro *Julián Orbón: A Biographical and Critical Essay*.

en el estilo de la tocata, como se muestra en varios preludios y fugas del *Clave bien temperado*.¹⁵⁰ Por otro lado, con este *Preludio*, Orbón recurre a un manejo de *ostinatos* melódicos y rítmicos inspirado de manera inequívoca en los frecuentes comportamientos del discurso musical en ese tipo de pieza, y al tratamiento monotemático típico de este género.

Cantares constituye la parte intermedia en tempo lento. Demuestra la adopción de un estilo *cantabile*, donde la influencia y tradición vocales de estilo imitativo son llevadas a lo instrumental, práctica habitual en el renacimiento. De esta manera, Orbón también aludió a la flexibilidad de los *ricercari* o tientos de aquella música instrumental, concebidos tanto para cantar como para tocar. Por extensión, en *Cantares* el compositor maneja en su discurso pianístico dos temas *cantabile*, uno con entonaciones cercanas al canto llano y otro que constituye la cita de una antigua canción popular española, tomada de la compilación del siglo XVI realizada por Francisco de Salinas¹⁵¹ en su tratado *De musica libri septem (Siete libros sobre la música)*, publicado en 1577.

En este movimiento encuentran referencias a los caracteres imitativos y polifónicos de los tientos renacentistas españoles y la técnica de las diferencias o variaciones inherentes a la práctica de toda la música instrumental hispánica desde el siglo XVI hasta el XVIII. En este devenir están comprendidos la creación de vihuelistas españoles como Luis Milán y Luis de Narváez;¹⁵² el perfeccionamiento logrado por los clavecinistas y organistas renacentistas, entre los que se distinguió Antonio de Cabezón;¹⁵³ la creación de los tecladistas y

¹⁵⁰ Ver en *Clave bien temperado* de J. S. Bach, Tomo I, *Preludio y Fuga II* en Do mayor BWV 847, *Preludio y Fuga V* en Re Mayor BWV 850, y *Preludio y Fuga VI* en Re Menor BWV 851.

¹⁵¹ Yedra, Velia. “Julian Orbón: Biography and Analytical Study...”, p. 87. Aunque Yedra brinda esa información no incluye la ejemplificación de la música original tomada de Salinas.

¹⁵² Entre los vihuelistas españoles del siglo XVI que crearon tientos y diferencias sobre temas populares y litúrgicos entre otras composiciones se destacan: Luis Milán con el *Libro de música de vihuela de mano intitulado el Maestro* (Valencia, 1535) y Luis de Narváez con *Los seis libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela* (Valladolid, 1538), además de Alonso de Mudarra: *Tres libros de música en cifra para vihuela* (1546), Enríquez Valderrábano: *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547), Diego Pisador: *Libro de música de vihuela* (1552) y Miguel de Fuenllana: *Orphénica lyra* (Sevilla, 1554). Della Corte, A. y Pannain, G. “El Prerrenacimiento y el Renacimiento. La música profana, popular e instrumental en los siglos XV y XVI”, *Historia de la música. De la Edad Media al siglo XVIII*, Tomo primero, traducción de la segunda edición italiana ampliada y anotada bajo la dirección de Mons. Higinio Anglés, Editorial Labor, S. A., Barcelona, 1950, pp. 260-262.

¹⁵³ La obra más antigua publicada es el *Libro de cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela* (Alcalá, 1557) de Luis Venegas de Henestrosa, una compilación de varios autores con casi tres decenas de tientos para clave, además de glosas (o variaciones) para órgano de himnos gregorianos, romances castellanos antiguos y fragmentos de misas. Incluye tientos y glosas de Antonio Cabezón escritos antes de 1547, junto a los de Francisco de Soto,

compositores barrocos Fray Manuel Coelho, Francisco Correa de Arauxo y Juan Cabanilles,¹⁵⁴ y los posteriores tientos (denominados pasos o intentos) creados por el padre Antonio Soler durante el siglo XVIII.

Cantares representa una paradójica síntesis de alusiones a diversos estilos y tipos de música, donde están presentes reminiscencias de la medieval, renacentista y barroca, la profana y la religiosa, la música cantable y la instrumental. Quizás también la exposición y diferencias sobre dos temas de caracteres religioso y profano, en un mismo movimiento, aludan intencionalmente a las antiguas tradiciones de la música instrumental española, en cuyo repertorio coexistían las diferencias, variaciones o glosas de canciones populares y los fragmentos de las misas e himnos gregorianos.

La elección para el movimiento final de *Tocata* del nombre inicial de *Sonatas* (en plural) dado en el manuscrito autógrafo¹⁵⁵ y no *Sonata* (en singular), según aparece en la edición de 1945,¹⁵⁶ (ver *Figura 2*: obsérvese el nombre de esta parte en plural: *Sonatas*), remarca aún más la intención germinal de esta sección. Con ello el compositor hacía referencia desde una perspectiva genérica a la diversidad de las sonatas para teclado, pero no de aquellas relacionadas a la forma sonata tras los cambios ocurridos en el clasicismo, sino a las de estructura bipartita de un solo movimiento con caracteres fugados y un rejuego constante de motivos temáticos, similares a las creadas por Domenico Scarlatti¹⁵⁷ o por el Padre Antonio Soler, evocadas en este tercer movimiento.

Pedro Alberch Vila y Francisco Fernández Palero. Della Corte, A. y Pannain, G. “El Prerrenacimiento y el Renacimiento. La música profana, popular e instrumental...”, pp. 614-616. También se conoce que Antonio Cabezón creó diversas diferencias sobre canciones españolas, entre ellas el *Canto del caballero*, *La dama le demanda* y *Guárdame las vacas*.

¹⁵⁴ Juan Cabanilles (Algemés, 1644-Valencia, 1712), organista. La principal y mayor parte de su obra instrumental está dedicada al órgano y a la creación de más de doscientos tientos para ese instrumento. *Ibídem*, pp. 617-618.

¹⁵⁵ Orbón, Julián. *Tocata*, partitura autógrafa.

¹⁵⁶ Orbón, Julián. *Tocata*.

¹⁵⁷ Yedra, Velia. “Julián Orbón: Biography and Analytical Study...”, pp. 92-93.



Figura 2. Fragmento inicial del tercer movimiento de *Tocata* de Julián Orbón, tomado de su manuscrito autógrafo.

De la misma manera Orbón revaloriza en su discurso musical el uso de los modos y las referencias a la música folclórica española, peculiaridades también presentes en muchas de las sonatas de esos compositores. De este modo, el autor da continuidad a las antiguas tradiciones de la música instrumental del Siglo de Oro español en cuanto a la referencia a géneros y el empleo de procedimientos técnicos como las diferencias o glosas, prácticas que trascendieron en España a la música de los siglos XVII y el XVIII. También alude a los nuevos influjos del legado de Scarlatti en pro de las sonatas para tecla, insertados en aquellas antiguas tradiciones, y a su continuación en el personal lenguaje de las sonatas creadas por Soler en la segunda mitad del siglo XVIII.

De acuerdo a estudios precedentes, las raíces de *Tocata* de Orbón están localizadas en las últimas obras de Manuel de Falla y, en especial, en su *Concerto per clavicembalo, flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello*,¹⁵⁸ con una fuerte presencia en el tercer movimiento.¹⁵⁹ Sin embargo, nuestro análisis devela cómo la relación de *Tocata* con la creación de Falla no es privativa de sus últimas composiciones, sino que se remonta a creaciones anteriores concebidas en la década de 1910. Asimismo se demostrará en el acercamiento analítico a

¹⁵⁸ Yedra, Velia. “Julián Orbón: Biography and Analytical Study...”, pp. 73-74.

¹⁵⁹ Para Yedra, la presencia del idioma de Falla es mucho más fuerte en el tercer movimiento que en el resto de la obra. *Ibidem*, p. 93.

Sonata, no solo la presencia de la música folclórica andaluza –fuente de la que bebieron ambos compositores–, sino de la música folclórica cubana, hecho, este último, que no ha sido mencionado en las investigaciones académicas, ensayos y artículos especializados precedentes a nuestro trabajo.¹⁶⁰

En el caso particular de esta obra el análisis del empleo de determinadas formas en la estructura musical y localización de las citas textuales, alusiones y *topoi*, demostrarán la presencia del pasado español, culto y popular; la construcción de identidad híbrida de Orbón como un joven compositor inmigrante que alude a aquel pasado y, a la vez, de manera sincrónica, asimila las referencialidades de la música folclórica del nuevo contexto cultural cubano; mientras conecta de esa manera una cultura periférica o local, con la centro europea.

¹⁶⁰ La presencia de la música folclórica de Cuba en el tercer movimiento de *Tocata* es solo señalada en las notas discográficas de la musicóloga cubana Ana V. Casanova que acompañan al CD *Julián Orbón. Grupo de Renovación Musical*.

II. 1 *Preludio (Allegro)*.

Un ejemplo de la meticulosidad de Orbón con relación al tempo y las exactitudes del ritmo y la métrica –y sin duda también en la interpretación– puede observarse en el manuscrito de esta primera parte de *Tocata*. Es significativo cómo el autor es muy estricto en cuanto al tempo y las características expresivas al tachar la primera indicación metronómica de negra con puntillo igual a 100 escrita a tinta, y sustituirla por una equivalencia a 125, lo cual evidencia un cambio de opinión. Asimismo, en esa vuelta sobre el autógrafo original puede advertirse el destaque con acentuaciones a lápiz en los sonidos iniciales del primer motivo del tema, que demuestran la búsqueda incesante de la precisión de los acentos métricos y el peso en el toque en las partes de tiempo más débiles (ver *Figura 1*, se ha señalado entre corchetes la indicación metronómica).

Preludio exhibe un estilo improvisatorio y rítmico, de naturaleza esencialmente polifónica, característico en la música europea de este tipo ya mencionada, en especial, de algunas sonatas de un movimiento. Durante la mayor parte de la pieza se aprovecha el discurso de dos voces e incluye una tercera en algunos fragmentos. Las indicaciones de “bien articulado” y “*marcato*” precisan las premisas para su ejecución al tiempo que subrayan las características percutivas del instrumento en esta parte en especial.

Otro aspecto notable es el tratamiento a través de la imitación y variación de motivos concebidos en ritmos de corcheas como *ostinato*, es decir, la insistencia en un figurado que expresa la división en tercios de cada tiempo. Su empleo reiterado y sucesivo, así como sus diferencias a través de la permutación del patrón melódico de las secuencias, es el principal medio de desarrollo de esta parte. Su casi continuo movimiento perpetuo coincide con algunas tocatas barrocas y otras de los siglos XIX y XX que hicieron de ese estilo su peculiaridad principal.¹⁶¹ En el caso de Orbón, se destaca la asimilación del *perpetuum mobile* aunque sin los rasgos virtuosos que han caracterizado a este estilo en la tocata tanto del barroco como en la creación de los compositores de los siglos XIX y XX (ver *Figura 3a*: obsérvese la dinámica *mezzo forte* con la indicación de “bien articulado”).

¹⁶¹ Nos referimos a tocatas como las de Schumann, Debussy, Prokofiev, Honegger y Casella, entre otros.

Con el uso de aquel procedimiento, Orbón continúa la tradición de muchas obras barrocas, y, en especial, el legado de piezas para tecla españolas como las creadas por Domenico Scarlatti, las cuales, curiosamente, también se encuentran presentes en el *Concerto per clavicembalo, flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello* de Manuel de Falla, compuesto entre 1923 y 1926 del que Orbón evidentemente también se nutre. (Ver *Figura 3b*: nótese en la parte de clave o piano del *Concerto per Clavicembalo....* de Manuel de Falla, un inicio muy parecido en cuanto a factura y concepto al *Preludio* de la *Tocata* para piano de Orbón, amén de la similitud en cuanto a los requerimientos del tipo de toque).

ALLEGRO (♩ = 126)

Piano

mf bien articulado

Figura 3a. Primeros cuatro compases de *Tocata*.

Allegro

CLAVICEMBALO
(o Pianoforte)

f marcato

sempre ben marcato

Figura 3b. Parte de clave o piano del *Concerto per Clavicembalo....* de Manuel de Falla (cc. 1-5). Ed. Max Eschig, París, 1970, p. 1.

II. 1. 1 Estructura y forma.

Esta parte ha sido elaborada como una forma de carácter monotemático, con dos secciones A-A' y *coda*, de manera fiel al tratamiento de un solo tema, típico del preludio. En la primera sección A es expuesto el tema del movimiento en el modo eolio, y a continuación aparece una variante temática, en *la mayor*; ambos contruidos mediante la fragmentación de los dos motivos que los integran respectivamente. Esta consideración monotemática del *Preludio*, basada en nuestras experiencias analíticas, disiente de la expuesta por Velia Yedra con relación a esta parte. Dicha autora considera la exposición de un segundo tema,¹⁶² en el fragmento que nosotros estimamos una variante (A') del tema principal, por las evidentes relaciones entre sus motivos temáticos, como podrá apreciarse más adelante.

La parte A' –entre el c. 37 y el c. 85– puede considerarse una sección en la que el tema y su primera variante expuestos en A, se desarrollan en base a dos principios simultáneos. Uno corresponde al procedimiento básico de tratamiento en las formas del contrapunto imitativo: el desarrollo motivico como esencia del significado temático a través de la noción de variaciones. El otro está relacionado con la coexistencia de la modulación modal y tonal. La *coda* es de corta extensión –compases del 86 al 98– y constituye también una variante del tema en su original modo eolio.

Un aspecto a destacar con respecto a la conformación de los motivos del tema y sus variantes en esta parte es el tratamiento de lo que consideramos la figura¹⁶³ o la unidad musical mínima de significado que, en este caso, constituye el elemento generador de todo el material discursivo melódico: un intervalo de 2.^a que aparece en el tema integrando sus dos motivos (ver *Figura 4*: se han señalado con flechas los motivos 1 y 2 del tema creados a partir de la célula motivica recurrente de un intervalo de 2.^a mayor).

¹⁶² Yedra, Velia. “Julián Orbón: Biography and Analytical Study...”, pp. 76 y 77.

¹⁶³ Se entiende el concepto figura como la más pequeña unidad de construcción musical. Stein, Leon. *Structure & Style...*, p. 3.



Figura 4. Motivos 1 y 2 del tema.

La primera variante del tema (A') en *la* mayor aparece en el último tercio del c. 10 y llega hasta el c. 14. Está integrada, al igual que A, por dos motivos que, aunque generados por la figura del intervalo de 2.^a, incluyen otros intervalos que enuncian una escala dentro del sistema tonal. Mientras ese sujeto temático es enunciado en la voz superior, el discurso de la inferior llevado por la mano izquierda, hace hincapié en los intervalos de 2.^{as} ascendentes y descendentes, la figura motívica generadora: *la-si, si-la, si-la-si, mi-re-mi*.

El tercer motivo temático (primero de la variante A') que aparece en la voz superior, está integrado por un encadenamiento de tres intervalos de 2.^{as} descendentes que forman un tetracordio, al que siguen dos intervalos de 2.^{as} ascendentes para dibujar en consecuencia una clara escala de *la* mayor que evidencia esa tonalidad. El cuarto motivo, también en la voz superior, está compuesto por un intervalo de 5.^a justa de la tónica a la dominante, y completado desde esta última por un intervalo ascendente de 3.^a mayor hasta la sensible de *la* mayor. (Ver Figura 5: se ha marcado con una flecha la primera variante del tema; obsérvese la insistencia en la voz inferior llevada por la mano izquierda, en los intervalos de 2.^{as} ascendentes y descendentes, la figura motívica generadora: *la-si, si-la, si-la-si, mi-re-mi*. Ver Figura 6: se ha señalado con una saeta el motivo 3 que aparece en la voz superior de la primera variante temática, integrada por el encadenamiento de tres intervalos de 2.^{as} descendentes (un tetracordio), y completada por dos intervalos de 2.^{as} ascendentes, para dibujar una clara escala de *la* mayor. Ver Figura 7: se indica con una flecha en la voz superior de la primera variante temática, el motivo 4 compuesto por un intervalo de 5.^a justa de la tónica a la dominante, y desde ésta un intervalo ascendente de 3.^a mayor hasta la sensible de *la* mayor).

Variante temática A'

Figura 5. Variante A' del tema A del Preludio.

Motivo 3:

Figura 6. Fragmento de la variante temática A' del Preludio, del c. 11 al primer tercio del c. 12, donde aparece el tercer motivo.

Motivo 4:

Figura 7. Cc. 10- 12 del Preludio.

II. 1. 2 *Topoi*

En la insistencia sobre la figura del intervalo de 2.^a, se encuentra uno de los *topoi* que en este movimiento remite a la música folclórica flamenca, y que también funciona como *topos* para Manuel de Falla al inicio de su *Concerto...* Esto puede apreciarse en la voz superior del piano (ver *Figura 3b* voz superior en figuraciones de negras) e incluso, con una mayor presencia en otras de sus composiciones anteriores, como en el tema inicial del primer movimiento “En el Generalife” de *Noche en los jardines de España*, obra compuesta entre 1909 y 1915, donde se observa la figura de 2.^a (menor y mayor), y la insistencia en ella como motivo melódico temático que abre la pieza y sobre el que se desarrolla toda la obra. (Ver en la *Figura 8* los primeros compases del tema del primer movimiento de dicha obra de Falla).



Figura 8. Primeros compases del tema del primer movimiento de *Noche en los jardines de España*.

El comportamiento de ese *topos* en Falla se encuentra también en su ballet *El amor brujo* (1915) desde el mismo comienzo y con su pertinaz uso en el discurso musical de distintas partes de esa obra, como se verá más adelante (ver *Figura 11*); así como en *Homenaje, pour le tombeau de Debussy* para guitarra (1920). En esta última obra consideramos como *topos* una 2.^a, que en este caso es menor (*mi-fa*), que aparece al inicio de la pieza y es el recurso que constituye la génesis motívica de toda la composición¹⁶⁴ (ver *Figura 9*, obsérvese la insistencia en el *topos* en la figura de una 2.^a *mi-fa* en el inicio de *Homenaje, pour le tombeau de Debussy* de Falla).

¹⁶⁴Nommick, Yvan. “La intertextualidad. Un recurso fundamental...”, p. 803.



Figura 9. Fragmento inicial de *Homenaje, pour le tombeau de Debussy* para guitarra, de Falla, cc. 1 y 2. 1ª Edición, Durand et Cie, París, 1920.

Sobre el *topos* de la figura de 2.^a mayor, en vez de menor, como en el *Homenaje....* de Falla, Orbón crea estructuras motivicas más extensas, las cuales dan lugar a los dos temas del movimiento y al desempeño de una buena parte del discurso musical. La figura de 2.^a es empleada en el discurso también con otras funciones, una de las cuales es anunciar la modulación modal y tonal, y reafirmar el V grado dominante de las tonalidades empleadas. Otro desempeño significativo es que funciona como un recurso esencial en los procesos de imitación entre las voces, como puede observarse en el discurso musical de los compases 20 al 22 (ver *Figura 10*: consecutivamente se han marcado con líneas en el c.20, *do-si-do* en la voz inferior y *la-sol-la* en la superior; en el c. 21, *si-la-si* en la voz inferior al que sigue el tetracordio *mi-re-do-si*, en la voz superior, que se repite en la inferior en el c.22; hemos subrayado en los sonidos el acento métrico).



Figura 10. Fragmento de *Preludio* (cc. 20 al 22).

Obsérvese además en el ejemplo anterior la imitación en secuencias del grupo de tres sonidos integrados por dos intervalos de 2.^a: *do-si-do*, reproducidos como secuencia a la distancia de

un intervalo de 13.^a ascendente: *la-sol-la* y después en movimiento paralelo a casi dos 8.^{as} descendentes en la voz más grave como *si-la-si*, para regresar de nuevo al agudo y conformar entonces un movimiento escalístico descendente de cuatro sonidos *mi-re-do-si* que forman un intervalo de 4.^a (tetracordio) y son repetidos a continuación en una 8.^a baja por la mano izquierda. Esas dos agrupaciones de intervalos de 2.^{as}, con sus dibujos melódicos, en una relación de: *Antecedente* (2.^a descendente y ascendente)-*Consecuente* (tetracordio), configuran otro de los *topoi* asociados a la música flamenca.

En la conjunción de estas dos figuras encontramos un *topos* que aparece en esta pieza de Orbón y que puede rastrearse hasta *El amor brujo* de Falla, como puede constatarse en el siguiente fragmento de “Pantomima”, donde se hace obvia la agrupación de tres sonidos en 2.^{as} en las flautas, y después la aparición del motivo integrado por el tetracordio descendente en los cellos solistas. Por si esto no fuese una ejemplificación suficiente, es claramente apreciable cómo, tras ese tetracordio, en el penúltimo compás del fragmento que concluye esa semifrase, los cellos reiteran la figura del intervalo de 2.^a, coincidentemente también a partir del sonido *mi: mi-fa#*. (Ver *Figura 11*: adviértase en este pasaje de “Pantomima”, la insistencia en las figuras de 2.^{as} marcadas con flechas; y en el discurso del violoncello, tras el tetracordio *si, la sol, fa#*, señalada en un recuadro la figura: *mi-fa#*).

Andantino tranquillo (♩, 6/8)

1. Fl. Solo *p*

2. Fl. Solo *p*

Clamo. *pp*

VI.1. 1 Solo *pp* sul ponticello *arco* *pizz.* *p* mare.

VI.2. *pp* sul ponticello

Vcllo. 1 Solo *pp* sul tasto

Vcllo. 2 Solo *pp* sul tasto

Vcllo. 3 Solo *pp* sul tasto

Vcllo. 4 Solo *pp* sul tasto

Ob. 1 Solo *pp* sul tasto

Ob. 2 Solo *pp* sul tasto

sempre molto legato *diar molto esp.*

The image shows a page of a musical score for the ballet 'El amor brujo' by Manuel de Falla, specifically the 'Pantomima' section (measures 38-45). The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Flute 1 (Fl. 1.), Clarinet in La (1. and 2.), Piano, Violin 1 (Vi. 1.), Violin 2 (Vi. 2.), Viola (Viola.), Violoncello (Vcllo.), and Contrabasso (Cb.). Several red annotations are present: a red arrow points from the Flute 1 staff to the first Clarinet staff; another red arrow points from the first Clarinet staff to the second Clarinet staff; a red arrow points from the Viola staff to the Violoncello staff; and a red box highlights a specific melodic phrase in the Violoncello staff. Dynamics like 'Sola.' and 'poco f' are also visible.

Figura 11. Fragmento de “Pantomima” (cc. 38- 45) del ballet *El amor brujo* de Manuel de Falla. J. y W. Chester, Ltd., Londres, 1924, p. 79.

La trascendencia de ese *topos* de una 2.^a melódica y su relevancia en la construcción de motivos es acentuado en la obra de Orbón en el tema del *Preludio* cuando, excepcionalmente, añade una voz intermedia en negra, al unísono con la voz superior, dentro de un discurso evidente de solo dos voces, para lograr un especial destaque en tiempo fuerte de: *la* en el c. 2, y su repetición: *la* en el c. 3; y después de tres compases, *sol-fa#* para las respectivas partes fuertes de los compases 7 y 8. Esto nos da el remarque de la siguiente secuencia: *la- la* y *sol-fa#- sol- fa#*, este último sonido subrayado por su recurrencia en la voz superior (ver Figura 12: obsérvese la voz intermedia en negras remarcando los sonidos *la- la* y *sol- fa#- sol- fa#*, este último sonido reiterado por la voz superior); como un *topos* que alude a la música folclórica andaluza y que Orbón utiliza en un orden inverso —quizás para no hacer tan evidente— a la disposición que aparece en la “Danza ritual del fuego” de Falla, caracterizada por el mismo intervalo *sol-fa#-sol-fa#* en la voz superior del piano, y en los violines, que en este caso van hacia *la* (en orden reverso al empleado por Orbón); y el destaque de acentos en

cada uno de ellos por los contratiempos en el piano, acentos añadidos y el arco abajo en los violines. (Ver *Figura 13*: nótese en la “Danza ritual del fuego” de Falla, señalado con flechas el mismo intervalo *sol-fa#-sol-fa#* en la voz superior del piano, y en los violines, que en este caso van hacia *la*, en orden inverso al empleado por Orbón; y el destaque de acentos en cada uno de ellos por los contratiempos en el piano y acentos añadidos y el arco abajo en los violines).

ALLEGRO (♩ = 126)

Piano *mf bien articulado*

c. 1 c. 3 c. 5 c. 7 c. 9

Figura 12. Fragmento inicial del *Preludio en Toccata* (cc. 1 al 9).

Figura 13. Fragmento de la partitura de la “Danza ritual del fuego” de *El amor brujo* de Falla (cc.200- 211).J. y W. Chester, Ltd., Londres, 1924, p. 56.

La parte “Adagio” de solo cuatro compases (82 al 85) del movimiento orboniano muestra una especie de *stretto* canónico a dos voces, que reafirma el modo eolio y anuncia el retorno al tema dentro de ese mismo modo, mediante la aumentación de la figura del intervalo de 2.^a, tanto en la voz superior como en la inferior. (Ver *Figura 14*: obsérvese destacado con líneas, el canon entre ambas voces).

Figura 14. Fragmento de *Preludio* (cc. 82 al 85).

Las técnicas del discurso armónico empleado por Orbón en este movimiento lo sitúan dentro de las nociones modernistas distinguidas por el pandiatonicismo¹⁶⁵ propio de la primera mitad del siglo XX; sin embargo, dentro de ese lenguaje moderno aparece incluidos como *topos* la referencia a la música folclórica flamenca, ahora con el empleo de acordes subrayados por acentos, una dinámica *forte* y la indicación de *marcato* que, como alusión, se adoptan transpuestos a la ejecución del piano amén de acordes similares utilizados en la ejecución de la guitarra flamenca; así como también de los característicos punteados guitarrísticos. Esa presencia retórica de la guitarra constituye otro de los *topoi* en los cc. 52 y 53 y, además, uno de los más significativos que podemos detectar en las obras de Manuel de Falla, vinculado tanto a la ejecución del piano como a la factura orquestal.¹⁶⁶ (Ver *Figura 15*: nótese el *topos* del acorde de la guitarra en el *Preludio*, destacado con un acento y la indicación de *marcato* en el c. 52, y con una dinámica primero *f* y después *ff* así como el consecuente discurso similar a los punteados de la guitarra en los compases 52 y 53).

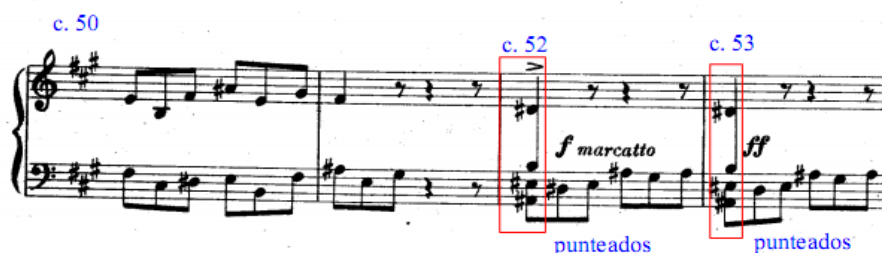


Figura 15. Fragmento (cc. 50- 57).

Los sonidos arpegiados de ese acorde en las figuraciones de corcheas características de casi todo el *Preludio*, aparecen en el discurso de ambas voces durante varios compases y evocan el acompañamiento punteado de la guitarra en algunos momentos de la música flamenca, tras la ejecución de acordes similares. De manera semejante –en cuanto a lo sugerente– son empleados también tres acordes arpegiados, en dinámica *ff* con indicación de “pesante” y con

¹⁶⁵ Presupuesto en el que todas las combinaciones diatónicas dentro de un modo o tonalidad son legítimas y abundan las disonancias. Stein, León. *Structures & Style*...p. 213.

¹⁶⁶ En diversas obras de Manuel de Falla la ejecución en el piano imita las características de los toques en la guitarra. Como ejemplos podemos citar *Noche en los jardines de España* y el ballet *El amor brujo*.

sendos calderones como antecedentes a la única parte de este movimiento que contrasta con el resto de la pieza por sus características *cantabiles*, métrica binaria y agógica *adagio*. Dicha gestualidad rememora otra vez la música flamenca como otra manera de expresar el *topos* de la guitarra, esta vez, mediante la alusión a aquellos acordes ejecutados en la guitarra flamenca que dan paso a la entrada de los cantaores. (Ver *Figura 16*: obsérvense los tres compases con calderones en los acordes arpegiados: cc. 79-81, y tras ellos el pasaje *cantabile* del *Adagio*: cc. 82-85)



Figura 16. Fragmento de *Preludio* (cc. 76 al 85).

II. 1. 3 Retornos.

El tema de este movimiento y su variante temática asumen una función de contraste antagónico entre lo modal y lo tonal y, en ese enigma de la ambigüedad de la sonoridad. Este movimiento asumen una función de contraste antagónico entre lo modal y lo tonal y, en ese enigma de la ambigüedad de la sonoridad modal-tonal resultante, encontramos una de las nociones del retorno: el del modalismo y la polimodalidad que aluden al pasado español renacentista, a la continuación de las tradiciones barrocas presentes en las sonatas para clave de Scarlatti y Soler y también a las prácticas de la música folclórica hispánica. Este

comportamiento se manifiesta de diferentes maneras: una, a través de la neomodalidad al adoptar para su discurso los modos auténticos eolios, mixolidio y frigio, como base para la melodía y la armonía; y otra, por el uso de la polimodalidad¹⁶⁷ al superponer diferentes modos. Esto podemos apreciarlo, por ejemplo, en los compases 4 y 5, con la insinuación de los modos eolio y frigio para las voces inferior y superior, respectivamente. (Ver *Figura 17*: obsérvese en los compases 4 y 5, la insinuación del modo eolio en la voz inferior; y en la superior, el modo frigio; ambos destacados con líneas).

Figura 17. Preludio (fragmento cc. 1-6).

Otro aspecto a destacar –y que también corresponde a los caracteres de la música folclórica española– es el intercambio de modos dentro de una frase, otra manera de las “vueltas” presentes en el lenguaje empleada por Orbón, así como la superposición de modalidad y tonalidad que, en ese sentido, refuerzan la noción del retorno, como podemos apreciar en el compás 12. En este caso, la insinuación del modo frigio aparece en el discurso del primer motivo del tema I por la voz inferior, y la tonalidad de *la* mayor está en el segundo motivo del tema II expuesto en la voz superior. Este comportamiento alude en especial a los cantos

¹⁶⁷ Según los conceptos enunciados por Stein en *Structures & Style...*, p. 211.

bimodales propios de la música flamenca.¹⁶⁸ (Ver *Figura 18*, adviértase en el c. 12 la alusión al modo frigio que aparece en el discurso del primer motivo del tema por la voz inferior, y la tonalidad de *la* mayor presente en el segundo motivo de la primera variante temática expuesto en la voz superior).



Figura 18. Fragmento (cc. 10- 13) del *Preludio*.

Y si todas estas invocaciones no fueran suficientes, la mayor confirmación se encuentra en la cadencia final de la pieza, donde se rememora también la empleada en los cantes jondos en modo frigio, escala fundamental de los más arcaicos tipos¹⁶⁹ y otra de las características de los cantes jondos bimodales, menos antiguos que los anteriormente mencionados. Obsérvese en el fragmento final del *Preludio*, cómo se retoma el modo frigio en los compases finales y en la cadencia conclusiva. (Ver *Figura 19*: atiéndase en los cc. 96-98, la cadencia conclusiva dentro del modo frigio característica de diferentes tipos de cantes jondos).

¹⁶⁸ Dentro de los cantes jondos bimodales se encuentran los fandangos en los que la guitarra toca en el modo frigio, la copla se canta en modo mayor y modula al modo frigio en su último fragmento. Hipólito Rossy plantea que esta característica bimodal aparece en la primera mitad del siglo XVIII y al finalizar esa centuria había llegado hasta la tonadilla escénica. Otros tipos de cantes bimodales son: fandanguillos, jabera, rondeña, malagueña, taranta y verdiales. Rossy, Hipólito. *Teoría del cante jondo*, Credsa, Barcelona, 1966, pp. 100 y 105.

¹⁶⁹ Dentro de este tipo de cante se hallan las seguiriyas gitanas, soleares, tientos, livianas, serranas, bulerías, el zorongo gitano y algunas sevillanas, entre otros géneros. *Ibíd*em, pp. 90-91.



Figura 19. Fragmento final del *Preludio* (cc. 93-98).

II. 2 *Cantares* (*Adagio*).

Un elemento que destaca desde el inicio de este movimiento es el empleo de un lenguaje inusual del piano, pues el discurso musical muestra una mezcla de tipos diversos. Por un lado resalta el carácter vocal, con énfasis en una voz solista y del cual también participan otras voces con funciones imitativas dentro de una polifonía contrapuntística, y con pasajes similares a los bloques de voces a semejanza del tratamiento de la música coral. Por otra parte, también se distinguen recursos de ejecución y formas discursivas vinculadas a instrumentos de cuerdas pulsadas como la vihuela y la guitarra, que coexisten con los propiamente pianísticos.

La presencia de un estilo improvisatorio muestra coincidencias con el *Preludio* pero se distingue por una estructura que responde también a las diferencias, tientos y *ricercari* del siglo XVI. Sin embargo, contrariamente a lo usual en esos géneros de carácter monotemático, Orbón emplea el bitematismo. De esa forma el movimiento se distingue por yuxtaponer el material musical de lo que serían considerados dos tientos, diferencias o *recercari* con sus temas individuales de acuerdo a la práctica musical española de los siglos XVI al XVIII.¹⁷⁰

En la bibliografía consultada resulta escasa la información acerca de la procedencia de los temas empleados por el compositor en esta parte. El segundo de ellos fue reconocido como un antiguo canto español desde el estreno de *Tocata* en la crítica musical realizada por Alejo

¹⁷⁰ Como puede observarse, porejemplo, en las *Diferencias* de Luis de Narváez, las *Recercadas* del *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros del punto de la Música de Violones* (1553) de Diego Ortiz; y en los tientos de Antonio Cabezón compuestos en 1578 y que aparecen en *Obras de música para tecla, arpa y vihuela recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo*, Francisco Sánchez, Edición Moderna Pedrell-Anglés, Madrid, 1982.

Carpentier en aquella época,¹⁷¹ y calificado de igual manera por Velia Yedra en un trabajo analítico posterior;¹⁷² sin embargo, ninguno de esos autores mencionó el nombre del canto al cual se referían, ni Yedra ilustra el ejemplo folclórico en su análisis musical. Carpentier obvia cualquier referencia al primer tema,¹⁷³ mientras que Yedra lo señala como original de Orbón.¹⁷⁴

A partir de nuestras investigaciones detectamos una muy singular correlación entre el primer tema de *Cantares* y el de una obra de finales del siglo XVI. Nos referimos al motete a cinco voces *Quam pulchra es* del ciclo *Canticum canticorum (El cantar de los cantares)* del compositor renacentista italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina, con textos del *Cantar de los cantares* en 1584.

La correspondencia entre el tema de la primera parte del mencionado motete y el tema de *Cantares* se hace obvia al comparar las figuras temáticas empleadas por ambos autores y correlacionarlas. La cita melódica orboniana, iniciada en anacrusa con la figura del intervalo de segunda, e integrado por cuatro compases (cc. 1 al 4), es casi exacta al discurso resultante de la conducción melódica constituida entre las cinco voces del motete *Quam pulchra es* en la secuencia de sonidos desde el *cantus* hasta el *bassus* del compás 5 al 16, que corresponden casi exactamente al primer tema de *Cantares*, tal como se demuestra con el análisis comparativo entre el tema utilizado por Orbón y el de la obra de Palestrina. Orbón solo realizó algunos cambios métricos, del originario 2/2 (*alla breve*) compás simple y binario del motete, a los también simples y de subdivisión binaria 2/4, 3/4 y 4/4; y ascendió el *sib* del tema original. (Ver *Figura 20*: nótese cómo los contornos melódicos del tema A de *Cantares* coinciden con figuras y la relación del discurso melódico entre las cinco voces del tema del motete *Quam pulchra es*. En la *Figura 21*, hemos marcado con flechas las figuras, estas últimas se repiten de manera imitativa en todas las voces. Asimismo hemos resaltado con rectángulos la secuencia de sonidos desde la *soprano* hasta el *bassus* que corresponden casi exactamente al primer tema de *Cantares*).

¹⁷¹ Carpentier, Alejo. “El segundo concierto del Grupo...”

¹⁷² Yedra, Velia. “Julian Orbón: A Biographical and Analytical study...”, p. 87.

¹⁷³ Carpentier, Alejo. “El segundo concierto del Grupo...”.

¹⁷⁴ Yedra, Velia. “Julian Orbón: A Biographical and Analytical study...”, p. 87.

ADAGIO c. 1

p *cantabile*

c. 4

Figura 20. Tema A de Cantares.

27 - Quam pulchra es

FOR EVALUATION ONLY

SAATH a cappella Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)

The image shows a musical score for the motet 'Quam pulchra es' by Giovanni Pierluigi da Palestrina. It is a five-part setting for voices: Cantus (Soprano), Altus (Alto I), Quintus (Alto II), Tenor, and Bassus (Basso). The score is in Latin and includes several red annotations: boxes around specific notes and arrows indicating melodic or rhythmic relationships between different parts. The lyrics are: 'Quam pulchra es et quam de-co-ra, quam pulchra es et quam de-co-ra, ca-ris-si-ma, in-de-li-ci-a, ca-ris-si-ma, in-de-li-ci-a.' The score is marked 'SAATH a cappella' and 'Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)'.

Figura 21. *Quam pulchra es*, motete a cinco voces (cantus, altus, quintus, tenor y bassus), fragmento del c. 1 al c. 16. Palestrina, G. P. *Quam pulchra es. Canticum canticorum*. Choral Public Domain Library, 2001, p. 1. <http://www.cpd.org>.

Las coincidencias entre las figuras del tema de Palestrina y las del tema A de *Cantares*, así como de sus discursos melódicos, se resumen en el siguiente cuadro. En este cotejo hemos comparado las correspondencias, ya destacadas en el ejemplo de la *Figura 21* en la conformación del tema ejemplificado en la *Figura 20*:

<i>Quam pulchra es:</i> Tema e imitaciones	<i>Cantares</i> Tema A
<i>Cantus</i> (cc. 5 y 6) Figuras de 2. ^{as} : <i>la-sol-la</i>	Anacrusa: Figuras de 2. ^{as} : <i>la-sol-la</i>
Figura del tetracordio (ascendente): <i>Altus: do, re, mi, fa</i> (c. 8). Sonido <i>re: Tenor</i> (c. 9) y <i>Altus</i> (c. 10).	Figura del tetracordio (ascendente): <i>do, re, mi, fa</i> (en corcheas, c. 1). Sonido: <i>re</i> (c. 2).
Figura del tetracordio (descendente): <i>Bassus: do, sib, la, sol</i> (c. 10). Sonido: <i>fa. Bassus</i> (c. 11).	Figura del tetracordio (descendente): <i>do, si, la sol</i> (c. 2). Sonido: <i>fa</i> (c. 2).
Otros sonidos: <i>Soprano: la, do</i> (c. 11). <i>Quintus: sib, la</i> (c. 12). <i>Altus: sib</i> (c. 12), <i>sol</i> (c. 13). <i>Soprano: la</i> (c. 13). <i>Tenor: fa</i> (c. 14), <i>re</i> (c. 15). <i>Quintus: do</i> (c. 16).	Otros sonidos: <i>sol, do</i> (c. 3, 1ro. y 2do. tiempos). <i>si, la</i> (c. 3, 3er. tiempo). <i>si, sol</i> (c. 3, 4to. tiempo). <i>la</i> (c. 4, 1er. tiempo). <i>fa, re,</i> (c. 4, 2do. tiempo). <i>do</i> (c. 4, 3er. tiempo).

La cita del motete de Palestrina, refiere la música del renacimiento y honra a ese gran maestro de la escuela romana, tan significativa en la formación de compositores españoles como Tomás Luis de Victoria. A la vez en esa “vuelta”, o retorno al pasado, Orbón apunta también al “Cantar de los Cantares” del rey Salomón, texto bíblico empleado por Palestrina para su ciclo de veintinueve motetes, dedicado al Papa Gregorio XIII, y por el que mereció el epíteto de “príncipe de la música”.¹⁷⁵ Quizás, aquel especial ofrecimiento de Palestrina y además esa

¹⁷⁵ Enciclopedia católica Online
ec.aciprensa.com/wiki/Giovanni_Pierluigi_da_Palestrina

repercusión del *Canticum canticorum* (*El cantar de los cantares*) dentro de su catálogo creativo, constituyeron algunas de las razones por las que Orbón empleó en su obra el tema melódico de una de las últimas piezas del ciclo (la número veintisiete), como el primer tema de *Cantares*. Sin embargo, los argumentos que lo llevaron a utilizar la música renacentista de Palestrina y, en particular, el motete *Quam pulchra es* y no otra de las piezas del ciclo, no aparecen consignados en ninguna de las fuentes consultadas; si bien, podrían estar relacionados con las preferencias de Orbón por la belleza melódica del tema; las peculiaridades musicales de su discurso, destacado por las figuras de intervalos de 2.^{as} y del tetracordio; o por el texto específico de ese motete.¹⁷⁶

Con relación al segundo tema de este movimiento, ya hemos señalado que existen referencias al uso de un canto antiguo español. Carpentier se refiere a ello cuando apunta que el segundo tempos de la obra está “construido sobre una vieja melodía española”;¹⁷⁷ y Yedra señala el empleo de una melodía “de la época de los Reyes Católicos, recogida por Francisco de Salinas”.¹⁷⁸ En nuestra investigación hemos localizado el canto utilizado por Orbón, titulado “A enfardelar, judíos...” en el *Cancionero popular musical español* de Felipe Pedrell. La melodía fue transcrita por Pedrell a la notación moderna a partir de la versión recogida por Francisco de Salinas en *De musica libri septem* en 1577.¹⁷⁹ Se trata de una arcaica melodía popular cuyo texto alude a la expulsión del pueblo hebreo de España tras el Edicto de Granada, promulgado por los Reyes Católicos en 1492 y que, en aquella época, también fue empleado para la composición de una *Misa* por Juan de Anchieta, Capellán y Cantor de aquellos monarcas¹⁸⁰ (Ver *Figura 22* “A enfardelar, judíos...” publicada en el *Cancionero*

¹⁷⁶ El texto del motete *Quam pulchra es*, tal vez podría haber tenido algún tipo de conexión de carácter personal con la vida del joven Orbón, aunque el compositor solo empleó el texto del tema melódico que corresponde con el versículo 6. La letra del motete corresponde a Cantares 8: 6-8 en *La Santa Biblia*: “6 ¡Qué hermosa eres, y cuán suave, Oh amor deleitoso! / 7 Tu estatura es semejante a la palmera, Y tus pechos a los racimos. / 8 Yo dije: Subiré a la palmera, Asiré sus ramas. Deja que tus pechos sean como racimos de vid, Y el olor de tu boca como de manzanas, [...]”. “Cantar de los Cantares. De Salomón”. *La Santa Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento*. Revisión de 1960, Sociedades Bíblicas en América Latina, México, D. F., 1991, p. 650.

¹⁷⁷ Carpentier, Alejo. “El segundo concierto del Grupo...”.

¹⁷⁸ Yedra, Velia. “Julián Orbón: A Biographical and Analytical study...”, p. 87. “

¹⁷⁹ Pedrell, Felipe. *Cancionero musical popular español*, Eduardo Castells Editor, Valls, Cataluña, 1922, Tomo Primero, p. 78.

¹⁸⁰ Toda la información la refiere Felipe Pedrell de la cita en latín del libro de Salinas. *Ibidem*, p. 76.

musical popular español de Felipe Pedrell, donde es señalada la fuente *De musica libri septem* de Francisco de Salinas).

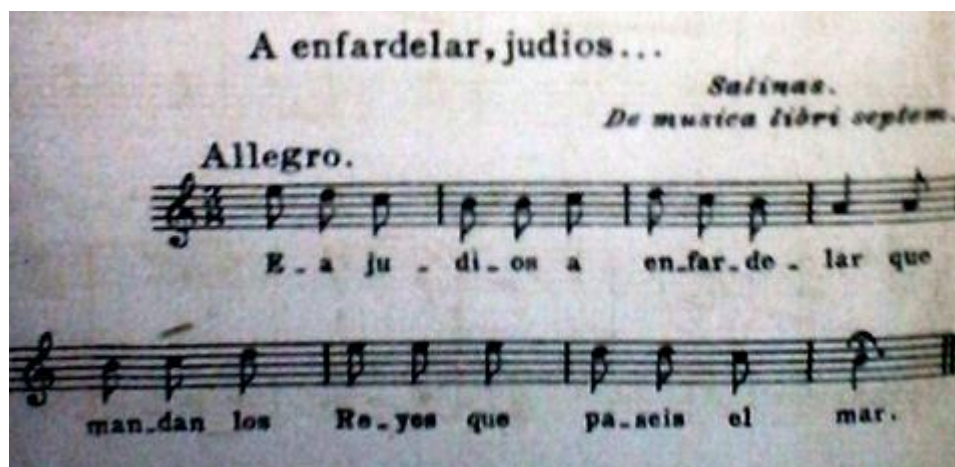


Figura 22: “A enfardelar, judios...”, *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell, 1.^a edición. Eduardo Castells Editor, Valls, Cataluña, 1922, Tomo Primero, p. 78.

Las relaciones de ese canto con la historia de España, el curioso dato de haber sido el tema de una misa de finales del siglo XV, así como las características arcaicas de su música modal, construida por intervalos de 2.^{as} dentro de un ámbito de 5.^a, a lo que se añade cierto símil de carácter autobiográfico vinculado a la migración del compositor a Cuba, pueden haber contribuido a que Orbón seleccionara esa canción entre muchas de propiedades musicales similares acopiadas por Pedrell en su *Cancionero*.... Sin embargo, no hemos hallado evidencias o testimonios que lo prueben o refuten, ni dato alguno acerca de cuáles fueron las razones para tal elección.

II. 2. 1 Estructura y forma.

Como ya se ha adelantado, en *Cantares* se emplean dos temas con sus respectivas variaciones. El tema principal A está integrado por dos figuras: la 1, que corresponde al intervalo de 2.^a de manera similar a la figura empleada en el primer movimiento, esta vez en dos corcheas y una negra en compás binario: *la-sol-la*; y la 2, que corresponde a tres 2.^{as} en corcheas, es decir, un tetracordio en sentido ascendente o descendente, también de forma

análoga al primer movimiento. Ambas figuras son combinadas para conformar los cinco motivos del tema A que van a ser imitados en sus diferencias. (Ver *Figura 23*: obsérvense marcados con flechas los cuatro motivos del tema A y con rectángulos las tres figuras a las que hemos aludido).



Figura 23. Tema A de *Cantares* (cc. 1 al 4).

Al utilizar el canto folclórico como segundo tema, el compositor realizó algunos cambios en la escritura musical para acoplarlo a la estructura de su obra, que no afectaron la cita del canto. Modificó la agógica señalada para el tema A, sustituyendo *allegro* por *adagio*, es decir, más lenta; llevó el canto de 3/8 a 6/8, pasó de un compás ternario de subdivisión binaria a otro binario de subdivisión ternaria y, de esa manera, cada compás del 3/8 corresponde a cada tiempo de subdivisión ternaria del 6/8. Así, mantuvo tanto el aire del canto original, como la esencia de sus características rítmico-métricas y sintetizó los ocho compases de la versión original en solo cuatro, que es la extensión promedio de cada una de las secciones de este movimiento.¹⁸¹ Sin embargo, años después en la segunda edición de *Tocata*, Orbón añadió sobre la entrada del tema B la indicación: “*App piú mosso che ♩= ♩*” extensiva a sus dos siguientes variaciones; también lo hace en el compás 57, donde se inicia un bloque de dos diferencias consecutivas de B (B3 y B4)¹⁸², en busca de una mayor diferenciación agógica y de contraste entre los temas.

¹⁸¹ No existen diferencias agógicas entre los dos temas de *Cantares* ni en el manuscrito original de la *Tocata* como tampoco en su primera edición de 1945.

¹⁸² Orbón, Julián. *Tocata*, Southern Music Publishing Co., Inc., New York, s/f.

Orbón inicia su segundo tema a una 4.^a justa ascendente respecto al modelo folclórico de Salinas y omite el último sonido para dar entrada en tempo fuerte a la primera diferencia. Esta, en realidad, constituye una cita casi exacta del modelo publicado por Pedrell del antiguo canto, con excepción de la superposición al último sonido del c. 6 y al primero del c. 7, *mi* y *re* respectivamente, del canto “A enfielajar, judíos...” (ver *Figura 22*, obsérvense los compases 6 y 7), de sus 4.^{as} justas ascendentes *la* y *sol* en la primera variación del segundo tema de la obra orboniana; los dos sonidos que subrayan la figura de 2.^a que inicia el primer tema de “Cantares”, pero a una 8.^a alta. Con ello el compositor establece y subraya un elemento unificador entre el primer tema y el segundo. (Ver *Figura 24*, nótese señalados con líneas el tema B y su primera variación y cómo esta última constituye la cita del canto folclórico iniciada en el c. 16 hasta el c. 19; así como los intervalos de 4.^a justas: *la* y *sol*, sobre *mi* y *re* en ese último compás).

The image shows a musical score for piano accompaniment, spanning measures 10 to 20. The score is written in 3/4 time. The right hand plays a melody, and the left hand plays a bass line. Annotations in blue highlight specific musical elements: 'c. 10' at the start, 'c. 13 Tema B (4ta. justa ascendente con relación al modelo de Salinas)' above measures 13-16, 'B1 (modelo de Salinas)' above measures 16-19, 'c. 19 la-sol' above measure 19, and 'c. 20 B2' above measure 20. Dynamics include 'p' (piano) and 'rit.' (ritardando).

Figura 24. Fragmento (c. 10 al c. 20). El tema B de *Cantares* comprende del c. 13 al c. 16.

Velia Yedra observa la existencia de diez secciones y una *coda*,¹⁸³ sin embargo, el análisis realizado en esta investigación revela diecisiete secciones bien delimitadas por las entradas de las figuras de los dos temas sobre las que se inician las respectivas variaciones; además de una *codetta*. El esquema formal que proponemos a partir de nuestra experiencia analítica es el siguiente:

A, A1, A2; B, B1, B 2; A3... A10; B3, B4; A; *Codetta*. (Ver: *Cuadro resumen de los temas y las variaciones*).

Los puntos de vista divergentes entre la aproximación analítica de Yedra y los nuestros, consisten en que dicha autora considera una sección III abarcadora del c. 9 al c. 20,¹⁸⁴ mientras nosotros estimamos dentro de esa misma extensión de compases la presencia de la variación A2 del c. 9 al c. 12; la exposición del tema B, del c. 13 al c.16; y la variación B1, del c. 16 al c. 20; es decir, la variación para ese tema dentro de *Cantares* que constituye la cita del modelo de Salinas. (Ver *Figura 25*: obsérvese cómo, de acuerdo a nuestros criterios de análisis, esa parte contiene los inicios de A2, B, B1 y además de B2).

¹⁸³ Yedra, Velia. “Julián Orbón: A Biographical and Analytical Study...”, p. 87.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 88.

Figura 25. Fragmento de *Cantares* (cc. 5 al 20).

Por otro lado, Yedra considera una sección V entre los compases del 26 al 39;¹⁸⁵ y nuestro análisis, fundamentado en las entradas de las figuras temáticas de A, considera las siguientes variaciones: A3, del c. 26 al c. 30; A4, del c. 31 al c. 33; A5, del c. 34 al c. 37; y A6, del c. 38 al c. 41. (Ver: *Figura 26*: adviértanse las indicaciones de los que consideramos inicios de A3, c. 26; A4, c. 31; A5, c. 34; A6, c. 38 y A7, c. 42).

¹⁸⁵ Yedra, Velia. "Julian Orbón: A Biographical and Analytical study...", p. 89.

The image displays a musical score for piano, spanning measures 25 to 39. The score is written in two staves (treble and bass clef) and is divided into five systems. The first system (measures 25-28) includes a *rit.* marking and a red box labeled 'A3' around measures 26-27. The second system (measures 29-31) includes a *mf* marking and a red box labeled 'A4 c.31' around measure 31. The third system (measures 32-34) includes a *f* marking and a red box labeled 'A5 c. 34' around measure 34. The fourth system (measures 35-38) includes a *f* marking and a red box labeled 'A6 c.38' around measure 38. The fifth system (measures 39-42) includes a *p* marking and a red box labeled 'A7 c. 42' around measure 42. The score also features various dynamic markings (*p*, *f*, *mf*, *cresc.*) and time signature changes (2/4, 3/4, 5/4, 3/4, 4/4).

Figura 26. Fragmento (cc. 26 - 39) considerado por Yedra como la sección V; y que según nuestro análisis, contiene cuatro variaciones del tema A.

II. 2. 2 Topoi

Uno de los *topoi* apreciables en esta parte de la obra se encuentra en la presencia de la retórica propia de la vihuela y la guitarra. La alusión a ambos instrumentos se sustenta en el hecho de que desde el inicio del movimiento la presencia de un acorde de tres sonidos integrados por dos 5.^{as}, alude directamente a las maneras empleadas en la conformación de acordes en quintas por los vihuelistas españoles del siglo XVI,¹⁸⁶ transpuestos al registro grave por Orbón.

La peculiaridad radica en que el *topos* de esos instrumentos cordófonos se concreta a través de acordes arpegiados y su combinación con el empleo de contracantos a la melodía, de manera similar a la práctica musical de esa centuria, tanto para el acompañamiento del canto como en las ejecuciones de carácter instrumental. Las variantes de este *topos* incluyen diversas conformaciones de acordes de tres, cuatro, cinco y seis sonidos arpegiados y en bloques, en los que prevalecen los intervalos de 5.^{as} y 4.^{as} justas; los dos primeros con dos 5.^{as} justas (c.1); los siguientes con 5.^{as} justas y una 3.^a menor (cc. 3 y 4); y otros de dos 5.^{as} y una 4.^a justas (c.8). Este *topos* se detecta al inicio de *Cantares* y en los puntos de reposo y al final de algunas frases. (Ver *Figura 27*: obsérvense los acordes arpegiados en los compases 1, 3, y en las cadencias de los compases 4 y 8, así como la conformación de esos acordes: los dos primeros por dos 5.^{as} justas, c.1; los siguientes por 5.^{as} justas y una 3.^a menor, cc. 3 y 4; y el de dos 5.^{as} y una 4.^a justas, c.8).

¹⁸⁶ Véase Alonso de Mudarra: *Tres libros de música en cifra para vihuela* de 1546, como “Pavana I” acordes de dos quintas y una cuarta; “Pavana III para guitarra al temple nuevo”, que inicia con un acorde conformado por dos quintas justas. Es el primer libro que incluyó música para guitarra de cinco órdenes junto a las obras para vihuela. Pujol, Emilio (Ed.). *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546)/Alonso de Mudarra, *Transcripción y estudio por Emilio Pujol*, Monumentos de la música española, vol. VII, Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1984, pp. 22-29.



Figura 27. Fragmento inicial de *Cantares* (cc. 1-9).

Otra variante de este *topos* aparece en el empleo de acordes en bloques y arpegiados de tres y cuatro sonidos, en los registros agudo y sobreagudo, mientras el discurso de la variación B4 se mantiene en casi su totalidad entre el registro medio y los agudo y sobreagudo, un ámbito similar al más frecuentemente empleado en instrumentos como la vihuela y la guitarra y con comportamientos similares a las prácticas en aquellos instrumentos cordófonos. (Ver *Figura 28*, nótese en la variación B4 los acordes sobre la melodía en los cc. 61 y 62; y el mantenimiento del discurso en los registros medio, agudo y sobreagudo).



Figura 28. Fragmento del c. 61 al c. 64 pertenecientes a la variación B4.

Una divergencia entre el análisis de Velia Yedra y el nuestro se localiza en la sección considerada por ella VI (desde el c. 39 al 44) y por nosotros, como las variaciones A6 del 38

hasta el c. 41, y la A7, del c. 41 al c. 47. Dicha autora plantea la aparición de un nuevo material temático derivado de la segunda parte del último motivo de A.¹⁸⁷ Sostenemos el criterio de que, a pesar de ser cierta la presencia de un material temático novedoso, éste no deriva del motivo del tema A, sino que constituye una alusión a una figura rítmica (negra con puntillo y corchea), recurrente en el tema del mencionado motete de Palestrina, utilizada en las imitaciones polifónicas y en la realización de las entradas de las voces (Ver *Figura 29*, obsérvense los figurados de negra con puntillo y corchea en este fragmento de los compases 11 al 16, tomado del motete *Quam pulchra es* de Palestrina).

c.11

de - co - - - - ra,
et quam de - co - - - - ra, ca - ris - si -
es et quam de - co - - - - ra, ca - ris - si - ma, in de - li - - - - ci -
pul - chra es et quam de - co - ra ca - ris - si - ma in - de - li - ci -
ca - ris - si - ma, in de - li - - - - ci -

Figura 29. Quam pulchra es (cc. 11 al 16). Palestrina, G. P. *Quam pulchra es...*p. 1.

Sin embargo, lo más sugestivo de este procedimiento es que si bien Orbón utiliza esa figura rítmica de negra con puntillo en alusión a dicho motete, no la adopta para enfatizar la conducción melódica de Palestrina, sino para llamar la atención sobre los sonidos de la figura de intervalo de 2.^a *mi-re-mi* (ver *Figura 30*: adviértase el inicio de A6 en el c. 38 y la aparición en el próximo compás de la figura de 2.^a con negra con puntillo y corchea con los sonidos *mi* y *re*, destacados por flechas); que también aparece en el *Preludio*, uno de los *topoi* referentes

¹⁸⁷ Yedra, Velia. “Julian Orbón: A Biographical and Analytical Study...”, p. 89.

a la música flamenca presentes igualmente en obras de Manuel de Falla como en la “Introducción y Escena” del ballet *El amor brujo*. (Ver Figuras 31a y 31b donde se han señalado con flechas la figura del intervalo de 2.^a *mi-re-mi* en los registros agudos y sobreagudos, en los instrumentos flauta, piccolo, oboe y piano; en este último, con 8.^a alta para la mano derecha, mientras se utiliza el registro sobreagudo en la mano izquierda).

The image shows a musical score for the piece 'Cantares' by Manuel de Falla, covering measures 35 to 42. The score is written for piano and is divided into two systems. The first system contains measures 35, 37, and 38. The second system contains measures 39, 41, and 42. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). Annotations in blue text include 'c. 35', 'c. 37', 'A6 c.38', 'c. 39', 'c. 41', 'A7 c. 42'. Red arrows point to specific notes in measures 39, 41, and 42, highlighting the interval of a second (mi-re-mi).

Figura 30. Fragmento de *Cantares* (cc. 35 al 42).

EL AMOR BRUJO. L'AMOUR SORCIER.

3

Introduction et Scène.

Introduccion y Escena.

Allegro furioso ma non troppo vivo. (♩ = 120) MANUEL DE FALLA.

Flauto.
Piccolo.
Oboe.
1. Clarinetti in La.
2.
Fagotto.
1. Corni in Fa.
2.
Trombe 1. 2. in Si
Timpani.
Piano.

Allegro furioso ma non troppo vivo. (♩ = 120)

sempre simile

sempre simile

Less. perd.

Figura 31a. Fragmento de los cuatro primeros compases de la partitura orquestal de “Introducción y Escena” del ballet *El amor brujo* de Manuel de Falla. Ed. J. and W. Chester, Ltd., London, 1924, p. 3.

Figura 31b. Fragmento de los siete compases finales de la partitura orquestal de “Introducción y Escena” del ballet *El amor brujo* de Manuel de Falla. *Ibíd.*, p. 6.

Ese *topos* de intervalo de 2.^a –en particular con esos sonidos– tan recurrente en la obra de Falla, también se encuentra presente en *Cantares*. La insistencia de Orbón sobre el mismo en este movimiento, recuerda de manera simbólica y sorpresiva, la retórica de la música flamenca y la impronta de Falla ya detectables en una buena parte del *Preludio*. Con ese *topos*, además, el compositor establece un elemento de unidad entre el primer y segundo movimientos de *Tocata*.

II. 2. 3 Retornos.

Como hemos destacado en el análisis musical, esta parte muestra varios mecanismos que pueden considerarse entre las prácticas de la intertextualidad musical; es decir, de herramientas utilizadas para componer una nueva música sobre otras precedentes, ya sean populares o cultas; y también de reutilizar formas pertenecientes al pasado, como una actividad ligada al hacer musical y también a diversos mecanismos de reminiscencia o evocación retrospectiva.¹⁸⁸

Esta reminiscencia de carácter intertextual, se vincula también al concepto de “retorno”, propio del neoclasicismo español o clasicismo moderno, como una reivindicación de lo autóctono, mediante sus particulares “vueltas” a los modelos de la música culta y popular del pasado español, sin repetirlos o imitarlos, conciliando ambas tradiciones desde una perspectiva moderna. Esto se evidencia en este movimiento en el empleo de los temas del motete, *Quam pulchra es*, del ciclo *Canticum canticorum* compuesto por Palestrina a finales del siglo XVI; y del canto folclórico español “A enfardelar, judíos”, un tema aún más antiguo, de fines del siglo XV. En uno y otro caso el mecanismo intertextual empleado por Orbón responde a la cita, por el uso literal de los materiales temáticos de esas obras musicales antecedentes.

De esa manera ambas obras constituyeron las fuentes de sus citas musicales y a la vez devienen ejemplos del concepto de retorno en sus dos facetas asociadas con los paradigmas de la música culta, en este caso renacentista italiana, pero vinculada de alguna manera a la música renacentista española, como explicaremos más adelante, y de antiguas tradiciones populares españolas.

Es posible que la estrecha vinculación entre los compositores españoles y romanos durante el siglo XVI,¹⁸⁹ haya llevado a Orbón a rendir honores en este movimiento a Giovanni Pierluigi da Palestrina, como antecesor directo del gran compositor renacentista español

¹⁸⁸ Hemos utilizado el concepto de intertextualidad aplicado a la música en el sentido que propone Yvan Nommick, quien lo asume como uno de los tipos de relación transtextual definidos por Gérard Genette en *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982). Nommick, Yvan. “La intertextualidad: un recurso fundamental...”, p. 805.

¹⁸⁹ Grout, Donald J. y Palisca, Claude B. *A History of Western Music*, ed. Alianza Música, Madrid, 2004, Tomo 1, p. 342.

Tomás Luis de Victoria y, tal vez, su maestro,¹⁹⁰ pues ambos son considerados los máximos representantes de la escuela romana del renacimiento muy relacionada con España durante aquella época.

Orbón se basó en la conducción melódica de relación entre las cinco voces del motete de Palestrina y citó sonidos o fragmentos de cada voz para conformar el continuo melódico del primer tema que, como ya hemos mostrado, puede seguirse desde el inicio del motete. Añadió además un segundo tema, correspondiente a la cita del canto español “A enfardelar, judíos”. Ambas citas literales de músicas antecedentes constituyen los materiales temáticos del movimiento sobre los que se compusieron las variaciones. Esta perspectiva orboniana muestra la mezcla de la música culta y la popular, y la evocación del pasado español y también del centro europeo, en especial del renacimiento italiano, como antecedente de la música renacentista española.

Otro indicativo de los procedimientos intertextuales vinculados a la reutilización de formas y al concepto de retorno aparece en la selección de los temas melódicos empleados por Orbón así como sus variaciones, pues son breves y sencillos, al igual que los temas, y diferencias o *recercadas* del siglo XVI español. Esto apunta a la práctica y las formas preclásicas hispánicas ejemplificadas en las diferencias de vihuelistas como Luis de Narváez, las *recercadas* concebidas por Diego Ortiz sobre diversos temas musicales en su *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de punto de la Música de Violones* (1553)¹⁹¹ y a los tientos y diferencias de los clavecinistas y organistas españoles como Antonio de Cabezón. Sin embargo, la conformación de los temas y las diferencias de *Cantares* con la amplitud de una frase convencional de solo cuatro compases, puede ser conectada tanto a las maneras de los corales e himnos ambrosianos como a las peculiaridades de las canciones folclóricas, de los trovadores y *minnesinger* y de la música compuesta hasta 1600.¹⁹² Asimismo, las paradas al final de las frases en notas largas o a través de cadencias, propias de los corales e himnos

¹⁹⁰ La alta probabilidad de que G. P. da Palestrina haya sido maestro de Tomás Luis de Victoria se maneja en diversas fuentes bibliográficas consultadas sobre historia de la música; sin embargo, todas coinciden en que no existe certeza al respecto.

¹⁹¹ En la terminología empleada por Diego Ortiz “glosas” era sinónimo de diferencias; y “cláusula”, como tema. Della Corte, A. y Pannain, G. “El Prerrenacimiento y el Renacimiento. La música profana, popular e instrumental...”, Tomo I, p. 263.

¹⁹² Stein, Leon. *Structure & Style*..., p. 22.

ambrosianos,¹⁹³ también caracterizan algunos finales de secciones de este movimiento, asociados al empleo de *ritardandi* o pausas mediante calderones en los puntos cadenciales conclusivos, como ocurre tras la exposición del tema A, de A1, B1, B2, A9 y al final de B4, y al concluir la recapitulación de A antes de la *codetta*.

Orbón adoptó ese último procedimiento como el característico de las diferencias y *recercadas* de manera ininterrumpida; ello puede observarse entre el tema B y su primera variación B1, y entre A3, A4, A5, A6, A7, A8 y A9. También en ciertas variaciones hallamos similitud entre las tácticas de algunas diferencias en las que aparece la imitación del tema en la voz inferior, mientras el discurso armónico transcurre en las voces superiores mediante acordes más agudos, práctica también similar a las de algunos géneros de la música folclórica andaluza.ⁱⁱ

Otro componente a destacar dentro del concepto del retorno es el empleo exclusivo en el discurso musical de los modos eolio –incluso en la variante medieval con sexta mayor en la variación B2 que concluye con un acorde al que integra el sonido *fa#*, la 6.^a mayor sobre *la* (escala variante medieval del modo eolio) (ver *Figura 32*) –, frigio y dórico, las escalas más abundantes en orden decreciente en la canción española,¹⁹⁴ como una evocación a ella, pero no como imitación, un presupuesto que hallamos consecuente con el concepto de retorno propio del clasicismo moderno (Ver: *Cuadro resumen de los temas y sus variaciones.*).

¹⁹³ *Ibíd.*, p. 11.

¹⁹⁴ Pedrell, Felipe. *Cancionero musical popular...*, Tomo I, p. 27.



Figura 32. Fragmento del c. 20 al c.26 de *Cantares*.

Sin embargo, todos los recursos que aluden al retorno fueron enriquecidos por Orbón con criterios novedosos, no solo por manejar procedimientos como la neomodalidad,¹⁹⁵ sino también por el uso de dos temas de caracteres contrastantes con sus variaciones respectivas, lo cual no era propio de las formas preclásicas. Asimismo, combinó la textura polifónico-contrapuntística y la homofónico-armónica, y fue capaz de emplear un número indistinto de voces para cada variación, junto con recursos imitativos contrapuntísticos así como cambios métricos, de centros modales, registros y dinámica. (Ver *Cuadro resumen...*).

¹⁹⁵ Stein, Leon. *Structure & Style...*, p. 210.

Cuadro resumen de los temas y sus variaciones

Tema o variación	Modo	Textura	Peculiaridades de los temas y tratamientos de variación	<i>Topoi</i> y retornos
A (Cc. 1 al 4)	Eolio	Homofónico-armónica Polifónico-contrapuntística (2 voces).	Figuras de 2. ^{as} y tetracordio.	Retorno: tema referido al motete <i>Quam pulchra es</i> de Palestrina. <i>Topos</i> de vihuela-guitarra: acordes arpegiados.
A (1) (Cc. 5 al 8)	Eolio	Polifónico-contrapuntística. Canon imitativo (2 voces).	Uso de las figuras rítmicas y melódicas del tema: figura de 2. ^a	<i>Topos</i> de vihuela-guitarra.
A (2) (Cc. 9 al 12)	Eolio	Homofónico-armónica y Polifónico-contrapuntística (2 y 3 voces).	Tetracordio Uso de las figuras rítmicas y melódicas del tema.	<i>Topos</i> de vihuela-guitarra: acordes en bloques.
B (Cc. 13 al 16)	Eolio	Polifónico-contrapuntístico, con rasgos homofónicos-armónicos.	Imitación a la 4. ^a justa ascendente del modelo propuesto por Pedrell tomado de Salinas.	Retorno: “A enfardelar, judíos...”
B (1) (Cc. 16- 20)	Eolio	Homofónico-armónica.	Imitación a la 4. ^a justa descendente: cita de la versión folclórica compilada por Salinas.	Retorno: cita casi textual de la versión de “A enfardelar, judíos....”

B (2) (Cc. 20- 25)	Eolio con 6. ^a mayor (<i>fa#</i>) en el acorde final	Polifónico-contrapuntística (2 voces)	Imitación de figuras rítmicas del tema. Secuencias. Contrapunto.	Retorno: abundancia en la canción española del eolio con 6. ^a mayor (variante medieval). <i>Topos</i> de vihuela-guitarra: acorde arpegiado
A (3) (Cc. 26- 30)	Eolio	Polifónico-contrapuntística (2 y 3 voces)	Imitación en el bajo de la primera parte del tema.	Retorno: modo eolio
A (4) (Cc. 31- 33)	Eolio	Polifónica contrapuntística (3 voces).	Imitación y disminución de la figura de 2. ^a	Retorno: modo eolio.
A (5) (Cc. 34 - 37)	Eolio sobre <i>la</i> .	Polifonía contrapuntística. (4 voces)	Tetracordios ascendente y descendente.	Retorno: modo eolio
A (6) (Cc. 38- 41)	Eolio sobre <i>la</i> . Dórico sobre <i>mi</i> (c. 41).	Polifonía contrapuntística. (3 y 2 voces)	Figura rítmica del motete de Palestrina.	Retorno: abundancia en la canción española del modo dórico ¹⁹⁶ . <i>Topos</i> : intervalo de 2. ^a <i>mi-re-mi</i> junto a la figura rítmica del motete de Palestrina.
A (7) (Cc. 41- 44)	Eolio sobre <i>si</i> .	Polifonía-contrapuntística (2y 3 voces).	Cambio de centro modal. Figuras rítmicas del tema.	Retorno: modo mixolidio

¹⁹⁶ Pedrell designa el modo dórico como “frigio” (*re-sol-re*). Pedrell, Felipe. *Cancionero musical popular...*, Tomo I, p. 27.

A (8) (Cc. 45- 47)	Mixolidio sobre <i>la</i> .	Polifonía- contrapuntística (2 y 3 voces).	Imitación: figura de 2. ^a y tetracordio ascendente.	Retorno: abundancia en la canción española del modo mixolidio. ¹⁹⁷
A (9) (Cc. 48- 52)	Modulante hacia: Eolio sobre <i>fa</i> # (c. 50)	Polifonía contrapuntística y elementos homofónico - armónicos (4 voces, inserta acordes dentro de la polifonía).	Imitación: figura de 2. ^a y tetracordio ascendente.	<i>Topos</i> de vihuela- guitarra: acordes en bloques intercalados dentro del discurso polifónico, y acorde arpegiado.
A (10) (Cc. 53-56)	Eolio sobre <i>fa</i> #.	Polifonía- contrapuntística y elementos homofónico- armónicos (2 y 3 voces, con inserciones de acordes)	Imitación motivica. Tetracordio descendente	<i>Topos</i> de vihuela- guitarra: acordes en bloques
B (3) (Cc. 57-60)	Eolio sobre <i>fa</i> #.	Polifonía- contrapuntística (2 voces) y Homofonía armónica.	Imitación. Cambio de centro modal.	Retorno: “A enfardelar, judíos...”
B (4) (Cc. 61-64)	Eolio sobre <i>do</i> # (c. 61).	Homofónico- armónica.	Imitación. Cambio de centro modal.	<i>Topos</i> de vihuela- guitarra: acordes en bloques y arpegiados. Retorno: Imitación del canto folclórico en la voz inferior similar a las prácticas de la música folclórica española.

¹⁹⁷ Pedrell designa el modo mixolidio como “jastio” (*sol-re-sol*), término que identifica a uno de los modos o escalas de la música griega. *Ibidem*, p. 27.

<p>A (Cc. 65-69)</p>	<p>Eolio</p>	<p>Polifonía contrapuntística a 2 y 3 voces con sentido Homofónico- armónico al intercalar acordes.</p>	<p>Repetición exacta del tema A.</p>	<p><i>Topos</i> de vihuela- guitarra: acordes arpegiados Retorno: re-exposición del primer tema sobre el que se realizaron las diferencias.</p>
<p><i>Codetta</i> (Cc. 70 al 73)</p>	<p>Eolio</p>	<p>Polifonía- contrapuntística (2 voces)</p>	<p>Imitación de la figura de 2.^a y del último motivo del tema A.</p>	<p>Cadencia IV-V característica del paso modulante al modo relativo (andalucismo), pero utilizada para concluir.</p>

II. 3 *Sonata (Vivace)*.

Uno de los aspectos abordados en nuestra investigación es el relacionado con los elementos que pudieron haber influido en Orbón para la concepción del único tema empleado en este movimiento. En la bibliografía consultada son escasas y no pocas veces desacertadas las consideraciones al respecto.

Nuestro punto de vista no coincide con las aseveraciones de Velia Yedra acerca de que es en esta parte de *Tocata* donde se evidencia con mayor fuerza la impronta de Manuel de Falla, un criterio que la autora fundamenta en la alternancia de medidas binarias y ternarias del ritmo, y el tetracordio descendente, típico de la música folclórica andaluza.¹⁹⁸ Si bien es cierta la existencia de una gran fluctuación entre compases de subdivisiones binarias y ternarias en todo el movimiento, expresada desde el comienzo en la armadura de compás: 3/8 (6/16), y también la aparición de un tetracordio descendente en el tema, no coincidimos en que lo esencial de ese tema se localice en el mero uso del mencionado tetracordio,¹⁹⁹ figura melódica que constituye solo el motivo inicial.

A nuestro juicio, Orbón partió de peculiaridades rítmicas (el sesquiáltero) y melódicas (empleo del tetracordio) comunes a la música de la Península y a ciertos géneros de la música folclórica cubana de fuerte antecedente hispánico para concebir un tema que, si bien inicia sobre un tetracordio, desarrolla rápidamente un discurso que alude directamente a la tonada campesina cubana conocida como *Guacanayara*, cuya melodía incluye entre sus figuras un tetracordio descendente, similar al de la música folclórica andaluza. Este mecanismo intertextual en específico, que señala directamente a la música folclórica cubana, habla del presente de Orbón en Cuba en el momento en que fue compuesta la obra, como una evidencia tras su migración a la isla, de la construcción de una identidad híbrida, de tradiciones españolas y nuevas referencialidades musicales del entorno cubano, de la mezcla de lo culto y lo popular, y de lo centro europeo y periférico; y también de la presencia de un “retorno” desde la contemporaneidad y el presente del compositor migrante. *Guacanayara* es una de

¹⁹⁸ Yedra, Velia. “Julián Orbón: A Biographical and Analytical Study...”, p. 93.

¹⁹⁹ Velia Yedra fundamenta el tema A solo en el uso del tetracordio descendente. *Ibíd.*, p. 93.

las diversas tonadas con estribillo utilizada para entonar las décimas o poesías en el punto cubano o punto guajiro.²⁰⁰ La correspondencia entre las figuras melódicas y secuencias consecutivas de su melodía y las del tema de la *Sonata*, se demuestra en el encadenamiento común de las figuras del tetracordio descendente, las de 2.^{as} y la agrupación de estas últimas con intervalos de 3.^a o 4.^a para la conformación de algunos motivos. (Ver *Figura 33*, se han enmarcado en cuadrados los sonidos del tetracordio descendente -común a la música folclórica andaluza y a la *Guacanayara*-, y con círculos el motivo recurrente en secuencias, que en ambos casos pueden encontrarse en la tonada; y cómo Orbón utiliza los dos últimos sonidos del tetracordio como elementos comunes entre este y las figuras melódicas que refieren figuras de la *Guacanayara*. La *Figura 34*: corresponde a la más antigua transcripción editada de esa tonada donde se han marcado con flechas la figura melódica del tetracordio descendente, similar al de la música andaluza, y con círculos las figuras melódicas tomadas por Orbón de la *Guacanayara* para la concepción del tema de *Sonata*. Se han señalado también, desde el c. 7 al 12, los acordes arpegiados, típicos de la retórica del cordófono, que resuelven sobre la dominante en un compás de 1/8, con el uso de un mordente superior).

Vale señalar que el compositor no solo empleó las figuras melódico-vocales de *Guacanayara*, sino que también adoptó las del discurso del instrumento cordófono participante en su interpretación; cuyo lenguaje no constituye una retórica exclusiva de esta tonada sino que deviene rasgo pertinente del discurso de cualquier cordófono de cuerdas pulsadas que, cumpliendo una función eminentemente melódica, participe junto a la voz en la interpretación de cualquiera de las tonadas del punto cubano, en la modalidad de “estilo libre”, propio de la zona centro-occidental de la Isla.

En el tema de *Sonata* se utilizan las figuras regulares y constantes de la retórica del cordófono en las introducciones e interludios instrumentales; así como el particular uso de acordes

²⁰⁰ Tonada es el término empleado en el punto cubano o punto guajiro para identificar cada una de las diferentes melodías empleadas por los cantadores, lo cual conlleva en ocasiones no solo un discurso melódico determinado, sino también un estribillo característico y una estructura. Una misma tonada o melodía, es adoptada por diferentes cantantes para entonar diversas décimas aprendidas o improvisadas por ellos. En la tonada *Guacanayara* se alterna el canto de las décimas con el estribillo en forma de cuartetos. El estribillo puede ser cantado a dos voces al final de cada décima o vuelta de los cantadores; su texto es el siguiente: *Guacanayara ¡Ay palmarito!// Guacanayara ¡Ay palmarito!/Cuando yo me esté muriendo/Ven prieta y dame un besito*. En la estructura de la *Guacanayara* no hay intermedios instrumentales que dividan la exposición de la décima o la décima del estribillo, como ocurre en otras variantes, sino que los interludios instrumentales aparecen solo con sentido conclusivo al final de la pieza. Esta tonada mantiene su presencia en la práctica musical cubana.

disueltos o entonaciones con sentido cadencial sobre el V grado, peculiar de los cierres de frases y de la conclusión de la pieza folclórica. (Ver *Figura 35*, obsérvese el comportamiento del discurso melódico punteado, con figuraciones regulares y repetitivas, y además con el uso de un grupeto en el tres²⁰¹, cordófono melódico que tiene a su cargo en este caso la introducción que da entrada a las voces, y el cierre de la frase señalado por una flecha; un tipo de retórica que caracteriza a cualquier cordófono en función melódica, que interprete el punto cubano, con independencia de la tonada o melodía de que se trate). Orbón, para reafirmar el sentido conclusivo de su tema y equipararlo a la práctica folclórica cubana, utilizó además una métrica de 1/8 que remarca el sentido terminal, y un mordente superior alusivo a los trémolos y adornos del cordófono punteado en los cierres de los interludios instrumentales. (Ver *Figura 33*. Se han enmarcado con pequeños rectángulos los sonidos del tetracordio descendente – común a la música folclórica andaluza y a la *Guacanayara*-, y con círculos el motivo recurrente en secuencias, que en ambos casos pueden encontrarse en la tonada; préstese atención a los mordentes empleados en los tres compases en 1/8 destacados en rectángulos; y al señalamiento con flechas, desde el c. 7 al c. 12, de los acordes arpegiados típicos de la retórica del cordófono, que resuelven sobre la dominante en un compás de 1/8, con el uso del mordente superior. En la *Figura 35*, obsérvese, el comportamiento del discurso melódico punteado, con figuraciones regulares y repetitivas, y el uso del grupeto en el tres. En este caso ese cordófono tiene a su cargo la introducción que da entrada a las voces, y el cierre de la frase -señalado por una flecha-; un tipo de retórica caracterizador de todo aquel cordófono que, en función melódica, interprete el punto cubano, con independencia de la tonada o melodía de que se trate).

La similitud entre el tema de *Sonata* (*Figura 33*) y la tonada *Guacanayara* (ver *Figura 34*: obsérvese marcado con flechas la figura melódica del tetracordio descendente, similar al empleado en la tradición musical andaluza, y las figuras melódicas destacadas en círculos que fueron tomadas por Orbón de la *Guacanayara* para la concepción del primer tema de *Sonata*). Esto puede observarse en la siguiente relación:

²⁰¹ El tres es un cordófono de seis cuerdas, agrupadas en tres órdenes de cuerdas dobles, de ahí su nombre.

Figuras:	Tetracordio	2. ^{as}
Tema de Sonata:	(do#, si, la#, sol#)	(sol#, fa#, sol#, fa#) mi
Tonada:	(do, si, la, sol)	(sol, fa, sol, sol) mi

Figuras:	. 2. ^a 3. ^a 2. ^a 2. ^a 2. ^a 4. ^a	(Imitación del cordófono)
Sonata:	mi, re#, fa#, mi - re#, do#, fa#..... fa#	do#, re, si, mi, fa#, si, fa#.
Tonada:	si, la, do, si mi, la..... sol	(Ver Figuras 33, 34 y 35).

The image displays a musical score for the first 12 measures of a Sonata. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'VIVACE' and the dynamics 'P sempre'. The first system shows measures 1-4, with red circles highlighting specific chords and a red box around a note. The second system shows measures 5-8, with red circles highlighting chords and a red arrow pointing right. The third system shows measures 9-12, with red boxes around notes and a red arrow pointing right. The word 'incisio' is written above the first system.

Figura 33. Fragmento de los cc. 1 al 12 de Sonata.

Con u-na gua-ra-chaal la-broy re-blan-quea-do del ji-pi
i-bael gua-ji-ro en su ye-gua de la mon-tu-ra pre-mia-da De
sol sea-brí-a su can-to sa-bro-so por la-sa-ba-na Los
fru-tos se le-do-bla-ban to-can-do-leal-may som-bre-ro
por la de-li-cio-sa-o-ri-lla que el Cau-to ba-ña en su gi-ro
Gua-ca-na-ya-ra ¡Ay! Pal-ma-ri-to, Gua-ca-na-ya-ra ¡Ay! Pal-ma-ri-to
cuan-do ya mees-tá mu-rien-do, ven p'rie-lay da-meun be-si-to

Punto guajiro, con la tonada «Guacanayara».
Transcripción: MA. TERESA LINARES.

Figura 34. El ejemplo constituye la más antigua transcripción publicada, realizada por la musicóloga cubana María Teresa Linares, de una versión de la tonada *Guacanayara*. León, Argeliers. *Música folklórica cubana...*, 1964, p. 62; —, *Del canto y el tiempo...*, 1987, p. 92.²⁰²

²⁰² También existen grabaciones discográficas: “Tonada Guacanayara”. Intérprete: *Conjunto Los Pinares*, Cara B del LP *Música campesina*, Areíto LD-3588, EGREM, La Habana, s/f.

Figura 35. Fragmento de la transcripción de punto guajiro con tonada espirituana realizada por Gonzalo Romeu. León, Argeliers. *Música folklórica cubana...*, 1964, pp. 58-59; —, *Del canto y el tiempo...*, 1987, pp. 88-89.

Por otro lado, la voz grave del tema A llevada por la mano izquierda, realiza también un discurso similar al de cualquier cordófono de punteado en las introducciones instrumentales, los cierres de frases y las partes conclusivas de los interludios del punto cubano. Lo más curioso del discurso concebido por Orbón para esa voz, es que de ella deriva, la variación del tema en este movimiento (A'), pero con la diferencia de un inicio a contratiempo y acéfalo. En A' el compositor emplea también el tetracordio descendente utilizado en A para la voz más aguda, así como la adopción de los dos últimos sonidos del tetracordio como elementos comunes entre éste y las figuras melódicas que refieren nuevamente las de la *Guacanayara*, como ya se ha ejemplificado en la *Figura 33*. (Ver *Figura 36*, obsérvese el discurso de la mano izquierda en el piano, marcado con una línea, y su similitud al de un cordófono melódico punteado en el punto guajiro, como aparece en la *Figura 35*. En la *Figura 37*: se han subrayado con líneas y distintas figuras geométricas las evidencias de cómo la variante A' en *Sonata* expuesta en la voz inferior a partir del c.16, está relacionada con la segunda voz de A; y cómo su continuación emplea el mismo recurso del tetracordio descendente – c. 19– que es utilizado en el discurso de A para la primera voz, así como la adopción de los dos últimos sonidos del tetracordio como elementos comunes entre éste y las figuras melódicas que refieren nuevamente las de la *Guacanayara*, encerradas en un óvalo entre los cc. 19-20).

Figura 36: Fragmento del tema A de Sonata, cc. 1 al 7.

Figura 37. A', variación del tema A de Sonata, fragmento del c. 13 al 21.

Este movimiento constituye un modelo muy particular de cómo concebir una sonata del siglo XVIII para piano, a partir de una tonada campesina cubana y del discurso instrumental del punto guajiro. Esa alusión debe haber sido reconocida por el resto de los compositores integrantes del Grupo de Renovación al cual Orbón pertenecía, pero al respecto no existen testimonios ni información alguna. Tampoco existen referencias al respecto en las críticas musicales de la época, ni en estudios investigativos y analíticos posteriores, con excepción del comentario sobre el empleo de elementos temáticos musicales del punto guajiro realizado

por la musicóloga cubana Ana V. Casanova.²⁰³ Sin embargo, dicha autora no indica el uso de una tonada en específico (en este caso la *Guacanayara*), como hemos precisado en el presente análisis.

Contrariamente a lo afirmado en otros estudios,²⁰⁴ esa y otras tonadas del punto cubano han sido muy conocidas y populares en La Habana y las principales ciudades del país. Desde las primeras décadas del siglo XX, las interpretaciones de repentistas y músicos de punto guajiro fueron recogidas en los primeros fonogramas de música cubana realizados por discográficas norteamericanas como la RCA Victor y Columbia; y también ocuparon los habituales espacios en las principales emisoras radiales de la Isla,²⁰⁵ sobre todo en el transcurso de los años cuarenta, época en la que fue compuesta *Tocata*.

Con toda seguridad, de la gran difusión de ese género musical durante aquella época provino el conocimiento de Orbón de la *Guacanayara*, tonada que también empleó para musicalizar el texto de uno de los poemas de *Trópico* (1930) del poeta cubano Eugenio Florit.²⁰⁶ “Dulce María a su misa / de domingo va cantando / y el sol la sigue besando / a la mitad de la brisa”; en esta obra siguió un procedimiento similar al que efectuó con la melodía de la *Guantanamera* y los *Versos sencillos* de José Martí.²⁰⁷

²⁰³ Casanova, Ana V. “Notas discográficas”, CD *Grupo de Renovación Musical. Julián Orbón*.

²⁰⁴ Mariana Villanueva apunta que “durante nuestra estancia en Cuba intentamos escuchar el son [se refiere a la tonada] de la *Guacanayara* y nadie lo conoce. Al preguntarle a *Tanguí* Orbón, el por qué de la dificultad para encontrarlo nos dijo: es un son que se cantaba tierra adentro poco conocido en La Habana”. Villanueva, Mariana. “Julián Orbón: Un retorno...”, p. 172, lo subrayado es del original.

²⁰⁵ León, Argeliers. *Del canto...*, p. 80.

²⁰⁶ Eugenio Florit y Sánchez de Fuentes nació en Madrid, España, el 15 de octubre de 1903 y falleció en Miami, Estados Unidos en 1999. De padre español y madre cubana llegó a La Habana a los 14 años, ciudad donde transcurrió su formación académica, se graduó en Leyes en la Universidad de La Habana e inició su creación literaria en 1927. Su obra *Trópico* fue publicada en la *Revista de Avance* en 1930. Desde 1940 residió en los Estados Unidos. Véase: “Eugenio Florit”, *EN CARIBE. Enciclopedia de Historia y Cultura del Caribe*. <http://www.encaribe.org/es/article/eugenio-florit/1633>

²⁰⁷ Orbón también realizó adecuaciones musicales y de textos poéticos a la *Guacanayara*. Orbón, Julián. “José Martí; poesía y realidad”, *Julián Orbón. En la esencia de los estilos y otros ensayos...*, p. 120.

II. 3. 1 Estructura y forma.

La estructura de esta parte responde a un plan inspirado en una forma sonata preclásica, de un solo movimiento, con dos secciones y el empleo de un solo tema, y una variante temática, ya ejemplificados en las *Figuras 36 y 37*. Nuestra experiencia analítica considera este movimiento de carácter monotemático, por las evidentes relaciones entre el tema principal A y la conformación imitativa con respecto a él, de su variante A'. Sin embargo, nuestra apreciación diverge de los criterios analíticos expuestos por Velia Yedra, quien estima la exposición de un segundo tema,²⁰⁸ en el fragmento que nosotros consideramos una variante temática de A, o sea A' (ver *Figuras 38 y 39*); si bien coincidimos en la extensión de las dos secciones del movimiento.

La primera sección A, desde el c. 1 al c. 45, contiene el tema A, de textura polifónica a dos voces (c. 1 al c. 8); y A', con caracteres también polifónicos y fugados, a tres voces (c. 16 hasta el c. 21). El tema A y su variante temática A' son desarrollados en esta sección a través de secuencias de pasajes cromáticos que comprenden desde el c. 22 al c. 36, cuando se establece el *fa#* mixolidio, hasta el comienzo de la segunda sección B, en el c. 46.

Sin embargo, una de las características a destacar en cuanto al plan tonal de este movimiento es que, desde su inicio, la exposición del tema A presenta peculiaridades de un discurso que discurre en la simultaneidad de un *do#* frigio para la voz superior y un *fa#* mixolidio en la voz grave, los cuales, coincidentemente, son los dos modos prevalecientes en la estructura melódica de las tonadas del punto guajiro cubano. Otra característica de este último género es que, por lo general, el canto solista se mantiene dentro de lo modal, mientras que el apoyo instrumental del cordófono se expresa en un discurso que contiene en su rango melódico dos escalas, una dentro del modo mixolidio (*sol-re-sol*) y otra mayor tonal.²⁰⁹

Sin lugar a dudas, en alusión directa a las características modales conformes a las tonadas del punto cubano, en la exposición del tema A, Orbón simultanea los modos frigio y mixolidio. Para ello presenta en la voz superior el modo frigio, desde los compases 1 al 8, con nota

²⁰⁸ Yedra, Velia. "Julián Orbón: A Biographical and Analytical Study...", pp. 93 y 94.

²⁰⁹ Ramos, Zobeyda. *Puntos y tonadas*, Ediciones Cidmuc, La Habana, 2013, p.15.

finalis do# (cc. 8, 10 y 12); y en la segunda voz, el modo mixolidio, con *finalis* en *fa#* (c. 7). No obstante, establece como predominante el *do#* frigio (a partir del c. 9) en las imitaciones y reiteraciones del motivo, que como un puente llevan a la variación A'. (Ver *Figura 38*, obsérvense señalados con flechas en el tema A - cc. 1 al 8 - los modos frigio - voz superior, *finalis do#*; cc. 8, 10 y 12 - y mixolidio - segunda voz, *finalis fa#*, c. 7-; y el establecimiento de *do#* frigio - cc. 9 al 12 - en las imitaciones y reiteraciones motívicas).

Figura 38. Fragmento de *Sonata* de los cc. 1 al 12.

Aunque derivado del discurso de la voz más grave en *fa#* mixolidio del tema A; la variación temática A' es expuesta por esa misma voz, pero en *fa#* frigio (c. 16). Ese sujeto es repetido a la 8.^a superior, por una voz intermedia (c. 17); y después, imitado a una 5.^a justa ascendente en la voz superior (c. 18). De esa forma se establece la entrada de A' a tres voces, con una textura polifónica de caracteres fugados. (Ver *Figura 39*, donde se puede observar, señalados con líneas y flechas, la exposición de A' en *fa#* frigio de los compases 16 al 21; y la entrada

de las tres voces con caracteres fugados: voz inferior, c. 16; a la 8.^a superior, c. 17; y después a una 5.^a justa ascendente, c. 18).

Figura 39. Fragmento de los cc. 13 al 21.

Esa variante temática es imitada y desarrollada a través de los motivos del tema principal, y presenta una gran inestabilidad moduladora a partir del c. 22. El proceso llega a anular la armadura de clave en el compás 30, cuando se comienza un trabajo de secuencias cromáticas hasta el regreso al mixolidio sobre *fa#* (c. 36), el modo inicial de la segunda voz del tema A en esta primera sección. Desde este momento el *fa#* mixolidio se mantiene hasta concluir la sección en el c. 45. (Ver *Figura 40*: nótese el desarrollo de A y A' desde el c. 22, y el procedimiento de su imitación por secuencias cromáticas marcado con flechas en los compases del 30 al 35; el retorno al *fa#* mixolidio, en el c. 36; y los cambios de armadura encerrados en sendos rectángulos en los compases 30 y 36).

The image displays a musical score for a section of a sonata, spanning measures 22 to 36. The score is written for piano and is divided into four systems. Red arrows are drawn above the staves to indicate phrasing and melodic lines. The first system (measures 22-25) begins with a melodic line in the right hand and a bass line, marked with *mf* and *marcato f*. The second system (measures 26-29) continues the melodic development, marked with *marcato* and *ff*, and includes a red box around a specific passage in the right hand. The third system (measures 30-33) features *marcato poco staccato* and *cresc.* markings. The fourth system (measures 34-36) is labeled 'c. 36 Fa sostenido Mixolidio...' and includes a red box around a passage, with dynamics *p* and *p sempre*.

Figura 40. Fragmento de la sección A de Sonata (cc. 22 al 36).

La segunda sección B, que inicia en el c. 46, comprende la parte más dinámica del desarrollo de los materiales temáticos de A y A', y una recapitulación final del tema A. En ella se utilizan diversos mecanismos de imitación, en especial de desarrollo motivico en base a secuencias y variaciones, ambas maneras con caracteres fugados. Asimismo aparecen pasajes de grandes disonancias y de rápidos cambios métricos que van más allá de la alternancia entre subdivisiones binarias y ternarias propuesta en la armadura de compás. El tema A aparece en *fa# mixolidio* desde el inicio de esta sección y hasta el c. 61. (Ver Figura 41: obsérvese en este pequeño fragmento el uso de 3/8 (6/16) de la armadura en los dos primeros compases, y el cambio consecutivo a 2/8 y después a 3/8, en los compases siguientes; así como la aparición del tema A en *fa# mixolidio*).



Figura 41. Inicio de la sección B en el c. 46 con el primer tema

En esta sección B, la variante temática A' se presenta en el c. 61, y mantiene sus tres voces fugadas en un desarrollo de una extensión de ocho compases. El clímax de esta parte corresponde al momento en que se simultanean los dos motivos temáticos del sujeto, en la parte marcada con “jubiloso” que inicia la conclusión del desarrollo y da paso, tras un calderón (c. 68) a la recapitulación del tema A, esta vez en modo mixolidio con centro en *la*. (Ver Figura 42: se han destacado con líneas entre los cc. 61 y 63 la entrada consecutiva con caracteres fugados de las tres voces peculiares de A'; así como los dos motivos temáticos simultaneados con la indicación de “jubiloso”, cc. 64 y 65, y el comienzo de la recapitulación de A en *la* mixolidio, en el c. 69).



Figura 42. Fragmento (cc. 59- 70).

La recapitulación del tema A se prolonga hasta el c. 75, cuando se inician pasajes de secuencias cromáticas que llevan al modo frigio en los tres compases finales de *Sonata*, de modo similar al término de los dos movimientos anteriores de *Tocata*. (Ver Figura 43: adviértanse los pasajes imitativos característicos en este movimiento sobre la base de secuencias cromáticas - cc. 79 al 84-, y los tres compases finales que establecen el modo frigio).

Figura 43. Fragmento final de *Sonata* de los cc. 79 al 87.

II. 3. 2 *Topoi*

Como ya se ha demostrado, la tonada *Guacanayara* constituyó la fuente de las citaciones y sugerencias musicales empleadas como materiales temáticos de este movimiento, una práctica que responde a los procedimientos de intertextualidad musical.²¹⁰ Sin embargo, más allá de esos mecanismos intertextuales, en *Sonata* aparecen diversos *topoi* referentes al punto cubano, un género de la música folclórico-popular nacido en la Isla, que data del siglo XVIII y es resultado de la confluencia de diversos antecedentes hispánicos.²¹¹ El género cubano es referido a través del *topos* del sesquiáltero y de diversos *topoi* de la retórica de los instrumentos de cuerdas pulsadas que lo interpretan en la práctica folclórica. Como explicaremos más adelante a través de estos *topoi* se evidencia cómo Orbón estableció un diálogo con sus referentes musicales de Europa y Cuba, la música culta y la popular, su pasado y su presente, definiendo con esta hibridación su identidad como compositor y migrante en el contexto cubano, en particular en el tercer movimiento de su *Tocata*.

El primer *topos* de esta parte refiere la ambivalencia métrica y la fluctuación entre compases de subdivisiones binarias y ternarias en todo el movimiento, expresadas en la armadura de compás: 3/8 (6/16), y también en la forma de agrupamiento de las figuras rítmicas dentro de los compases. Este último procedimiento trae también, en ocasiones, la superposición de subdivisiones binarias y ternarias. (Ver *Figura 44*: obsérvese la sincronía de agrupamientos de subdivisiones binarias y ternarias en un mismo compás).

²¹⁰ En esos procedimientos de intertextualidad musical, los mecanismos de la cita y la alusión constituyen nociones que presuponen la percepción de una relación entre un sujeto musical y otro al que remiten sus inflexiones. Esta definición responde a la propuesta de la intertextualidad musical como una forma de transtextualidad, de Yvan Nommick, basada en los planteamientos de Gérard Genette sobre textos literarios en *Palimpsestes. La littérature au second degré*, col. *Points Essays*, p. 8. Véase Nommick, Yvan. “La intertextualidad: un recurso fundamental...”, p. 805.

²¹¹ Manifestaciones tempranas del punto cubano con décimas acompañadas de bandurria y el baile del zapateo datan del siglo XVIII. León, Argeliers. *Del canto...*, p. 77.

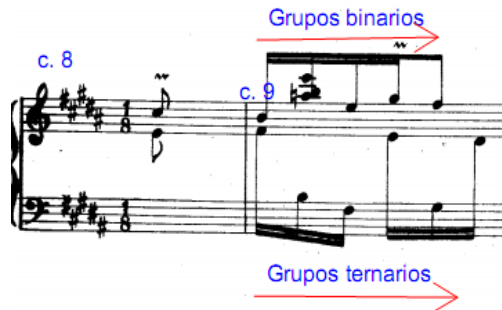


Figura 44. Fragmento (cc. 8-9) de Sonata.

Los *topoi* referentes a la retórica de los instrumentos de cuerdas pulsadas en el punto cubano aluden tanto a las formas características de su discurso, como a sus manierismos. Dentro de aquellos se halla el *topos* alusivo a las figuras reiteradas que como *ostinatos*, son propias de los punteados del laúd cubano²¹² –instrumento al que Orbón con toda seguridad aludió en aquella época– y extensivas al lenguaje de cualquier otro cordófono en función melódica que haya sido empleado para interpretar ese género hasta el presente.²¹³ Esa retórica caracteriza las introducciones e interludios instrumentales, los inicios y cierres de las frases instrumentales, y la conclusión de las piezas del punto.

Otro *topos* que refiere un manierismo de la ejecución instrumental melódica de los cordófonos en el punto, se localiza en un módulo fijo de dos componentes: uno antecedente y otro consecuente, lo que constituye una unidad peculiar de todos los cierres de frases esperados por el solista vocal para iniciar el canto y en la conclusión de la pieza. El elemento

²¹² Como laúd cubano es reconocido en la Isla al laúd contralto de la familia de los laúdes populares españoles. El contralto, de brazo más corto que el laúd tenor (conocido en la isla como “de brazo largo”) era el tipo de laúd más popular en España, y por tanto tuvo una mayor presencia en la práctica musical de los inmigrantes hispánicos a Cuba, por ello desplazó con rapidez el tradicional empleo de la bandurria en la isla, e incluso llevó al acortamiento del brazo en ejemplares de laúdes tenores, hecho que llevó a inferir en algunos estudios que el laúd de brazo corto era el resultado en el país de una hibridación entre la bandurria y el laúd tenor. Casanova, Ana V. “Laúd”, *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*, vol. 2, CIDMUC/Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1997, p. 467.

²¹³ Otro de los instrumentos que cumplían esa misma función melódica en los conjuntos de punto guajiro fue la bandurria, cordófono aún vigente hacia 1940, pero que había sido desplazado por el laúd cubano desde las primeras décadas del siglo XX. *Ibidem*, p. 467. Posteriormente, la función melódica en el punto cubano ha sido asumida también por cordófonos como el tres y la guitarra. En el caso de esta última, ese evento ocurre solo cuando esta aparece como instrumento acompañante, o es el único cordófono en el conjunto instrumental. Cuando en el conjunto se incluye un laúd o un tres, la función de la guitarra es de sostén armónico en la ejecución del punto. Casanova, Ana V. “Guitarra”, *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*, vol. 2, CIDMUC/Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1997, pp. 449-450.

antecedente corresponde al discurso de subdivisiones ternarias con sonidos de acordes desglosados o entonaciones que con sentido cadencial llevan hacia el V grado. Inmediatamente sigue su consecuente: un cierre en un acorde, intervalo armónico o sonido, con un mordente o trémolo, en tiempo fuerte.

En la práctica folclórica del punto, ese manierismo ocurre por lo general solo una vez en cada cierre. Sin embargo, cuando esas terminaciones dan paso al solista vocal y éste necesita más tiempo para el inicio del canto, el módulo instrumental es repetido hasta que el mismo esté en condiciones de comenzar. En *Sonata*, el *topos* es referido como cierre del tema A y reiterado varias veces, a semejanza de lo ya descrito en la práctica folclórica cubana. En este movimiento, la redundancia en el *topos* manierista se realiza alternando el discurso de los arpeggios o entonaciones melódicas entre la primera y segunda voz, durante un pasaje de varios compases (cc. 9 al 16), que a manera de puente lleva al inicio de A'. (Ver *Figura 45*: nótese en la segunda voz llevada por la mano izquierda, las figuras punteadas propias del cordófono en el punto guajiro señaladas con líneas oblicuas - cc.1 al 6-; también se ha marcado con flechas horizontales el *topos*, integrado por los dos agrupamientos de tres semicorcheas con sonidos de acordes desglosados: cc. 7, 9, 11, 13 y 15, como elemento antecedente; y se ha destacado el elemento consecuente en el cierre en tiempo fuerte : cc. 8, 10, 12, 14 y 16).

The image shows a musical score for a piece titled "VIVACE". The score is written for piano in G major (three sharps) and 3/8 time. It consists of two systems of music. The first system contains measures 1, 2, and 3. The second system contains measures 4, 5, 6, and 7. Red diagonal lines connect notes between the two staves, indicating arpeggiated chords. Horizontal red arrows point to specific rhythmic patterns in measures 7, 9, 11, 13, and 15, labeled as "topos". Measure 3 is marked "incisio". The tempo "VIVACE" is indicated at the beginning.

Figura 45. Fragmento (cc. 1 al 17) de Sonata.

Otro *topos* referido a los cordófonos en el punto cubano es el uso de acordes arpegiados que aluden al rasgueo de acordes, un procedimiento que puede realizarse tanto en el laúd, como en el tres o la guitarra, durante las introducciones e interludios instrumentales y en los cierres de frases. (Ver *Figura 46*: obsérvese en el segundo tiempo débil del c. 42, el acorde arpegiado integrado por un intervalo de 5.^a y dos 4.^{as} justas, destacado con dinámica fortísimo).

Figura 46. Fragmento de Sonata (cc. 42-43).

Junto a los *topoi* mencionados aparecen, en interrelación con ellos, los asociados al clave, donde también se emplean mordentes superiores en diferentes momentos del discurso musical, aunque en menor medida. Es por eso que la recurrencia de dicho adorno en el lenguaje pianístico de este movimiento, remite a la retórica del clave durante el barroco español. (Ver en la *Figura 45* los cc. 8, 9, 10, 12 y 14; y en la *Figura 46*, el c. 43).

A lo anterior hay que añadir la existencia de un *topos* alusivo a la música flamenca: el de la figura de 2.^a, con reincidencia sobre los sonidos *mi-re-mi*, el cual también apunta a varias obras de Manuel de Falla, como ya se ha señalado en el análisis de los movimientos anteriores. En *Sonata* ese *topos* asume procedimientos imitativos de secuencias sobre otros sonidos y aparece en momentos climáticos y/o con sentido conclusivo del discurso musical –como ocurre en el cierre de la sección A, para dar paso al desarrollo–, y en la conclusión del movimiento. En esos casos el *topos* se subraya mediante una dinámica fortísimo, los sonidos de la figura en 8.^{as} (*si-la-si-la*, cc. 20 y 21), el añadido de acentos y la indicación de “*marcato*”. (Ver *Figura 47*: obsérvese cómo se remarca, en los compases 20 y 21 el *topos* aludido en dinámica fortísimo en la voz superior con los sonidos enmarcados con cuadros: *si-la-si-la*; en la *Figura 48*, el intervalo de 2.^a aparece con los sonidos *mi-re-mi* en la voz superior, también con dinámica fortísimo y con acentos añadidos; y en la *Figura 49*, que ejemplifica un fragmento correspondiente a los dos últimos compases de la sección A, hallamos el *topos* sobre los sonidos *do#-si-do#*, también con una dinámica fortísimo establecida desde compases anteriores, y con acentos añadidos; con esa alusión al *topos* de la música flamenca y de Falla cierra la primera sección A, para dar paso al desarrollo).



Figura 47. Fragmento (cc. 20 y 21).



Figura 48. Fragmento (cc. 27 y 28).

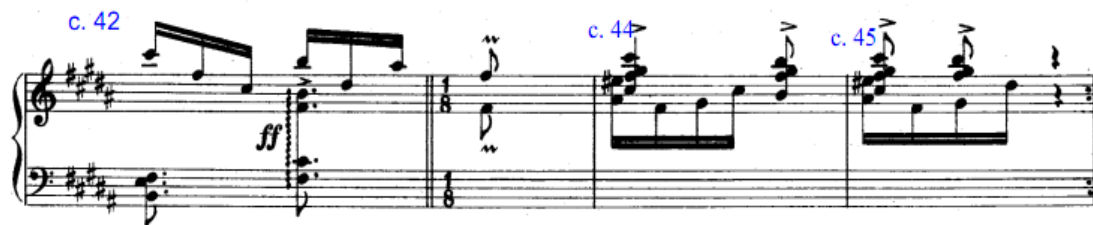


Figura 49. Fragmento (cc. 44 y 45).

Este *topos* de intervalos de 2.^{as} es reforzado en su enunciación en el fragmento conclusivo de este tercer movimiento. En esta parte aparece el *topos* todas las veces acentuadas y en fortísimo con los sonidos *mi-re-mi* en la segunda voz (cc. 82 al 84), en el bajo con *mi-fa-mi* (cc. 83 al 84), y de nuevo con los sonidos *mi-re-mi* en la voz aguda en los cuatro compases siguientes y conclusivos. (Ver Figura 50: obsérvese el *topos* acentuado todas las veces y en fortísimo con los sonidos *mi-re-mi* en la segunda voz, cc. 82 al 84; en el bajo con *mi-fa-mi*, cc. 83 al 84; y con los sonidos *mi-re-mi* en la voz aguda en los cuatro compases siguientes y conclusivos. Véase también la indicación de “*marcato*” en el c. 83).

Figura 50. Fragmento final del tercer movimiento (cc. 79 al 87).

El *topos* de 2.^a, en específico con los sonidos *mi-re-mi*, es detectable desde el inicio de *Tocata* y en todos los movimientos, también con procedimientos imitativos al igual que en *Sonata*. En esta, una vez más, sirve para hacer visible la referencia a la música flamenca, recurrente en la retórica de Manuel de Falla como ya se ha expuesto anteriormente. De esa forma, el

topos aludido –en particular con los sonidos *mi-re-mi*, pero también con otros– se presenta a manera de idea fija en distintos momentos del discurso musical orboniano, como una marca o referencia sistemática.

II. 3. 3 Retornos

Como ya se ha adelantado, la estructura de esta parte alude directamente a las sonatas del siglo XVIII de un solo movimiento, integrado por dos secciones semejantes, compuestas por Domenico Scarlatti y el padre Antonio Soler. Las analogías de *Sonata* con las obras de esos autores también alcanzan las referencias a los aires populares, que, en el caso de Orbón, se asocian con la ya mencionada tonada *Guacanayara*.

Orbón también aplicó a la escritura pianística de su *Sonata* la retórica característica del laúd cubano en el punto guajiro llevado a la estructura de una antigua sonata preclásica para clave; pero en este caso, concebida para piano. Es esta otra práctica análoga a la presencia de los *topoi* de la guitarra en las sonatas para clave de los compositores barrocos, referidos en los acordes en bloques arpegiados y el discurso melódico a semejanza de los punteados del cordófono español. (Ver *Figura 51*: apréciase el acorde arpegiado en el primer tiempo de la mano derecha y el consecuente acorde desglosado en tresillos de semicorcheas hacia el *re* central, semejante al punteo de la guitarra). De esa manera el compositor refiere un retorno o “vuelta” a algunas de las prácticas del pasado culto español aludiendo a creaciones de los compositores mencionados, en las que se insertaban referencias a la música popular española, así como la retórica de instrumentos populares como la guitarra. Pero en este caso, indica ese pasado a través de su presente cubano, evidenciando este a través de los referentes musicales tomados del contexto de la Isla al que se había insertado como joven migrante: Para ello aludió a una de las tonadas del punto cubano, al comportamiento y la estructura de ese género de la música folclórica cubana y también a los manierismos de los instrumentos cordófonos que lo interpretan, como ya se ha demostrado. En esta conjunción se evidencia la naciente

hibridación identitaria en el compositor, el enlace entre culturas centro-europeas y periféricas y el deseo del compositor de ligar su arte al de la cultura occidental.



Figura 51. Fragmento de la Sonata para clave no. 33 del padre Antonio Soler (cc. 28 y 29). Don Simons, 2009. <http://www.pchpublish.com>

El empleo abundante de trinos, así como la factura de la obra orboniana, remiten también al discurso característico del clave durante el siglo XVIII, tal y como fue asumido por Scarlatti y el padre Soler en sus sonatas. Estos comportamientos pueden apreciarse en la comparación de algunos fragmentos de este movimiento y algunas de esas piezas compuestas por Scarlatti. (Ver Figura 52: obsérvense el uso de mordentes superiores o ascendentes en la Sonata de Orbón, a similitud de los empleados por Scarlatti; y en la Figura 53, las flechas que indican una factura similar entre la Sonata para clave K. 82 L. 30 de Domenico Scarlatti y el enunciado del primer tema de la Sonata de Orbón, y puede notarse el empleo en las obras del primero del mordente superior o ascendente; este último remarcado aún más en los cc. 38, 40 y 42 de la Figura 54).



Figura 52. Fragmento (cc. 35 al 37) de la Sonata de Orbón

Sonata

DOMENICO SCARLATTI
K.82 L.30

Figura 53: Fragmento (cc. 1- 23) de la Sonata para clave K. 82 L. 30 de Domenico Scarlatti. Don Simons, 2009. <http://www.pchpublish.com>

Figura 54. Fragmento (cc. 37 al 41) de la Sonata K. 116 L. 452 de Domenico Scarlatti. Ibídem.

Otro componente a destacar es aplicable a la presencia de características de la música folclórica española, a través de diversos *topoi* ya mencionados; así como del discurso musical modal, basado en las estructuras de la escala frigia (*mi-la-mi*) y la mixolidia (*sol-re-sol*).

La primera de ellas es considerada por los cantadores y tocadores cubanos de punto guajiro como la privativa de aquellas tonadas denominadas “españolas”.²¹⁴ Este término excluye las que emplean el modo mixolidio o jastio, el cual es, paradójicamente, uno de los más abundantes en la canción española (*sol-re-sol*)²¹⁵ y que prevalece por la aplicación de su escala sobre cualquier sonido, junto al modo frigio en la práctica musical del punto guajiro.²¹⁶ Orbón usó de manera simultánea ambos modos y empleó la polimodalidad,²¹⁷ como ya se ha ejemplificado. De esa forma, tomando como punto de partida algunas características del punto cubano, aludió a la misma vez al pasado español renacentista, a la tradición barroca por la vía de las sonatas para clave de Scarlatti y Soler y también a las prácticas de la música folclórica hispánica.

²¹⁴ León, Argeliers. *Del Canto...*, p.86.

²¹⁵ Pedrell, Felipe. *Cancionero musical popular...*, Tomo Primero, p. 27.

²¹⁶ León, Argeliers. *Del Canto...*, p. 87.

²¹⁷ Según los conceptos en Stein, Leon. *Structures & Style...*, p. 211.

Capítulo III *Partita no. 4. Movimiento sinfónico para piano y orquesta.*

Aspectos generales

Esta obra para piano y orquesta sinfónica fue la última de una serie de cuatro piezas compuestas por Julián Orbón bajo el título de *Partitas*. Se trata de un ciclo creado para diferentes medios sonoros durante su residencia en los Estados Unidos, por más de dos décadas.

Con la elección del título, Orbón hace una evidente referencia a un género instrumental cuyos orígenes se remontan al alto renacimiento, apuntando un vínculo con el significado atribuido a ese término, como una sucesión de variaciones creadas en especial para laúd o instrumentos de tecla a finales del siglo XVI y durante el XVII.²¹⁸ Esta relación se desprende de los criterios del compositor al referirse a sus *Partitas*... como resultados de su “intenso estudio y meditación sobre el espíritu de la variación [...] como la empleaban los grandes maestros españoles del siglo XVI y otros hasta [Anton] Webern en su Opus 30, a diferencia de las variaciones más académicas de la escuela clásica”.²¹⁹

Sin embargo, aquel término tuvo otras acepciones hasta mediados del XVIII, época en que dejó de utilizarse. Partita identificó también, de manera alternativa, la *suite* de danzas para tecla en Alemania y dio nombre a otras concebidas en forma de variaciones, como fue el caso de la *Partita coral: Christ der du bist der helle Tag* BWV 766, escrita para órgano por Johann Sebastian Bach, alrededor de 1700. Con posterioridad, durante las primeras décadas del XVIII, el vocablo se utilizó para nombrar indistintamente piezas instrumentales con características tanto de la *suite* como de la sonata.²²⁰

Es posible que el arcaísmo del término partita, así como la versatilidad de su significado en distintas épocas vinculada a la suite de danzas barroca y la sonata preclásica contribuyera a que Orbón adoptara el nombre para su serie. El enunciado de por sí, cubría un amplio espectro

²¹⁸ Stein, Leon. *Structure & Style...*, pp. 159-160. Esas variaciones se basaban en líneas de bajo muy conocidas en la época. La fecha más antigua conocida del uso del término *partita* data de 1584, en un libro de tablaturas de laúd. Latham, Alison. *Diccionario enciclopédico...*, p. 1160.

²¹⁹ Testimonio de Julián Orbón recogido en Velia, Yedra. *Julián Orbón. A Biographical and Critical Essay...*, p. 63.

²²⁰ Latham, Alison. *Diccionario enciclopédico...*, p. 1160.

de posibilidades creativas, que le permitían aludir a las antiguas diferencias de la música instrumental española del siglo XVI, acercarse a las peculiaridades musicales de la suite de danzas barroca, así como a las características funcionales y maneras de desarrollo de la forma sonata. Al respecto, la amplia perspectiva orboniana se evidencia en la mixtura de criterios manejados en sus *Partitas...* como se verá más adelante.

La voluntad de Orbón de crear un ciclo bajo esa denominación se evidencia en el plural utilizado para titular la primera obra de la serie: *Partitas no. 1*,²²¹ compuesta en 1963. Esa pieza fue dedicada a su amigo, el clavecinista Rafael Puyana quien la estrenara en el Town Hall de Nueva York un año después. Las restantes composiciones de la colección le fueron comisionadas por diversas instituciones y personalidades, en la mayoría de los casos para la celebración de distintos eventos.

Partitas no.1 para clavecín fue concebida como una serie de once variaciones sobre dos temas, y se distingue porque en cada una de ellas aparecen nuevas ideas temáticas como resultado de un tratamiento ornamental similar al de la música española instrumental del siglo XVI, aplicado por Orbón a los motivos temáticos.²²² La diversificación y acumulación de esos motivos ornamentados constituyó en la pieza el medio para la expansión de las variaciones.²²³

Este mismo procedimiento de trabajo motivico ornamental utilizado en una obra a solo, es aplicado en su *Partita no. 2* en una versión de la anterior, ahora para un conjunto de cámara integrado por clavecín, vibráfono, celesta, armonio y cuarteto de cuerdas. La pieza fue compuesta a solicitud del tercer Festival Inter-Americano de Música en 1965 y su *première* se efectuó por la orquesta de ese festival bajo la dirección de Richard Dufallo y con Robert Parris al clavecín.²²⁴

Durante aquel año también fue compuesta su *Partita no. 3* para orquesta sinfónica, encargada por el tercer Festival de Música Latinoamericana de Caracas, y estrenada por la Orquesta

²²¹ Orbón, Julián. *Partitas No. 1* for Harsichord, Southern Music Publishing Co. Inc., New York, 1972.

²²² Yedra, Velia. *Julián Orbón. A Biographical...*, p. 64.

²²³ *Ibidem*, p. 64.

²²⁴ *Ibidem*, p. 81.

Sinfónica Nacional de Venezuela.²²⁵ Aunque no existe información alguna en las fuentes consultadas con relación a las características musicales de esa obra, presumimos que en ella Orbón continuó perfeccionando las maneras de composición relacionadas con el trabajo motivico aplicado a las variaciones, pero ahora en función de un medio sonoro con mayor cantidad de voces, registros y timbres.

Si bien las tres primeras obras de la serie se sucedieron una tras otra, después de la tercera Orbón detuvo el ciclo por más de quince años. Fue continuado en 1981 gracias al encargo realizado por la Orquesta Sinfónica de Dallas, a iniciativa de su director Eduardo Mata.²²⁶ Como era obvio, el medio sonoro de la obra debía responder a su patrocinador, aunque la partita antecedente también había sido compuesta para orquesta sinfónica.

Sin lugar a dudas, en aquel momento la razón de crear la nueva pieza para ese tipo de agrupación y piano respondió a un acuerdo entre las partes y, en lo que respecta a Orbón, significó la posibilidad de continuar de manera consecuente con la diversidad de los medios sonoros de su ciclo de partitas. El incremento de los recursos sinfónicos con un instrumento solista como el piano, no solo constituía el medio adecuado para proseguir explorando la serie orboniana con otros medios sonoros, sino también un desafío atrayente para el compositor, gran admirador y estudioso de obras para piano y orquesta como *Noches en los jardines de España* y *El amor brujo* de Manuel de Falla.

Sin embargo, no sabemos con certeza si Orbón hubiera preferido escribir la nueva obra para clave, pues ya había compuesto para ese instrumento varias piezas en los últimos años, y se había alejado de la composición para piano desde hacía más de tres décadas. Acaso su regreso a la creación pianística respondió, más que a sus propios deseos, a las posibilidades o solicitud de los patrocinadores de la obra y a la concluyente realidad de que entre el clavecín y el piano, solo el segundo podía homologarse a una orquesta sinfónica, esta última el componente inalterable de la obra comisionada.

Con bastante demora, Orbón logró finalizar *Partita no. 4*, en enero de 1985; la conclusión de la obra tras varios años de trabajo le fue en extremo difícil. Durante ese lapso, solicitó varias

²²⁵ Ibídem, p. 65; Villanueva, Mariana. "Julián Orbón: Un retorno...", p. 291.

²²⁶ Villanueva, Mariana. "Julián Orbón: Un retorno...", p. 123.

veces –sin éxito–, la cancelación del compromiso asumido con la Orquesta Sinfónica de Dallas.²²⁷ Las dificultades que tuvo para terminar aquella obra ofrecen nuevas pistas sobre el estado de letargo creativo en que se hallaba el músico desde hacía tiempo, una paralización demostrada con la ausencia de nuevas creaciones y en las obras inconclusas *Introito* y *Liturgia de tres días* iniciadas en 1968 y 1975, respectivamente.

Desde el final de la década de 1960 Orbón había caído en una profunda depresión, quizás resultado de su inadaptación a la sociedad y la cultura estadounidense. Esa circunstancia condicionó la aparición muy esporádica de nuevas composiciones y, como contraparte, la revisión y perfeccionamiento de las obras compuestas con anterioridad.²²⁸ Aunque algunos estudios fechan la conclusión de ese período crítico con la composición de *Preludio, fantasía y tiento* para órgano en 1974,²²⁹ lo cierto es que entre ese año y 1985, Orbón solo compuso una obra: *Partita no. 4*. Ese hecho, considerando la dinámica previa de su catálogo, nos lleva a concluir que el letargo creativo continuaba aún, sin dejar de considerar que el retraso pudo deberse también a la gran complejidad de aquella última obra y a su afán de perfeccionamiento.²³⁰

Orbón solicitó a Eduardo Mata con insistencia posponer su estreno hasta la próxima temporada de conciertos. Sus razones respondían a la imperiosa necesidad de seguir trabajando en la obra, revisándola y corrigiéndola, una constante preocupación en Orbón cuando se trataba de primeras ejecuciones y publicaciones.²³¹ Sin embargo, no hubo prórroga para el estreno, el cual se llevó a cabo el 11 de abril de 1985– solo tres meses después de concluida la pieza– con el pianista Tedd Joselson y la Orquesta Sinfónica de Dallas bajo la batuta de Mata en el concierto inaugural del flamante Dallas Symphony Hall.²³²

²²⁷ Testimonio de Carmen Cirici. Villanueva, Mariana, *Ibíd.*, p. 123.

²²⁸ Se exceptúan *Dos canciones folklóricas* (*La llorona* y *La balada de Jesse James*) para coro mixto *a capella* (1972) y *Preludio, fantasía y tiento* para órgano (1974), esta última comisionada por su amigo el pintor Jorge Camacho. Yedra, Velia. *Julián Orbón. A Biographical...*, p. 28.

²²⁹ *Ibíd.*, p. 67.

²³⁰ Durante veinte años –según las fechas de conclusión de *Partita no. 3* (1965) y *Partita no. 4* (1985), Orbón solo terminó las *Dos canciones folklóricas* para coro, y el *Preludio, fantasía y tiento* para órgano; cifra que contrasta con la de más de una docena de obras compuestas entre 1945 y 1965.

²³¹ Yedra, Velia. *Julián Orbón. A Biographical...*, p. 65.

²³² *Ibíd.*, p. 80.

No obstante las dudas del compositor con respecto al precipitado estreno, la prensa apuntó lo siguiente: “Orbón quien estuvo presente la noche del sábado, podría regocijarse del tipo de recepción entusiasta, que es rara para los compositores de cara a un auditorio contemporáneo. La típica reacción es solo una ronda de corteses aplausos, suficientes para la primera reverencia del compositor, pero no más. Orbón obtuvo ovaciones y aclamaciones”.²³³ Aunque la obra no había sido ideada como una pieza virtuosa para piano, a la manera de un concierto a solo con todos los elementos espectaculares que les son propios, fue bien acogida por el auditorio con toda su complejidad, densidad y abstracción extremas. *Partita no. 4* se caracteriza por sus grandes dificultades rítmico-métricas, a través del uso de diferentes métricas explícitas y a veces implícitas, superpuestas y/o alternas en pasajes de complejas polirritmias y *ostinatos* rítmicos, en ocasiones a tiempos muy rápidos. También son de destacar la complejidad de los procedimientos creativos aplicados a las diversas texturas y la escritura pianística y orquestal.

La obra fue concebida por Orbón con atención a los más mínimos detalles en cuanto a los cambios de matices, fraseos y *touché* en el piano, sobre todo, con relación a las indicaciones metronómicas y de carácter, en los recurrentes cambios agógicos a lo largo del discurso. Dichas particularidades demandan el entendimiento de las maneras imitativas y las características formales y estructurales de la obra; y constituyen todo un desafío para el director, la orquesta y el solista en el logro de una interpretación acorde a las intenciones del compositor y, por consiguiente, para la recepción del público.

Por otro lado, *Partita no. 4* es una pieza en la que el piano forma parte integral del sonido y la estructura de la orquesta y la obra, de su cohesión, si bien se muestra dominante y protagonista; un procedimiento similar al empleado por Manuel de Falla en *Noches en los jardines de España*. La idea medular de Orbón era lograr una estrecha correlación solista-orquesta, quizás equivalente a la de aquella obra; más la utilización de la forma de la variación, como la manera más adecuada para sus fines pues, además de brindarle grandes

²³³ “Orbón who was present Saturday night, could rejoice in the kind of enthusiastic reception that is a rarity among composers facing a contemporary audience. The typical reaction is not boos but a round of polite applause sufficient to get the composer offstage after his first bow but no more. Orbón was actually getting cheers”. Véase Chism, Olin. “Composition’s World Premiere Sparks Concert”, *Music Review, Dallas Times-Herald*, Texas, 1985, 12 de abril.

posibilidades de contrastes, constituía un legado natural de los grandes maestros españoles del siglo XVI.²³⁴

Esta partita orboniana sobresale por la alternancia de secciones de caracteres y tiempos contrastantes, y por el estilo improvisatorio de su discurso pianístico afín a los tientos para órgano. Pero es en la conexión de ambos atributos donde hallamos puntos de contactos entre la obra de Orbón y las fantasías al estilo de los siglos XVI y XVII, desde las creadas por vihuelistas españoles como Luis de Milán y Miguel Fuenllana²³⁵ con sus “pasajes ornamentados rápidos y armonías lentas,²³⁶ hasta las compuestas para instrumentos de tecla durante el renacimiento, como aparecen en el *Libro de cifra nueva para tecla* (1557) de Venegas de Henestrosa y en *Arte de tañer fantasía assi para Tecla como para Vihuela* (1565), de Tomás de Santa María.²³⁷ También se emparenta con la naturaleza improvisatoria de la fantasía barroca para tecla, caracterizada por sus secciones arpegiadas, pasajes de estilo recitativo y otros de gran destreza digital, junto a las secciones temáticas.²³⁸

En cuanto a las características del lenguaje del piano, es de subrayar la mezcla y yuxtaposición de distintos tipos de retóricas de otros instrumentos y del discurso vocal. De ese modo, unido a lo eminentemente pianístico, coexisten las maneras discursivas propias del clave, el órgano, y la guitarra; y en ciertas partes, del estilo vocal a solo y pasajes que aluden al tratamiento de la música coral.

²³⁴ Yedra, Velia. *Julián Orbón. A Biographical...*, p. 65.

²³⁵ En el grupo de vihuelistas españoles del siglo XVI que crearon fantasías entre otras composiciones, se destacan Luis Milán: *Libro de música de vihuela de mano intitulado el Maestro* (Valencia, 1535), Luis de Narváez: *Los seis libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela* (Valladolid, 1538), Alonso de Mudarra: *Tres libros de música en cifra para vihuela* (1546), Enríquez Valderrábano: *Libro de Música de Vihuela intitulado Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547), Diego Pisador: *Libro de música de vihuela* (1552) y Miguel de Fuenllana: *Orphénica lyra* (Sevilla, 1554), donde aparecen cincuenta y dos fantasías de su propia inspiración más las de otros autores. Della Corte, A. y Pannain, G. “El Prerrenacimiento y el Renacimiento. La música profana, popular e instrumental...”, pp. 260-262

²³⁶ Esta descripción de lo que era considerada una fantasía en aquella época fue realizada por Luis Milán en el *Libro de música de vihuela de mano intitulado el Maestro* (Valencia, 1535) y constituye hasta hoy la primera referencia registrada en la historia de la música.

²³⁷ En el libro de Henestrosa aparece la transcripción para órgano de diecinueve fantasías escritas para vihuela. Della Corte, A. y Pannain. “El Prerrenacimiento y el Renacimiento. La música profana, popular e instrumental...”, p. 615

²³⁸ Latham, Alison. *Diccionario enciclopédico...*, p.569

Con *Partita no. 4. Movimiento sinfónico para piano y orquesta*, Orbón, a la vez que recoge el legado de *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla –una de las primeras grandes obras españolas para piano y orquesta– rinde homenaje a las antiguas tradiciones de la música instrumental del siglo de oro español, cuyas prácticas trascendieron en España a la música de los siglos XVII y XVIII.

La localización y revelación del empleo de los mecanismos intertextuales empleados por Orbón, como las citas literales, las alusiones y los *topoi*, y, en particular, el hallazgo de algunos procedimientos hipertextuales en esta obra, indicarán la presencia del concepto de retorno, propio del clasicismo moderno, a la vez que apuntan también al mantenimiento de la ensambladura entre las culturas del centro y la periferia, de lo culto y lo popular, y a la reafirmación de la identidad híbrida construida por el compositor tras su migración a Cuba, como un “recurso” de negociación del creador como inmigrante, en el entorno ajeno del país norteamericano, donde fue compuesta la *Partita no. 4*.

III. 1 Estructura y forma.

Aunque el procedimiento de la variación constituye uno de los principios creativos esenciales para el desempeño del discurso musical en esta obra, su estructura y forma no se corresponden de manera exclusiva con la de temas con variaciones, sino con la ambivalencia de un tratamiento formal en el que se incluyen además los criterios organizativos y funcionales de la forma sonata.

Cuando Orbón relacionó esta *Partita...* con las *Variaciones sinfónicas* (1885) de César Franck, una obra para piano y orquesta concebida en la forma de tema con variaciones–; hizo énfasis en sus similitudes en cuanto a la disposición implícita en su obra de la forma sonata, de manera similar a aquella pieza.²³⁹ A estos planteamientos el compositor añadió que las variaciones en su *Partita no. 4*, estaban construidas sobre una serie de intervalos de quintas,

²³⁹ De acuerdo a los testimonios del compositor recogidos por Velia Yedra. Véase Yedra, Velia. *Julián Orbón. A Biographical...*, p. 66.

una característica que le hizo recordar, en medio de la escritura de su obra, el bello motete *O magnum misterium* de Tomás Luis de Victoria, también realzado por el empleo de ese intervalo. Esta peculiaridad de la pieza victoriana, lo llevó a introducir en su *Partita no. 4* la cita del tema de ese motete, “con el mismo espíritu que [Alban] Berg incluyó la coral de Bach *Es ist genug* en su concierto para violín. Efectivamente ambos reconocíamos nuestro pasado y nuestra herencia”.²⁴⁰

Si bien el inicio de la cita del tema victoriano, en honor del maestro renacentista español, fue señalado por Orbón en la partitura de su obra; el resto de los procedimientos intertextuales que empleó, no fueron indicados en la partitura, ni comentados por el compositor; y tampoco aparecen referidos en ninguna de las fuentes bibliográficas, o documentales revisadas, ni en los estudios académicos consultados. En nuestra investigación hemos develado por vez primera, cómo esta obra orboniana manifiesta algunos rasgos análogos a la de una especie de “rapsodia” sobre citas literales y alusiones de temas de obras musicales antecedentes que apuntan a la “Asturiana”, el “Paño Moruno” y la “Nana” del ciclo *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla. Las citas y alusiones a esas obras, constituyeron los temas principales sobre los que Orbón construyó y realizó las variaciones de la *Partita no. 4*, como pretendemos mostrar en el análisis.

Retomando la relación de la estructura y la forma musicales de *Partita no. 4* con la forma sonata, podemos señalar que la obra está organizada en una estructura que responde a las variaciones como forma y, de manera sincrónica, adopta los criterios funcionales del esquema de tres partes correspondiente a la forma sonata. En la pieza se juxtaponen y alternan sin interrupción los materiales musicales de los temas y sus variaciones, mientras son superpuestas secciones que los agrupan en las funciones respectivas de exposición, desarrollo y recapitulación, a semejanza de la arquitectura característica de una forma sonata. Ambos acercamientos analíticos son aplicables a distintos niveles de la organización formal de la obra: uno, correspondiente a los temas con variaciones, y otro paralelo, ajustado al esquema de tres partes de la forma sonata.

Como veremos más adelante, el discurso musical de la obra está integrado por dos temas principales de caracteres contrastantes, uno secundario y una serie de quince variaciones.

²⁴⁰ Yedra, Velia. *Julián Orbón. A Biographical...*, pp. 65-66.

Concibe una primera parte de carácter introductorio; seguida de la sección expositiva dedicada a los temas A y B, y las tres primeras variaciones de cada uno. En la sección intermedia son desarrolladas mediante el trabajo motivico las cuartas, quintas y sextas variaciones de A, y B, y también se presenta y desarrolla el tema secundario C. La siguiente parte de re-exposición o recapitulación, abarca las séptimas variaciones de los temas A, y B, y la única variación de C; y antecede a la *codetta* que finaliza la obra.

Junto a esta estructura de forma sonata –paralela al discurrir de los temas y sus variaciones–; la pieza también se caracteriza por el predominante contraste de los temas, y sus variaciones en cuanto al tempo (lentos y rápidos); antagonismo subrayado por las divergencias de carácter explícitas en las indicaciones agógicas con el añadido de términos como *risoluto*, *calmo*, *deciso* y *energico*.

Los temas y variaciones de *Partita no. 4*, así como las secciones de la forma sonata superpuestas a ellos, con las extensiones de cada una de las partes y las sucesiones de sus diferentes agógicas, pueden observarse en la siguiente relación:

Introducción (cc. 1-8) *Molto Moderato*.

Exposición (cc. 9-247):

- Tema A (cc. 9-20). *Più Lento*. (Lento)
- Tema B (cc. 21-36), *Allegro risoluto*. (Rápido)
- Puente I (cc. 37-40). *Più Lento*. (Lento)
- Inicio de las variaciones de A y B:
- B1 (cc 41-57) *Allegro*. (Rápido)
- Puente II (cc. 58-63) *Messo Lento ma Calmo*. (Lento)
- Puente III (cc. 64-66)
- A1 (cc. 66-90) *Calmo*.
- Puente IV (cc. 91-98) *Moderato*
- B2 (cc. 99-157) *Allegro Deciso*. (Rápido)
- A2 (cc. 158-177) *Energico e Deciso*.
- A3 (cc. 178-218) *Lento- Più Adagio*. (Lento)
- B3 (cc. 219-229) *Allegro Moderato, ma con anima..* (Rápido)

- *Codetta* (cc. 230-235) *Meno mosso*. (Lento)
- Puente V (cc. 236-247) *Allegro*. (Rápido)

Desarrollo (cc. 248-404):

- B4 Cadenza (cc. 248-273) *Allegro. Risoluto ed energico*.
- B5 (cc. 274-289) *Allegro. Risoluto ed energico*
- A4 (cc. 290-313) *Poco Meno mosso. Calmo*. (Lento)
- Puente V (cc. 314-329) *Più Mosso*.
- Tema C (cc. 330-345) *Allegro Giusto* (Rápido)
- A5 (cc. 345-356) *Lento*. (Lento)
- B6 (cc. 357-377) *Allegro*. (Rápido)
- A6 (cc. 378-404) *Allegro*.

Recapitulación (cc. 405-506)

- A7 (cc. 405-438) *Lento*. (Lento)
- Puente VI (cc. 439-449) *Poco più mosso*.
- B7 (cc. 450-482) *Allegro*. (Rápido)
- C1 (cc. 482-498) *Allegro*.
- *Codetta* (cc. 498-506) *Moderato - Più Lento*. (Lento)

Introducción: *Molto Moderato* (cc. 1-8).

En esta sección son presentadas las figuras temáticas principales de los motivos y temas que serán trabajados en todo el movimiento, de manera similar a las introducciones de trabajos orquestales con forma sonata del romanticismo.²⁴¹ Sin embargo, y de manera opuesta a cualquier introducción romántica, Orbón acude a la síntesis y a una asombrosa economía de medios para elaborar un discurso polifónico-contrapuntístico a cuatro voces, con las figuras de los intervalos de 5.^{as} justas, las 2.^{as} mayores y menores, los semitonos cromáticos, y el tetracordio en una extensión de solo ocho compases.

²⁴¹ Stein, Leon. *Structures & Style...*, p. 109.

La serie de la primera figura, toda en notas descendentes, se establece en *stretto* canónico entre los cornos 1 y 3, 3 y 4, y es continuada por los trombones. Es significativo señalar cómo algunas de las series de 5.^{as} se desplazan por 2.^{as} (menores y mayores), distancias que constituyen también figuras temáticas esenciales de la obra. Las sucesiones de combinaciones de ese último intervalo, junto al semitono cromático, aparecen enunciadas por primera vez en los discursos melódicos de los cornos y la trompeta 1, como puede observarse en las siguientes relaciones:

Figuras de intervalos de 5.^{as}:

Cornos 1 - 3 - 4	[si-mi-la]
Cornos 1 - 3	[do-fa]
Cornos 3 - 4	[fa-sib]
Cornos 2 - 4	[lab-reb]
Trombones 1- 2	[sol-do]
Cornos 1- 2	[re-sol]
Trombones 1-4	[mi-la]
Cornos 2- 4	[sol-do]

Figuras de intervalos de 2.^{as}

Corno 1: [si-do-sib]	s/t - T.
[sib-lab-la]	T - s/t cromático.
Corno 3: [mi-fa]	s/t.
Corno 4: [la-sib-do-reb]	s/t, T, s/t.
[sib-do-reb]	T - s/t.
[mib-re-mi]	s/t - T.
[sol-fa-fa#]	T - s/t cromático.
Tromp. 1: [fa-fa#]	s/t cromático (ver <i>Figura 1</i>).

La figura del tetracordio es enunciada en dos de sus variantes de manera simultánea: el tetracordio frigio descendente, expuesto entre los cornos 1 y 2, pero no con un sentido escalístico directo, sino tras el salto del intervalo de 4.^a que lo comprende; y el tetracordio

del modo frigio flamenco – mayor /menor o “mayorizado”,²⁴² es decir con la tercera ascendida de manera accidental–, en el discurso del corno 4. (Ver *Figura 1*: obsérvense marcadas con flechas la serie de 5.^{as} consecutivas entre: cornos 1-3, 1-3, y 3-4; la serie de 2.^{as} y semitonos cromáticos en cornos, trompeta y trombones; las 5.^{as} entre los trombones 1-2; otra secuencia de intervalos de 2.^{as} y s/t cromáticos en cornos y trompeta; y las 5.^{as} finales entre cornos 1-2, trombones 1-4, y cornos 2-4. Se han distinguido además los dos tetracordios; el frigio (*do, sib, lab, sol*) señalado con flechas en el discurso melódico de los cornos 1-2; y el frigio flamenco o “mayorizado” (*la, sib, do, reb*) en el corno 4, ambos en los cc. 2 y 3. La sección concluye sobre el pedal del sonido *si* en el trombón 2).

Figura 1. Fragmento de *Partita no. 4* (cc.1 al 8).

²⁴² Esta es la terminología empleada por Lola Fernández al referirse a este tipo de tetracordio. Fernández Marín, Lola. “El Flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz”, s/f, pp. 10-11. www.lamusicaflamenca.es/wp.../El-flamenco-en-la-musica-de-Falla-y-Albeniz.pdf

El tetracordio frigio, y frigio flamenco, establecen, de manera respectiva, procedimientos intertextuales que apuntan a la “Asturiana” y “Nana” de las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla. El primero de ellos aparece como cita, con idénticos sonidos a los utilizados en la “Asturiana”: *do, sib, lab, sol*; y en otras obras de Falla como *El amor brujo*. (Ver *Figura 2a*: se han enmarcado entre corchetes los sonidos del tetracordio frigio descendente (*do, sib, lab, sol*) que aparecen en la “Asturiana”; y en la *Figura 2b*, los sonidos mencionados conformando el mismo tetracordio en “El aparecido” de *El amor brujo*. En la *Figura 2c*, se evidencia en la introducción de la *Partita* (cc. 1-3), la enunciación simultánea de los dos tipos de tetracordio en los cc. 2 y 3, señalados con flechas: el frigio, con los mismos sonidos (*do, sib, lab, sol*) entre los cuernos 1-2; y el tetracordio frigio flamenco (*la, sib, do, reb*) del modo frigio sobre el sonido *fa*, en el discurso del cuerno 4). Mientras que, el segundo, tipo, con los sonidos ascendentes *la, sib, do, reb* (semitono-tono-semitono), es alusivo al tipo de tetracordio empleado en la “Nana” de las *Siete canciones...* de Falla (ver *Figura 2d*: obsérvese en el c. 4 de la “Nana”, encerrado entre corchetes con los sonidos *do, si, la sol#*; el tetracordio que se conforma en la escala de *mi* frigio flamenco, o mayor/ menor, también denominado “*mi* mayorizado”), y en otras de sus obras.²⁴³

²⁴³ Como ocurre en la “Segunda Danza” de *La vida breve*. Fernández Marín, Lola. “El Flamenco en la música nacionalista española...”, p.11.

Figura 2a. Fragmento (cc. 9-18), de la “Asturiana” de Manuel de Falla. *Siete canciones populares españolas*. Transcritas para piano por Ernesto Halffter, Max Eschig, París, 1951, p. 8.

20

Le Revenant. El Aparecido.

4 Vivo, ma non troppo. (♩ = 126)

1. Clarineti. in La

2.

1. Trombe. in La

2.

Solo, (con sord.)

ff

dim.

Figura 2b. Fragmento de “El aparecido” (cc. 1-8) de *El amor brujo* de Manuel de Falla. J. and W. Chester, Ltd. Londres, 1924, p. 20.

Figura 2c: Introducción de *Partita* (cc. 1-3).

5. NANA (BERCEUSE)



Figura 2d. Fragmento (cc. 1-4) de la “Nana” de Manuel de Falla. *Siete canciones populares españolas*, Max Eschig, París, 1951, p. 15.

Desde esta sección introductoria, la obra enuncia un discurso caracterizado por la polimetría y la concurrencia de la neomodalidad y el polimodalismo o politonalidad, así como por la modulación o cambio de centro a través del semitono, con especial énfasis en el semitono cromático. Esta última figura desempeña un papel fundamental en las sonoridades mayor-menor y el empleo superpuesto de diferentes modos sobre distintos sonidos, o de modalidad y tonalidad.

Exposición (cc. 9-247).

Tras el *si* del trombón 2, se inicia la exposición del primer tema por el piano con el pedal de *sib* en octava en el compás 9. Ese sujeto A, constituye la cita textual de la semifrase inicial del tema de la “Asturiana” de las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla,²⁴⁴ como podemos corroborar en la comparación de sus sonidos sucesivos. (Ver *Figura 4*: la línea melódica en la mano izquierda es casi exacta a la del canto folclórico asturiano, pero a una 5.^a aumentada descendente, pues inicia en el c. 1 sobre el *do*. Adviértanse también los sonidos enmarcados, y su sucesión a través de las flechas, idénticos al tema A de *Partita*, en sentido ascendente en la mano derecha: *sib* -reiterado a distancia de 8.^a durante todo el discurso-, *do, reb, mib- fa* en los cc. 1 y 2; la bordadura *sol, fa, sol-sol#, fa#, sol#* en la obra de Orbón; seguido de una 3.^a descendente al *mib* en la “Asturiana”, movimiento homologado en *Partita* mediante un intervalo 7.^a. Ver también en la *Figura 5*, los sonidos comunes y las

²⁴⁴ Falla, Manuel de. “Asturiana”. *Siete Canciones...*, p. 8.

entonaciones similares con el tema de “Asturiana” encerradas en corchetes; y los sonidos idénticos del primer compás, la inflexión de *sol*, *fa#- sol*, *sol#-*; y el *sib* presente en casi todo el primer compás en figuración de blanca, equivalente a la presencia del *sib* reiterado en octavas desglosadas en la “Asturiana”).

La intención de Orbón de reverenciar a ese compositor y su creación, y a través de ellos, la música folclórica asturiana, se evidencia en la utilización de los sonidos melódicos exactos de los primeros compases de la pieza falliana, y no de la canción folclórica “Por ver si me consolaba”, recogida con el número 96 en la colección *100 Cantos populares asturianos*, de José Hurtado²⁴⁵; empleada por Falla de manera literal para su “Asturiana”, transponiéndola una 5.^a aumentada descendente. (Ver *Figura 3*: es destacada con flechas la primera parte del canto “Por ver si me consolaba”, fragmento empleado por Orbón para el tema A de su *Partita*, pero a través de la cita del tema de Falla en la “Asturiana”, como se muestra en la *Figura 4*).

Nº 96.

Lento. u. piacere. p

CANTO.

Por ver si me con - so - la - ba

PIANO.

a rri - me - me aun pi - no ver - de por

Figura 3. Fragmento del canto folclórico asturiano “Por ver si me consolaba”. Hurtado, José. *100 cantos populares...*, p. 77.

²⁴⁵ Hurtado José. *100 cantos populares...*, p.77.

3. ASTURIANA

3. Asturienne

Andante tranquilo (♩=66)

Figura 4. Fragmento (cc. 1 al 5) de “Asturiana” de Falla. *Siete canciones populares españolas*, Max Eschig, París, 1951, p. 8.

Figura 5. Tema A de *Partita* (cc. 10 y 11)

Las diferencias melódicas entre el tema de la “Asturiana”, y del A de *Partita* radican en la figura del intervalo cromático añadida por Orbón entre *do-dob* y *sol-sol#*, y el sostenido agregado al segundo sonido *fa*, como puede observarse a continuación:

“Asturiana”:

Registro central:	<i>sib, do,</i>	<i>reb, mib, reb, fa,</i>	<i>sol, fa, sol, mib</i>
	↓ ↓	↓ ↓	↓ ↓ ↓
<i>Partita</i> (tema A)			
Registro grave:	<i>sib, do, dob, reb, mib</i>	<i>fa sol, sol# (8.^a baja)</i>	
		→	→

El empleo de la cita melódica de la “Asturiana” como tema A de la *Partita* es incuestionable. Sin embargo, este último sujeto, con sus figuraciones de corcheas en agógica *Più Lento*, se asemeja más a las particularidades del canto folclórico astur “Por ver si me consolaba”, con figuras rítmicas similares y en tempo *Lento*; que al ritmo de negras en agógica *Andante tranquillo*, de la obra de Falla.

El tema A de *Partita* es expuesto en un discurso *legatto* en el registro grave, con su serie de figuras de segundas, y la presencia del semitono cromático y el tetracordio (cc. 9- 20). La doble opción que brinda el semitono cromático, entre los sonidos *do-dob*, enuncia la coexistencia de dos escalas modales; con *do*, el modo eolio sobre *sib*; y con *dob*, el modo frigio sobre *sib* (c. 10). Esa ambivalencia entre modos, o entre modo y tonalidad (c. 11), es una característica remarcada del tema (ver *Figura 6*: tras el pedal de *sib* se puede observar el motivo básico, marcado con la flecha superior, integrado por las figuras del semitono cromático y de segundas señaladas con flechas inferiores, y el tetracordio con sus sonidos inicial y último comunes con las de aquellas); de igual manera que la recurrencia en los cambios de métrica (4/4, 3/4 y 5/4) durante el transcurso de su exposición.

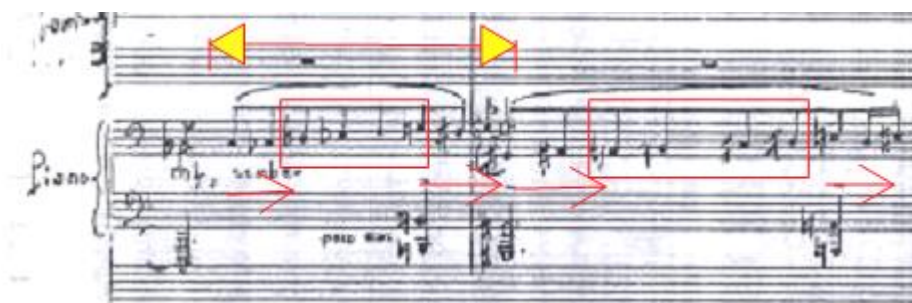


Figura 6. Fragmento del comienzo del tema A expuesto en el piano (cc. 10 y 11), tras el pedal de *sib* iniciado en el compás anterior.

El tema segundo tema de *Partita*, en agógica *Allegro risoluto* (cc. 21-36) constituye la citación del discurso pianístico de la obra el “Paño Moruno”, pieza inicial de las *Siete canciones populares españolas* de Falla.²⁴⁶ La cita empleada por Orbón no proviene del

²⁴⁶ Falla, Manuel de. “Paño Moruno”, *Siete canciones populares españolas...*, p. 1.

discurso melódico de la voz, tomado por Falla de la canción popular andaluza “El Paño”²⁴⁷; sino del piano, una muestra más de la creativa elaboración musical aplicada por el compositor gaditano al material popular, donde están reflejados los típicos punteados de la guitarra y también una evidente cadencia andaluza.²⁴⁸

Otro aspecto a significar es que los mínimos cambios existentes entre el tema de Falla y su cita en *Partita*, responden a descender o ascender un semitono cromático con relación a la fuente de procedencia. Por otro lado, Orbón mantuvo una agógica cercana a la del tema original, con la indicación metronómica “negra igual a 104-108” para el *Allegro risoluto* de su tema B; similar a “negra igual a 72” en *Allegro vivace* del “Paño Moruno”; sin embargo, empleó figuras rítmicas de semicorcheas –en contraposición a las corcheas de Falla–, haciendo más rápido el discurrir de la cita falliana en su obra. (Ver *Figura 7*: se han encerrado entre corchetes las entonaciones melódicas empleadas por Orbón para la conformación del tema B de *Partita*. Se evidencia además la cadencia andaluza sobre la tonalidad de *fa#* mayor del c. 9 al c.16. En la *Figura 8*, siguiente, se indica con flechas en el tema B de la *Partita*, la adopción de una secuencia de sonidos muy similares a los señalados en el discurso pianístico del “Paño Moruno”, pero en semicorcheas: *sib-la*; *si, do* natural -*do#* en la fuente-, *re, mi, fa*; *fa#, sol#, la#, si*; insistencia en *sol#, la, si*; después *do#, re#, mi, fa#*; y *sol-fa* al finalizar el c. 22).

²⁴⁷ *Al paño fino, en la tienda/una mancha le cayó/Por menos precio se vende/Porque perdió su valor/¡Ay.* Suárez-Pajares, Javier. *Música en los jardines de España*, Fundación Autor, Madrid, 1997.

²⁴⁸ Fernández Marín, Lola. “El Flamenco en la música nacionalista española...”, p. 9.

1. EL PAÑO MORUNO

1. Le drap mauresque

Allegretto vivace (♩ = 72)

PIANO

pp

sordina sola

poco cresc.

Figura 7. Fragmento (cc. 1 al 25) del “Paño Moruno” de Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*. Max Eschig, París, 1951, p. 1.

Piano

120

c. 21

c. 22

Figura 8. Inicio de la exposición del tema B de *Partita* (cc. 21 y 22).

La relación entre el discurso del piano en el “Paño Moruno” y el tema B de *Partita* se resume de la siguiente manera²⁴⁹:

“Paño Moruno”: *sib, la si, do #re, mi, fa; sol, la, sib; sol#, la#, si,*
Partita: sib, la si, do, re, mi, mib, fa; fa#, sol#, la#, $\left(\begin{array}{c} \underline{si} \\ \underline{la} \\ \underline{mi} \end{array} \right)$ *sol#, la#, si,*

“Paño Moruno”: *do#, re, mi, fa#, sol, fa#*
Partita: do#, re#, mi, fa#, fa, sol, fa#

El tema B en agógica *Allegro risoluto* (cc. 21-36), integrado por las figuras de 2.^{as} y el semitono cromático, hace especial énfasis en movimientos escalísticos cromáticos, empleando todos los sonidos de esa escala; y dobla la indicación metronómica con relación al tema A. Otro aspecto de contraste con el tema anterior es que presenta un *touché* picado en el piano, mientras alterna con articulaciones de dos sonidos en *legatto*. Todos esos rasgos denotan cierto carácter danzable que es intensificado por las características metro-rítmicas del tema y las modulaciones métricas entre los compases 3/4, 4/4 y 7/8; las acentuaciones colocadas sobre tiempos débiles, y el empleo de síncopas y contratiempos, como puede observarse desde sus inicios en la sección de vientos maderas, las cuerdas y los bajos (cello y contrabajo). (Ver *Figura 9*: están enmarcadas con rectángulos, remarcados con flechas, las áreas de las secciones orquestales donde se hallan las síncopas y contratiempos, así como las acentuaciones de los tiempos débiles del compás 3/4: cuerdas, y viento madera. En el discurso del piano puede observarse la conducción por 2.^{as} y semitonos cromáticos en este tema: *sib, la, si, do, re, mi, mib, fa, fa#, sol#, la#, la, si, la, sol#...etc.*; los tocos picado y la articulación *legatto* de dos sonidos con la que alterna, así como la acentuación del tiempo débil –c. 22– remarcada por la indicación de arco abajo en los violines).

²⁴⁹ Se han subrayado los sonidos que en el tema B de *Partita* difieren en un semitono cromático con respecto a los sonidos empleados en el discurso del piano en el “Paño Moruno”.

6
20 Allegro risoluto (♩ = 104-108)

The image shows a handwritten musical score for the beginning of Theme B in Partita No. 21. The score is written in 3/4 time and is marked "Allegro risoluto" with a tempo of 104-108 beats per minute. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (ob.), Clarinet (Cl.), Jugueton (Jugueton), Horns (Corno), Trumpets (Tromp.), Trombones (Tromb.), Piano (Piano), Violins (Viol.), Violas (Vcllo), and Cellos/Double Basses (Cello/Bajo). Red boxes and arrows highlight specific musical motifs and their relationships across different instruments. The first red box highlights a motif in the Oboe, Clarinet, and Jugueton parts. The second red box highlights a motif in the Oboe, Clarinet, and Horn parts. The third red box highlights a motif in the Violin, Viola, and Cello/Double Bass parts. The fourth red box highlights a motif in the Violin, Viola, and Cello/Double Bass parts. The fifth red box highlights a motif in the Violin, Viola, and Cello/Double Bass parts. The sixth red box highlights a motif in the Violin, Viola, and Cello/Double Bass parts. The seventh red box highlights a motif in the Violin, Viola, and Cello/Double Bass parts. The eighth red box highlights a motif in the Violin, Viola, and Cello/Double Bass parts. The ninth red box highlights a motif in the Violin, Viola, and Cello/Double Bass parts. The tenth red box highlights a motif in the Violin, Viola, and Cello/Double Bass parts. The eleventh red box highlights a motif in the Violin, Viola, and Cello/Double Bass parts. The twelfth red box highlights a motif in the Violin, Viola, and Cello/Double Bass parts. The thirteenth red box highlights a motif in the Violin, Viola, and Cello/Double Bass parts. The fourteenth red box highlights a motif in the Violin, Viola, and Cello/Double Bass parts. The fifteenth red box highlights a motif in the Violin, Viola, and Cello/Double Bass parts. The sixteenth red box highlights a motif in the Violin, Viola, and Cello/Double Bass parts. The seventeenth red box highlights a motif in the Violin, Viola, and Cello/Double Bass parts. The eighteenth red box highlights a motif in the Violin, Viola, and Cello/Double Bass parts. The nineteenth red box highlights a motif in the Violin, Viola, and Cello/Double Bass parts. The twentieth red box highlights a motif in the Violin, Viola, and Cello/Double Bass parts.

Figura 9. Inicio del Tema B de Partita en el c. 21.

Tras concluir la exposición del tema B, aparece un corto puente (cc. 37-40) caracterizado por los procedimientos de hipertextualidad e intertextualidad musicales, que refieren como fuente a la *Danza asturiana* para piano de Benjamín Orbón. El primer mecanismo transforma algunos motivos melódicos del tema principal, y de su acompañamiento en el bajo sobre la tónica (*fa#* menor armónica) y por 2.^{as} armónicas en las voces intermedias (ver *Figura 10*, cc. 7 al 10: las flechas revelan los motivos melódicos y el acompañamiento de la segunda semifrase del tema principal que fueron reelaborados por Orbón como un procedimiento de hipertextualidad en su *Partita*. Asimismo se ha encerrado en un rectángulo el ritmo reiterativo del acompañamiento en las voces intermedias que aparece también en la *Partita*). Las reelaboraciones de esos motivos se absorben en el nuevo texto musical y se integran al tejido de la obra. (Ver *Figura 11a* donde se ha señalado con flechas la recreación del motivo melódico del c. 7 al c. 8 de la *Danza asturiana*; en los cellos y los violines 1; y en las manos derecha e izquierda en el piano, la reelaboración respectiva del arquetipo rítmico sincopado del acompañamiento temático enmarcado en un rectángulo, en la primera parte de la *Danza asturiana* y del motivo melódico señalado con flechas en los compases 8 y 9 de la *Figura 10*. En la *Figura 11b* pueden advertirse los procedimientos hipertextuales relacionados con la *Danza asturiana* de Benjamín Orbón, en la insistencia en el sonidos *fa* y *fa#* en los bajos, cellos y segundos violines; y en la reelaboración motívica en la voz superior del piano y los oboes; mientras, aparece la cita rítmica en los clarinetes y la alusión rítmica en la voz intermedia del piano).

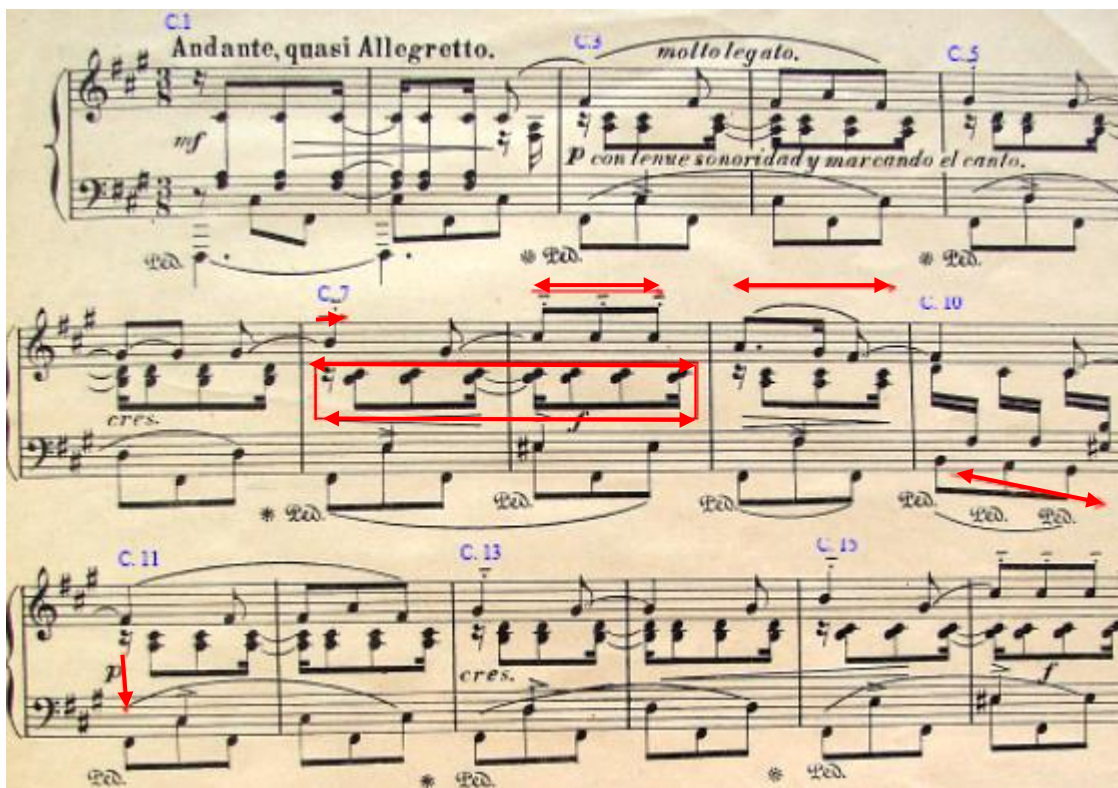


Figura 10. Fragmento (cc. 1 al 16) de la *Danza asturiana* de Benjamín Orbón. Unión Musical Española, Madrid, s/f, p. 1.

Handwritten musical score for orchestra and piano, showing measures 36 and 37. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fagot), Oboe (Corno), Violin (Viol.), Viola (Viola), Cello (Cello), Bass (Basso), Piano (Piano), and Timpani (Timpani). The score is marked with dynamic levels such as *pp*, *ppp*, and *p*. Red arrows highlight specific melodic lines in the Piano and Cello parts. The score is numbered 36 and 37 at the bottom.

Figura 11a. Inicio del Puente I en el compás 37.

Handwritten musical score for measures 38 of Part I. The score includes staves for Horns (H), Oboes (ob), Clarinets (cl), Flutes (fl), Cor Anglais (Cor Ang), Trumpets (Tromp), Timpani (Timp), Piano (Piano), 1st Violin (1o), 2nd Violin (2o), Viola (Vcllo), Cello (Cello), and Bassoon (Sopra). Red arrows highlight specific melodic lines in the Horns, Clarinets, Timpani, Piano, 1st Violin, and Bassoon parts.

Figura 11b. Compás 38 perteneciente al Puente I de Partita.

La primera variación de B, en agógica *Allegro*, abarca del c. 41 hasta el c. 57. En esta parte se intensifican las marcadas características rítmicas y de acentuación en un compás asimétrico de 7/8, que rápidamente pasa al 2/4, 5/8, 3/4 y 9/8. A la vez se superponen subdivisiones binarias y ternarias entre el piano y las cuerdas, con el empleo de tresillos de semicorcheas en estas últimas. (Ver *Figura 12*: obsérvese la sincronía de subdivisiones ternarias y binarias en la polirritmia entre los *ostinatos* de las cuerdas y el piano, y las acentuaciones en el discurso pianístico de las tres corcheas intermedias en el c. 43).

The image shows a handwritten musical score for measures 42 and 43. It consists of five staves: Piano (Piano), Violin 1 (Vln I), Violin 2 (Vln II), Viola, and Cello/Double Bass (Cb/B). The piano part is in the upper left, and the string parts are below it. The score is written in a complex, rhythmic style with many accents and dynamic markings. The measures are numbered 42 and 43 at the bottom. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some handwritten annotations and markings throughout the score.

Figura 12. Inicio de B1 (cc. 42 y 43).

Esta variación de B también se destaca por la presencia sincrónica de procedimientos de inter e hipertextualidad musicales que refieren a la *Danza...* de Benjamín Orbón. Desde el inicio de B1, el compositor sobrepone a las variaciones de los motivos melódicos del tema B (llevados por la segunda voz en el piano) otra voz más aguda con la reelaboración del dibujo melódico rítmico enunciado en la conclusión del tema principal de la *Danza asturiana*. También citó y recreó en sus entonaciones melódicas la factura pianística, mientras conservaba la resultante de la polirritmia presente en la obra de su padre: una secuencia de

semicorcheas. (Ver *Figura 13*: se han marcado con flechas en los compases 9 y 10, el resultado en semicorcheas de la polirritmia entre ambas manos. La saetas oblicuas -cc. 9-11, indican los dos agrupamientos rítmicos (corchea con puntillo y semicorchea; y tres corcheas) que Julián Orbón utilizó en *Partita*, además con una factura pianística similar a la de la obra de su padre. En la *Figura 14* las flechas destacan los dos agrupamientos rítmicos conclusivos de la segunda semifrase del tema principal de la *Danza asturiana* indicados en la *Figura 13* (anterior). Obsérvese también en este fragmento de la *Partita* una factura pianística similar a la de la *Danza...*, así como la misma resultante polirrítmica: el continuo de semicorcheas).



Figura 13. Fragmento (cc. 6-16). Orbón, Benjamín. *Danza asturiana*, Unión Musical Española, Madrid, s/f, p. 1.



Figura 14. Fragmento de la parte del piano en la variación B1 de *Partita* (cc. 42 y 43).

La primera variación de A (A1, cc. 66-90), en agógica *Calmo*, comienza con una pequeña introducción por 5.^{as} en los trombones y las cuerdas entre los cc. 66 y 71. En este último

compás, se inicia en la sección de cuerdas un trabajo polifónico imitativo basado en las figuras de 2.^{as} y el semitono cromático, a distancias de 5.^{as} (Ver en la *Figura 15* un fragmento de la sección de las cuerdas, ilustrador de la manera de variación que aparece en A1 en base a procedimientos imitativos de la figura de 2.^a y el semitono cromático). A esta polifonía contrapuntística se suma el piano en base a las figuras mencionadas, primero con el empleo de dos voces y después de una sola voz.



Figura 15. Fragmento de la sección de cuerdas en la variación A1 de *Partita* (cc. 72-75).

Similares procedimientos imitativos son realizados en las siguientes variaciones de los temas A y B dentro de la exposición: B2, *Allegro Deciso* (cc. 99-157), A2 *Energico e Deciso* (cc. 158-177), A3 *Lento-Adagio* (cc. 178-218) y B3 *Allegro Moderato, ma con animo* (cc. 219-229). En ellos participan y se alternan las diversas secciones orquestales y el piano, al tiempo que se mantienen y subrayan las características originales de los temas A y B. La exposición concluye tras una pequeña *codetta* (cc. 230-235); a continuación un puente a tempo rápido (cc. 236-247) da paso al desarrollo.

Desarrollo (cc. 248-404).

En esta parte se desarrollan los dos temas expuestos en la primera sección, empezando por B, mediante un trabajo motivico en el que resulta esencial el uso de los diferentes timbres y registros, tanto con relación al solista como a la orquesta. La sección comprende las variaciones B4, B5, A4, A5, B6 y A6, así como la aparición y desarrollo de un nuevo tema (C). Toda la sección está caracterizada por los movimientos a través de semitonos de los

motivos, los constantes cambios cromáticos que refieren y reafirman una gran dinámica en cuanto a los recursos de polimodalidad y politonalidad y el posible contacto con los más lejanos centros tonales sin establecer ninguno, más las abundantes disonancias.

El desarrollo se inicia con la *cadenza* del piano (B4, cc. 248-273), en una agógica *Allegro. Risoluto ed energico*, donde se subraya el estilo improvisado particular del discurso de ese instrumento en la obra. En esta parte son elaborados los motivos temáticos correspondientes a las figuras de 2.^{as} y el semitono cromático, en este caso con un gran énfasis en los rápidos movimientos cromáticos que brindan una mayor riqueza al principio de polimodalidad y aumentan la ambigüedad entre los sistemas tonal-modal caracterizadora de esta obra. (Ver *Figura 16*: obsérvese el motivo integrado por las figuras de 2.^{as}, la variedad de los movimientos cromáticos y su tratamiento en ambas manos y en las cuatro voces que se establecen a partir del c. 256. Asimismo, la desfragmentación de la figura del semitono cromático y su tratamiento, como puede observarse en el segundo y el tercer tiempos del c. 258).



Figura 16. Fragmento de la *cadenza* del piano (cc. 253-261).

Tras la *cadenza* solista, son desarrollados los motivos y figuras temáticas de B en su quinta variación con agógica *Allegro. Risoluto ed enérgico* (cc. 274 al 289), ahora con la

participación del piano y la orquesta. Esta parte precede a la variación A4 (cc. 290-313) iniciada con la indicación de *Calmo*, sobre un pedal de *do* en 8.^a formada entre los contrabajos y los cellos segundos. Esta variación del primer tema desarrolla los motivos temáticos en diferentes secciones de la orquesta, en una textura polifónica contrapuntística de estilo vocal, tipo coral, en la que participan las trompetas, los trombones y cornos junto con las violas, violines y cellos 1eros. (Ver *Figura 17*: obsérvese el desarrollo basado en la fragmentación motivica tanto en la sección de metales como en las cuerdas sobre el pedal de *do* en 8.^a llevada por los cellos y el bajo).

Figura 17. Fragmento de la variación A4 (cc. 291-295).

El puente V, con agógica *Più mosso* (cc. 314-329), es una sección de tránsito que, como la anterior variación de A, presenta también un discurso de caracteres vocales corales, ahora enriquecido con la aparición de un estilo recitativo en la conclusión del puente, donde participan varias secciones orquestales. (Ver *Figura 18*, obsérvese el estilo recitativo del discurso musical en varias secciones de la orquesta, en los compases 324 y 325, que inclusive Orbón indica en el borde superior de la partitura autógrafa de *Partita*).

85

Rit. -- al. -- Cuzzi Doppie mano arpeggio legato con Rinfattiva,
 e a piedi. C. P. Robalo

Violin I
 Violin II
 Viola
 Violoncello
 Piano

321 322 323 324 325

No. 24 24 Staves 7

Figura 18. Fragmento del Puente V (cc. 321-325).

El tema C expuesto en el piano en agógica *Allegro giusto* (cc. 330-345), está construido sobre las figuras del tetracordio y el semitono cromático. Orbón ideó este sujeto como un complejo encadenamiento secuencial de tetracordios superpuestos, y para ello empleó procedimientos intertextuales e hipertextuales, sincrónicos y yuxtapuestos; integrados de manera tal, que se solapan unos con otros en el nuevo texto musical. Con respecto al primer mecanismo, el compositor recurrió a las citas y alusiones de los tetracordios presentados en la sección introductoria de *Partita*, que, como ya hemos evidenciado, apuntan a la “Asturiana” y “Nana” de las *Siete canciones populares españolas* de Falla. También construyó con ellos reelaboraciones hipertextuales, distinguidas por sus disímiles conformaciones, en diferentes modos, sobre distintos sonidos, y por la fluctuación del uso de la figura del intervalo cromático, un elemento esencial en sus transformaciones y la concatenación de las secuencias.

La primera figura del tema es un tetracordio de un modo frigio sobre *do#*, compuesto por los sonidos *fa#, mi, re, do#*; y reelaborado a través de secuencias imitativas que trasladan esa figura a otros modos. Por ejemplo, en el compás 331, tras la aparición del semitono cromático *fa#-fa*, y sobre ese último sonido, se inicia un tetracordio lidio ascendente que será imitado a continuación sobre el *mib*. A ello le siguen otros tetracordios pertenecientes a otros modos sobre diferentes notas. Mientras que ese comportamiento caracteriza el discurso pianístico, la figura del tetracordio –en un ritmo aumentado de negras– es llevada por los segundos violines y los cellos; y en las violas tiene lugar su desarrollo motivico. El resultado de estos procedimientos es un tema que se caracteriza por la neomodalidad y la polimodalidad, esta última por sincronía de diferentes modos no solo en el discurso del piano, sino también en relación con los procedimientos aplicados al discurso polifónico de los instrumentos de cuerdas y vientos madera. (Ver *Figura 19*: en el inicio del tema C por el piano -c. 330- se han señalado con rectángulos los sonidos *fa#, mi, re, do#* que integran el tetracordio frigio descendente; a continuación en el c. 331, el semitono cromático *fa#-fa* –entre ambas manos en el piano–; y a partir de ese *fa*, el tetracordio lidio ascendente *fa, sol, la, si*. En el c. 322 se ha encerrado en un rectángulo el tetracordio lidio *mib, fa, sol, la* en el registro grave del piano; seguido en la voz superior de ese instrumento por un tetracordio dórico *do, re, mib*, completado con el *fa* en la mano izquierda -c. 323. Mientras, se imita la figura del tetracordio, con un ritmo aumentado de negras, en los segundos violines y los cellos –c. 322–, y ocurre

su desarrollo motivico en las violas. También se presentan tetracordios en diferentes modos en los instrumentos de viento madera, cc. 330-333).

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Allegro Giusto Ja 104". The score is written on multiple staves, including woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), strings (violins, violas, cellos, double basses), and piano accompaniment. The piano part is specifically highlighted with red boxes and labels 'a' through 'f' under measures 330, 331, 332, and 333. Red arrows are drawn across various staves, indicating melodic lines or phrasing. A red copyright notice at the top right reads "Copyright (C) by Foxit Software Company, 2005-2008 For Evaluation Only." The page number "87" is written in the top right corner. At the bottom left, there is a small logo and the text "No. W-24 24 Staves".

Figura 19. Fragmento de Partita..., secciones del piano y las cuerdas (cc. 330-333).

Continúa la variación A5 (cc. 345-356) en agógica *Lento*, con la participación protagónica del piano desarrollando las figuras de intervalos de 2.^{as} y el semitono cromático, en un discurso polifónico contrapuntístico a cuatro voces, y con la participación de la sección de vientos maderas, a siete voces, y las cuerdas.

La siguiente variación B6 (cc. 357-377) *Allegro*, contrasta con la anterior del tema A, por la agógica y la gran fuerza rítmica. Además, se caracteriza por los profusos ritmos en fusas; la combinación de *touché legattos* y picados, tanto en el piano como en los vientos madera, las acentuaciones añadidas y los cambios de tiempos débiles a fuertes a través de las síncopas.

En la misma agógica de esa sexta variación de B, continúa A6 (cc. 378-404), elaborada sobre la base del trabajo motívico y de secuencias de la figura de 2.^a En este proceso se destacan las variedades rítmicas, de divisiones binarias y ternarias, así como el empleo de una factura pianística que alterna sonidos individuales, 8.^{as} simultáneas y acordes, estos últimos conformados con la figura temática mencionada. En este complejo trabajo se implican diversos registros y timbres, que dan participación tanto al solista como al resto de las secciones orquestales.

Recapitulación (cc. 405-506).

En esta sección se reexponen los tres temas de la obra, en igual orden en el que aparecen los dos de la exposición, a los que se añade el tercero, localizado en el desarrollo. Sin embargo, en todos los casos esta recapitulación se concreta mediante nuevas variaciones.

Inicia la variación A7 (cc. 405-438) con agógica *Moderato*, basada en la figura de segunda, que es el motivo básico del tema A, pero en una imitación espejo y con figuraciones rítmicas de mayor valor. Esto ocurre en el piano, a través de discurso de caracteres vocales a una sola voz, donde el compositor aclara en el manuscrito de la partitura el no uso del pedal, lo cual contrasta con el lenguaje original del discurso del tema A en la exposición. Al piano se suman los trombones, las trompetas y las cuerdas en un estilo de discurso similar.

Esa parte de estilo vocal antecede a la cita temática del motete a cuatro voces *In circumcissione domini, O magnum mysterium* (1572), del compositor español renacentista Tomás Luis de Victoria, que irrumpe tras los primeros compases de esa variación de A. La cita literal del tema del motete aparece en los primeros violines (cc. 413-418) y continúa en el oboe,

mientras que en la parte del clarinete aparece una imitación del tema de Victoria a un intervalo descendente de 7.^a menor (cc. 418-421), como revela su comparación con la partitura del motete. (Ver *Figura 20*: adviértase la distancia del intervalo de 5.^a entre uno y otro violín, y lo idéntico de estos discursos señalados con flechas, con las voces *cantus* y *altus* del motete victoriano. En la *Figura 21*, obsérvese la cita textual en el oboe del tema del motete en la voz *cantus* y el discurso del clarinete a un intervalo de 7.^a menor descendente. En la *Figura 22*, se ha destacado con trazos el inicio de las voces *cantus* y *altus* del motete de Victoria, citado en *Partita* por los violines 1 y 2, y el oboe).



Figura 20. Fragmento de los primeros violines. Sección de recapitulación de *Partita* (cc.413-418).



Figura 21 Partes de oboe y clarinete en *Partita* (cc. 418-420).

O Magnum Mysterium In Circumcisione Domini

Motecta, Venetiis, 1572. Tomás Luis de Victoria
1548 - 1611

//

Figura 22. Fragmento (cc. 1-9) de las voces *cantus* y *altus* del motete de Tomás Luis de Victoria. *In circumcissione domini. O magnum mysterium*, Ediciones CPDL, 2016.
<http://www0.cpd1.org/wiki/images/0/02/Victoria-o-magnum.pdf>.

Continúa la variación A7 (en el c. 424) en el discurso del piano a solo, con una factura polifónica contrapuntística a tres voces a la que se suman las cuerdas y algunos instrumentos de vientos maderas como el oboe, el clarinete y el fagot. El piano concluye esa variación a una sola voz, tal y como la inició, con una figura de 5.^a sobre el sostén armónico de las cuerdas.

El puente VI (cc. 439-449) nos lleva a la recapitulación del tema B. Esta re-exposición ocurre a través de la séptima variación de ese sujeto (cc. 447-482), en agógica *Allegro*. Sus primeros compases están concebidos a base de trinos en las secciones de viento madera y cuerda, y de picado en trombones, cornos y trompetas. Este pasaje antecede la entrada del piano con un rápido discurso en figuraciones de fusas, de un fuerte carácter rítmico y danzable, al que contribuyen también las cuerdas, de manera similar a lo ocurrido con este tema en la sección de la exposición.

La única variación de C (cc. 482-498) en agógica *Allegro*, aparece inmediatamente después de concluida B7 y solo por algunos compases (c. 482-485) a cargo del piano. Aquí se

presentan de nuevo las figuras características de ese tema: el tetracordio y el semitono cromático. La primera se haya distribuida en la ejecución de ambas manos en el piano y en distintos registros, mientras que la segunda está incluida en la construcción del tetracordio. (Ver *Figura 23*: obsérvese en el compás 483 el tetracordio entre los sonidos *do, re, mib, fa* señalados con flechas entre distintos registros; y desde final de ese compás y en el siguiente, concebido de igual manera, el tetracordio *mi, fa, sol#-sol, la-lab*, con las dos opciones entre el *sol#* y *natural*; y el *la natural* y *bemol*).



Figura 23. Discurso a solo del piano en los inicios de la variación C1 de *Partita* (cc. 482 al 485).

Una breve *codetta* (cc. 498-506) en tempo *Moderato-Più Lento*, comienza tras el pedal de una 8.^a en *sib* en el piano, y con el protagonismo de ese instrumento a través de un discurso de rápidos pasajes arpegiados. A ellos se suma el resto de la orquesta como sostén armónico, hasta el acorde final, integrado por la escala del modo frigio sobre *sib* en posición horizontal, a cargo del *tutti* orquestal y el solista.

III. 2 *Topoi*

El discurso musical de *Partita no. 4* se inicia con la combinación de varios *topoi* correspondientes a las figuras de intervalos de 5.^a, y de 2.^a; el tetracordio, y el semitono cromático. Aunque unos y otros son interconectados en la polifonía contrapuntística de la sección introductoria, los dos primeros sonidos de esta obra enuncian el *topos* de la figura de 5.^a (Ver *Figura 26*), apuntando a las prácticas imitativas de los grandes maestros españoles renacentistas y barrocos; y a otras más arcaicas, que datan de las maneras polifónicas primigenias empleadas en el *organum* simple a dos voces, propio de la música litúrgica entre los años 850-1000 ²⁵⁰ (Ver *Figura 24:organum* simple a una distancia de 5.^a justa entre las dos voces).

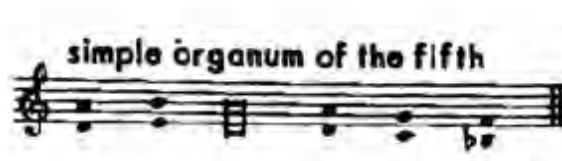


Figura 24. Organum de Musica Enchiriadis (c. 850). Stein, Leon. *Structure & Style...*p. 200.

En *Partita*, al *topos* de 5.^a continúa de manera inmediata el del intervalo de 2.^a, este último también característico del *organum*, porque constituye un rasgo peculiar del *melos* de los aún más antiguos cantos gregorianos (ver *Figura 25*: se ha destacado entre corchetes las figuras de intervalos de 2.^{as} en la conformación del discurso melódico, llama la atención cómo en esas figuras se destacan las integradas por los sonidos *mi-fa* y *mi-re*),²⁵¹ utilizados como *cantus firmus* en su voz superior. El canto llano o gregoriano determinaba la conducción de la nueva voz añadida en el *organum*, pues ésta se hallaba supeditada a él de manera absoluta, y discurría paralela a una distancia fija de un intervalo descendente de 4.^a, o 5.^a. Es por ello

²⁵⁰ Stein, Leon. *Structure & Style...*, p. 199.

²⁵¹ Obsérvese además que de la docena de intervalos de 2.^{as} de ese canto, más de la mitad corresponden a los sonidos mencionados, una característica que no solo redunde en su mayor presencia, sino también en su función en el discurso pues son los sonidos con que se inicia y concluye la melodía. La figura de 2.^a, en los sonidos específicos de *mi-re* y *mi-fa*, tiene una alta incidencia en el lenguaje musical tanto de la *Partita no. 4*, como de la *Tocata*, como ya hemos expuesto en el análisis de esa última obra en el Capítulo II del presente trabajo. A este tema volveremos más adelante.

que podemos considerar que el *topos* de la figura del intervalo de 2.^a en la retórica del lenguaje musical de *Partita*, indica un referente múltiple enlazado con la monodia del canto gregoriano y la polifonía primitiva del *organum* a dos voces; y además, con las características del discurso melódico de las músicas folclóricas flamenca y asturiana; estas últimas también presentes desde el inicio de la obra a través de los *topoi* del tetracordio (frigio, y frigio mayor/menor), y el semitono cromático.

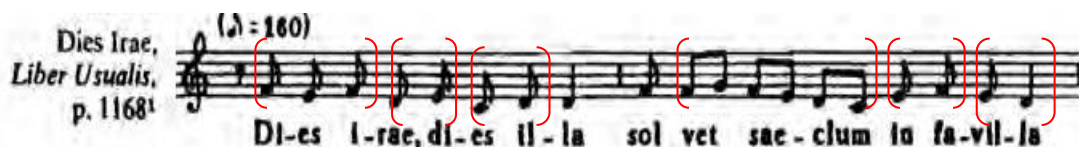


Figura 25. *Dies Irae*, canto llano. *Liber Usualis*, No. 780c, Desclée y Co., Tournay, Bélgica, 1947.

El *topos* de la figura de 2.^a comprende las variantes menor (un semitono diatónico) y mayor (un tono) del intervalo. La primera de ellas constituye el enunciado melódico básico de los cornos 1, 3 y 4 desde los primeros compases. El proceso continuo de agrupamiento de ese *topos* conforma los dos tetracordios; uno entre los cornos 1 y 2, y otro en el discurso del corno 4. (Ver *Figura 26*: han sido destacadas las figuras de 5.^{as} entre las voces instrumentales, y las de 2.^{as} menores (1 s/t) melódicas en casi todos los cornos -corno 1 *si-do*, corno 3 *mi-fa*, corno 4 *la-sib*; así como en la entrada de la trompeta, con un intervalo de 2.^a mayor (1T). En los cornos 1 y 4 tras los dos primeros intervalos de 2.^{as} se enuncian sendos tetracordios, uno descendente y otro ascendente, que aluden a giros melódicos de la música folclórica española).



//

Figura 26. Inicio de Partita no. 4 (cc. 1 al 7).

En la integración del *topos* de la figura de 2.^a se destacan los sonidos *mi-fa* y *mi-re*, utilizados de manera incisiva en algunos momentos de *Partita*. (Ver Figura 27: obsérvese el destaque de la figura de 2.^a integrada por los sonidos *mi* bemol o natural- *re*, y *mi* bemol o natural- *fa*, con destaque rítmico a través de síncopas, con dinámica *forte* y en los registros agudo y sobre agudo a cargo de oboes y flautas, en el c. 24. Esos sonidos son subrayados también por 8.^{as} al unísono en los primeros violines, como puede apreciarse en la Figura 28, c. 24, con la figura de 2.^a menor integrada por los sonidos aludidos y en los mismos registros y dinámica, pero en este caso reforzados en 8.^{as}). Este procedimiento recuerda sus usos en *Tocata*, lo conecta con los *topoi* referentes a la música flamenca adoptados por Manuel de Falla en algunas de sus obras, como ya se ha ejemplificado; y más atrás en el tiempo al discurso musical del canto llano *Dies Irae* del *Liber Usualis* (ver Figura 25).

Figura 27. Fragmento de *Partita*, partes de las flautas y los oboes (cc. 23 y 24).

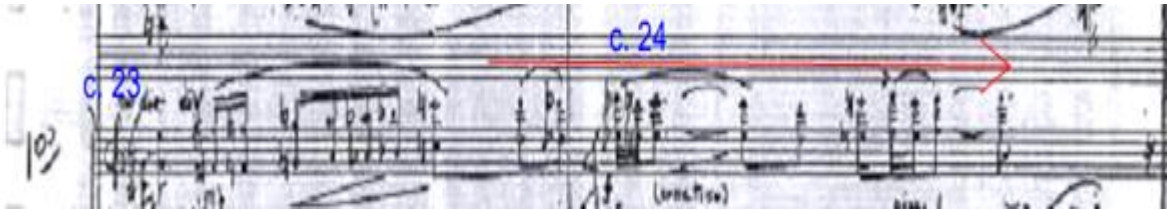


Figura 28. Fragmento de los primeros violines (c.24) en *Partita*.

Otro de los *topoi* alusivo a las músicas folclóricas flamenca y asturiana, es el intervalo cromático. En el caso de lo flamenco, ese procedimiento refiere la ambivalencia mayor-menor del modo frigio (flamenco, o mayorizado) en algunos cantes acompañados por guitarra²⁵² así como la posible contraposición sensible-subtónica en aquellos con ambigüedad tonal-modal. (Ver *Figura 29a*: obsérvese una *seguriya* gitana en *la* frigio mayorizado o *la* flamenco con la ambivalencia mayor/menor. Se ha encerrado entre corchetes las partes del discurso guitarrístico con *do#* en sus acordes en los cuatro primeros compases, *do* en los siguientes, la vuelta al *do#* y el regreso al *do*, un comportamiento que seguirá caracterizando el resto del discurso. En la *Figura 29b* puede percibirse la entrada de la voz, tras el final de la introducción de la guitarra, en ella hemos destacado la proposición del *do#*, en la guitarra y la entonación del *do* por la voz, en el compás 41. En la *Figura 29c* hemos destacado el choque del semitono cromático entre el *do#* en la guitarra en el pentagrama inferior y el *do* en la voz en el superior, en el c. 161). Asimismo, es frecuente encontrarlo en cantes en tonalidad mayor, cuando el cantador desciende la 3.^a sobre la tónica al preparar la cadencia o semicadencia y el discurso de la guitarra acompañante se mantiene con la 3.^a mayor. Esta última manera es la usual en la música folclórica asturiana, y su práctica en el flamenco es considerada como influjo de lo astur.²⁵³ (Ver *Figura 29d*: fragmento de la cadencia de un *martinete* andaluz donde se muestra la influencia asturiana por el uso en la melodía de la 3.^a menor -*sib* sobre la tónica *sol*-, según se señala con líneas, mientras la armonía mantiene la 3.^a mayor).

²⁵² Rossy, Hipólito. *Teoría del Cante Jondo...* p. 100.

²⁵³ *Ibidem*, p. 154.

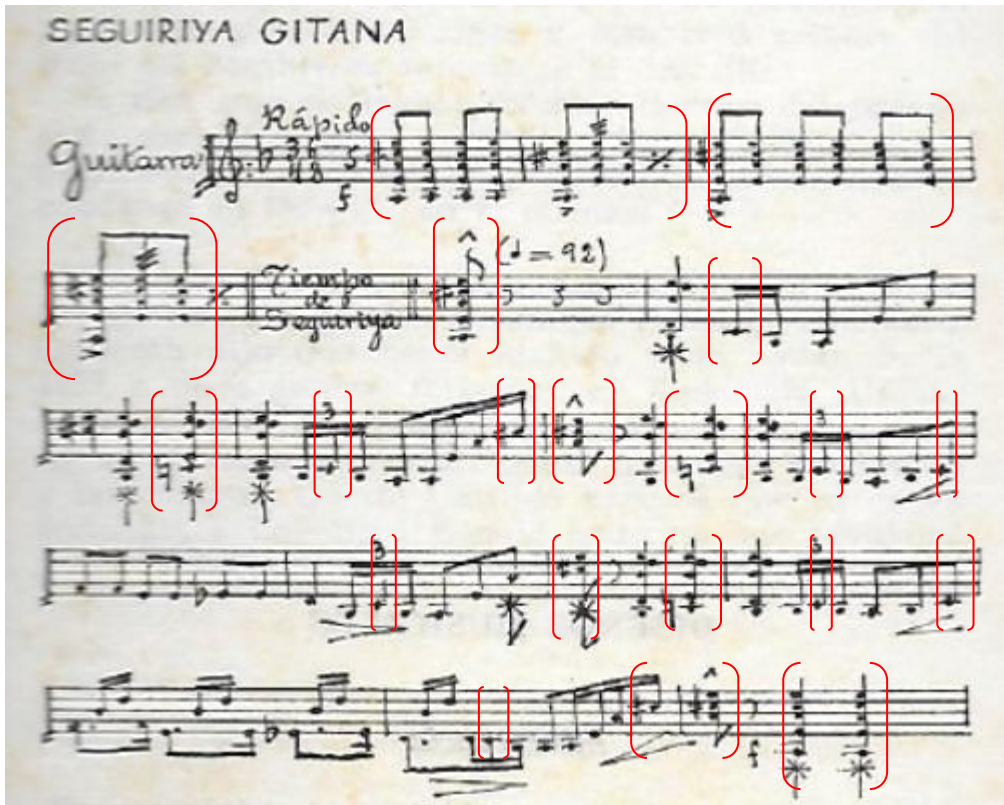


Figura 29a. Fragmento (cc. 1 al 17) de la introducción a cargo de la guitarra en una seguriya gitana. Rosy, Hipólito. *Teoría del Cante Jondo...* p. 298.

c. 40

c. 41

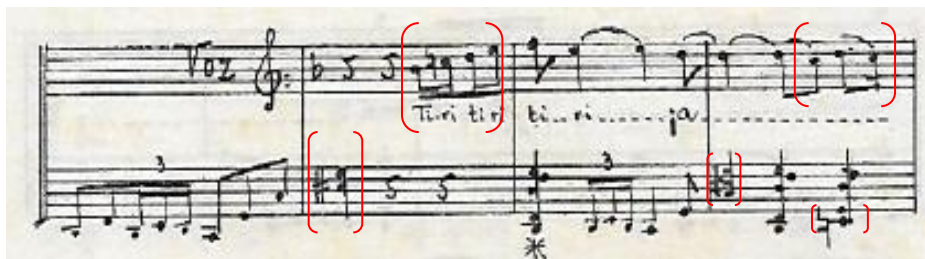


Figura 29b. Fragmento de la misma transcripción de seguriya gitana (cc. 40 al 43). *Ibíd.*, p. 299.

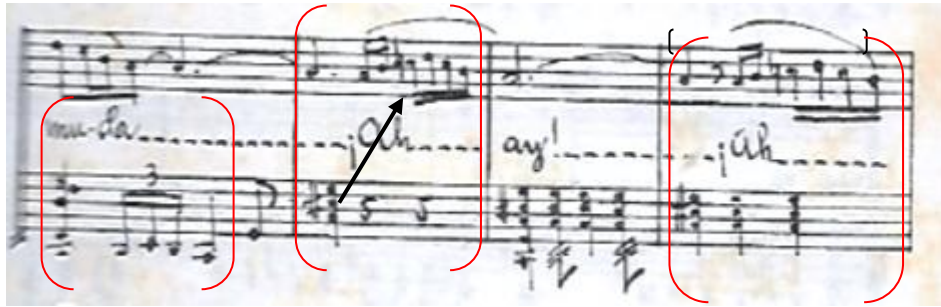


Figura 29c. Otro fragmento de la seguidilla gitana (cc. 158 al 161). *Ibíd*em, p. 304

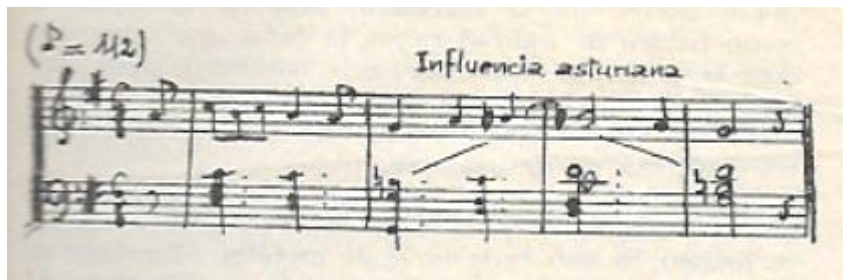
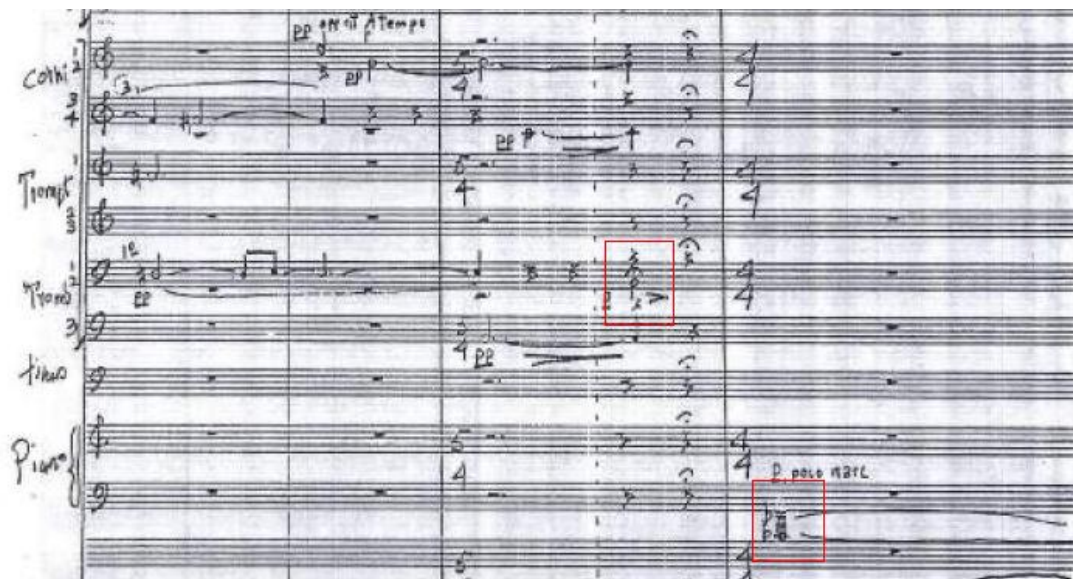


Figura 29d. Fragmento de la cadencia de un martinete andaluz, donde Rossy señala la influencia asturiana. *Ibíd*em, p. 154.

El *topos* del intervalo cromático se manifiesta desde el comienzo de la obra en los discursos de cornos, trompeta y trombones; con los intervallos *lab-la*, *mib-mi*, y *fa-fa#* (ver Figura 26). Es además remarcado con los sonidos *si* y *sib* entre el final de la sección introductoria y el comienzo del tema A, en el trombón y el piano respectivamente; y en la armonía de este último instrumento. (Ver Figura 30: obsérvese el *topos* del semitono cromático entre el *si* del trombón, y el *sib* en 8.^a pedal en el piano, entre los compases 8 y 9; hay un comportamiento similar al ejemplificado en la Figura 29b, entre la entrada de la voz y la guitarra en la seguidilla gitana. Se ha destacado también con un rectángulo el movimiento inverso *sib-si*, en la armonía del piano en el c. 10).

c. 6



//

c. 10

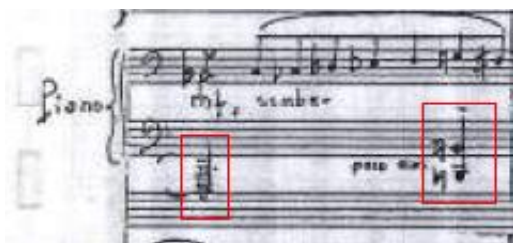


Figura 30. Fragmento final de la sección introductoria (cc. 6 al 9) e inicio del tema A (cc. 9 y 10).

Al mismo tiempo, la referencia remarcada a la música folclórica flamenca se distingue por el empleo de recursos en el lenguaje del piano y la orquesta, vinculados a las maneras de ejecución de la guitarra. El *topos* de la guitarra está presente a través de sus típicos punteados, las formas de combinación de ellos en el discurso guitarrístico y el peculiar rasgueo de la guitarra. Estas maneras aparecen tanto en el lenguaje del piano, como en el de diversas secciones de la orquesta, y caracterizan a los temas principales A y B, así como algunas de sus variaciones. (Ver *Figura 31*: obsérvese la retórica del punteado de la guitarra tanto para la mano derecha como la izquierda en la ejecución del piano, de manera similar a la ejecución de la guitarra. Un ejemplo de esta última aparece en la *Figura 32* durante un interludio en una *seguiriya* gitana. El inicio del tema B en el piano (c. 21) ha sido ejemplificado en la *Figura 33*, donde puede apreciarse llevado al piano, el característico punteado de la guitarra en el flamenco, y su remarque con el empleo del toque *staccato* y la combinación del discurso

entre ambas manos). Una forma de elaboración similar con relación a ese particular *topos* la hallamos también en el piano y la orquesta en obras como las *Siete canciones españolas*, *Noches en los jardines de España* y *El amor brujo*, de Manuel de Falla.



Figura 31. Tema A en el piano (cc. 10 al 12).



Figura 32. Fragmento de punteado de la guitarra durante un interludio en una seguriya gitana. Rossy, Hipólito. *Teoría del Cante...*, p. 306.



Figura 33. Fragmento de la parte del piano en *Partita* (cc. 20 al 22).

Otras peculiaridades del estilo de esa música folclórica en particular, además de las ya mencionadas, también son referidas a través de su *topos* metro-rítmico. Ese *topos* comprende el uso y combinación de determinados compases; la simultaneidad de subdivisiones binarias y ternarias; la acentuación de los tiempos débiles y los desplazamientos de acentos por contratiempos o síncopas; y el empleo de variantes de arquetipos rítmicos, y agrupamientos

de ritmos referentes al cante jondo y la música mencionada. En la retórica del lenguaje de Orbón las variedades de ese *topos* están integradas por la concurrencia de los siguientes rasgos:

- 1.- Empleo de compases de dos, tres y cuatro tiempos de subdivisiones binarias; métricas abundantes en la música flamenca.²⁵⁴
- 2- Compases asimétricos como el 7/8, adoptado en ocasiones en la ejecución del tango flamenco; el 5/4 ó 5/8, reflejo de la incertidumbre métrica característica de la seguiriya gitana.
- 3.- Alternancia de los compases 3/4 y 2/4, propia del comportamiento de la seguidilla, y una de las sucesiones más empleadas en la música flamenca; y también del 4/4 y 3/4, peculiar de algunas especies flamencas como la caña.²⁵⁵
- 4- Yuxtaposición de métricas con tiempos en subdivisión binaria y ternaria, por la alternancia de los compases 3/4 y 6/8 característica de algunos géneros flamencos.²⁵⁶
- 5- Superposición de subdivisiones binarias y ternarias. Este recurso refiere la práctica de incorporar grupos rítmicos irregulares (tresillos) en el cante, sobre los ritmos binarios de la guitarra, o viceversa; es muy común en géneros de la música folclórica flamenca con métricas de subdivisión binaria. (Ver *Figura 34*: obsérvese la superposición de subdivisiones binarias y ternarias -mediante los tresillos- entre las voces instrumentales).

²⁵⁴ El compás de 2/4 es propio de la zambra granadina o gitana, el tango flamenco, y los tientos. El de 3/4 es empleado en géneros como las soleares, la caña, el polo, y las bulerías; el 3/4 ó 3/8 es característico de las sevillanas, el jaleo canastero, la seguidilla, la malagueña, el bolero, las soleares, los fandangos, los panaderos y las cartageneras. En 4/4 (ó 2/4) se toca el taranto “por zambra” y la taranta. Rossy, Hipolito. *Teoría del Cante...*, pp. 114-123.

²⁵⁵ *Ibíd.*, p. 179.

²⁵⁶ Como la seguiriya gitana, cabales, peteneras, livianas y serranas; pero no único de Andalucía, sino también propio del cancionero de Castilla y León, y de los antiguos romances. *Ibíd.*, pp. 123-125. Así como de una buena parte de la música latinoamericana, con influencia de antecedentes hispánicos, en nuestra opinión.

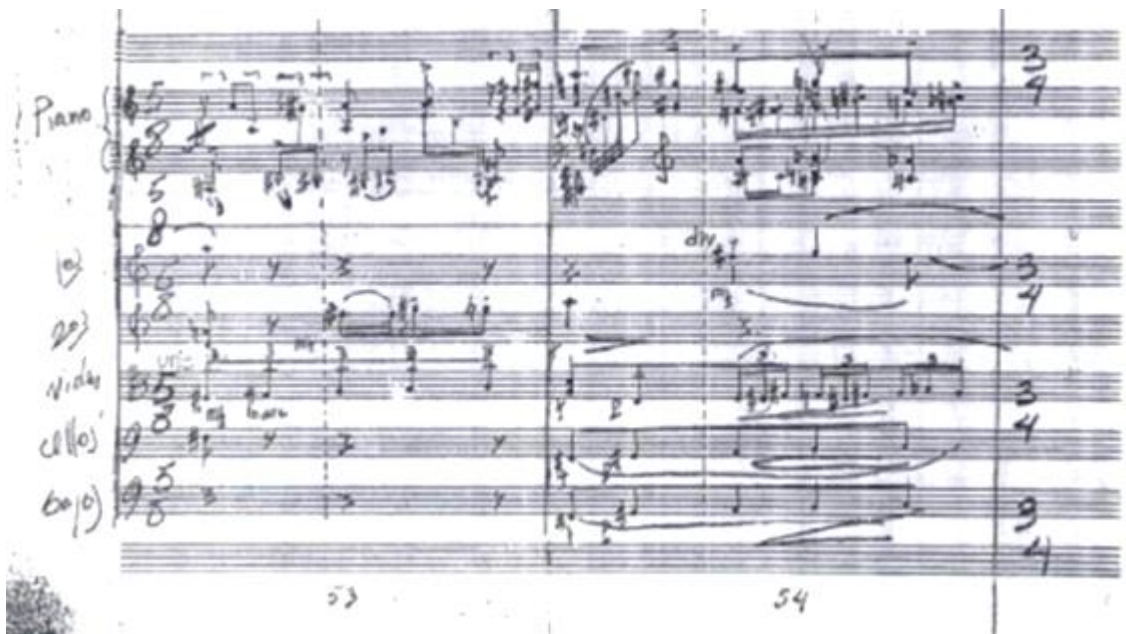


Figura 34. Fragmento de las cuerdas y el piano en *Partita* (cc. 53 al 54).

6- Acentuaciones en las partes o tiempos débiles del compás, un procedimiento abundante en la música flamenca.²⁵⁷ (Ver *Figura 35*: adviértanse las acentuaciones en las partes y tiempos débiles en los diversos ritmos característicos de los tientos flamencos; y en la *Figura 37*: obsérvese en este fragmento de *Partita*, el empleo de una variante rítmica del taranto con añadidura también de acentuaciones en las partes y tiempo débiles del compás 2/4, pero bastante cercana al ritmo original en los compases 166 y 167).

²⁵⁷ En las bulerías, boleros y panaderos con compases de tres tiempos se acentúan tanto el primero como el tercero, y a veces son remarcados también con un golpe en la caja acústica de la guitarra; en el jaleo de Extremadura es marcado el tiempo débil del 2/4 cada dos compases; en las sevillanas, la mezcla de acentuaciones se da por el compás de tres tiempos del acompañamiento y el 2/4 del canto; en otros no se corresponden los acentos métricos de la música con los de baile, y las palmadas acentúan lo mismo el segundo tiempo que el tercero, como ocurre en las soleares. Rossy, Hipólito. *Teoría del Cante Jondo...*, pp. 120-123, 172, 179, 194, 267, 273, 275, 299-308.



Figura 35. Diversos ritmos característicos de los tientos flamencos. Rossy, Hipólito. *Teoría del Cante Jondo...*, p. 118.

7- Desplazamientos de acentos métricos, por contratiempos y síncopas.²⁵⁸

8- Grupos de valores rítmicos muy breves, regulares e irregulares, empleados a similitud de los melismas u ornamentaciones propias de cantos como las seguiriyas gitanas, malagueñas y fandangos, entre otros;²⁵⁹ y a semejanza de los ritmos rápidos en los acordes rasgueados de la guitarra:

a) ocho fusas

b) cinquillos de fusas, y semicorcheas

c) tresillos de semicorcheas (sencillos, dobles y triples).

9- Empleo de partes o células de un arquetipo rítmico. Por ejemplo, el uso reiterado de corchea con puntillo, semicorchea y corchea, primera parte del ritmo de la guitarra en la tarántula. (Ver Figura 36: nótese el peculiar ritmo de corchea con puntillo, semicorchea y corchea al que hemos aludido, en el primer tiempo del compás de la ejecución de la tarántula en la guitarra flamenca):

²⁵⁸ Se destacan el empleo de síncopas y contratiempos en géneros como los fandangos, la malagueña, la seguiriya gitana, y las soleares, entre otros. *Ibíd.*, pp. 120-123, 172, 179, 194, 267, 273, 275, 299-308.

²⁵⁹ *Ibíd.*, pp. 299-300.



Figura 36. Transcripción de la ejecución de la tarántula en la guitarra. *Ibíd.*, p. 294.

10- Variantes recreadas de arquetipos rítmicos, algunas más cercanas a los originales aunque no semejantes; y otras más elaboradas.

En este caso se halla el uso del ritmo llevado por la guitarra en el taranto flamenco: (4/4) corchea con puntillo y semicorchea, más doce semicorcheas;²⁶⁰ empleado de manera muy similar, pero no idéntica, en el discurso del piano. (Ver *Figura 37*: obsérvese el empleo de una variante rítmica del taranto con añadidura también de acentuaciones en las partes y tiempo débiles del compás 2/4, pero bastante cercana al ritmo original en los compases 166 y 167).



Figura 37. Fragmento de la parte del piano en *Partita* (cc. 164 y 167).

Dentro de las variantes de arquetipos rítmicos se halla también la derivada de la secuencia rítmica: corchea-dos semicorcheas y ocho semicorcheas; propia de los panaderos, un baile de la escuela bolera.²⁶¹ Orbón la recrea en dos variedades: una, de doce semicorcheas consecutivas; y otra, que invierte los agrupamientos rítmicos del arquetipo: ocho

²⁶⁰ *Ibíd.*, p. 98.

²⁶¹ *Ibíd.*, p. 276.

semicorcheas, corchea y dos semicorcheas. Ambas variantes son utilizadas en sucesión para conformar el tema B de la obra. (Ver *Figura 38*: nótese el *topos* rítmico en las dos variantes aludidas, una con doce semicorcheas consecutivas, en el c. 21; y la otra de ocho semicorcheas, corchea y dos semicorcheas, en el c. 22).



Figura 38. Fragmento (cc. 20-22) de *Partita*. Inicio del tema B en el compás 21.

Un ejemplo ilustrativo de la recreación de arquetipos es la variante: corchea ligada a la primera fusa de un tresillo de fusas, más una corchea ligada a la otra siguiente; con la inclusión de síncopas y algunos cambios en la duración de las figuras del tresillo (ver en la *Figura 39*, la segunda voz del piano en el compás 214). Estas modificaciones fueron realizadas respecto al ritmo original de corchea y tresillos de semicorcheas, característico de géneros como la seguidilla, la malagueña, la zambra y el tango flamenco.²⁶²Varios pasajes del discurso musical de *Partita* están conformados en base a la variante rítmica orboniana descrita. (Ver la *Figura 39* donde puede observarse la reiteración de la variante orboniana del ritmo arquetipo de géneros del flamenco como la malagueña, la zambra y el tango flamenco, entre otros).

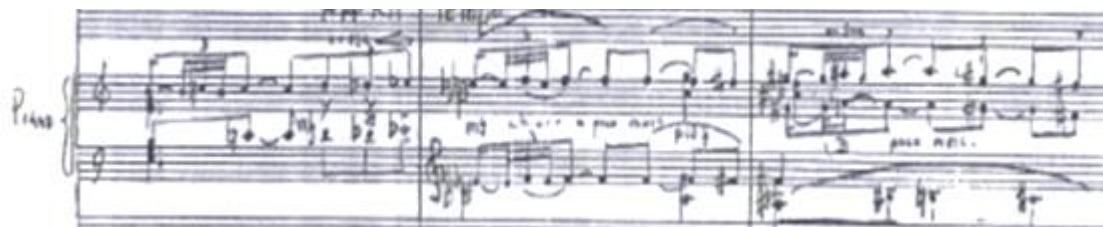


Figura 39: Fragmento del discurso del piano en *Partita* (cc. 212-214)

²⁶² *Ibidem*, pp. 101 y 116.

11- Polirritmia compleja, como resultante de la superposición de diferentes ritmos, síncopas y contratiempos, y subdivisiones binarias y ternarias.

Otro *topos* sugerente también de la música folclórica flamenca es donde se combinan de manera sincrónica algunos de los *topoi* ya mencionados con respecto a ese tipo de música, mientras se hace referencia también a la típica introducción instrumental a cargo de la guitarra, y la entrada del cante y su discurso; una sucesión característica en la estructura de los cantes jondos. Este *topos* define varios fragmentos de *Partita* que están a cargo del piano y de diferentes secciones de la orquesta; y puede apreciarse con claridad sobre todo en el puente I (cc. 37 al 40) entre el tema B y su primera variación. Las peculiaridades de esta parte apuntan a las de un pasaje guitarrístico flamenco de carácter introductorio- referido por la presencia de sus *topoi* en el lenguaje musical de las cuerdas, el piano y los vientos madera. (Ver *Figuras 40a*: adviértase en el compás 37 una variante del *topos* de la guitarra flamenca en la ejecución del piano, y algunas variantes del *topos* metro-rítmico del flamenco en los violines¹, violas y cellos, en alusión también tónica al discurso musical de la guitarra flamenca. En la *Figura 40b*: obsérvese en el compás siguiente -c. 38, el inicio de un pasaje de trinos en las violas y los violines, que forman un acorde a semejanza de los acordes rasgados y reiterados en las introducciones e interludios de la guitarra; y además, los cambios de un sonido a otro, a través del *topos* rítmico de agrupaciones de tresillos de fusas, similar al usado para los cierres de semifrases y frases en el flamenco). Esta parte antecede a B1, una variación concebida a similitud de una *seguiriya* gitana, uno de los cantes jondos por excelencia del flamenco.

Handwritten musical score for measures 36-37 of Partita. The score includes staves for Piano, Violins I and II, Viola, Cello, and Bass. The Piano part is marked with a blue 'Piano' and features a melodic line with red arrows indicating phrasing. The Violin I and II parts are marked with blue 'Vi 1' and 'Vi 2' and include dynamic markings like 'ppp' and 'pizz'. The Viola part is marked with blue 'Via' and 'ppp'. The Cello part is marked with blue 'Cellos' and 'ppp'. The Bass part is marked with blue 'Bajos' and 'ppp'. Measure numbers 36 and 37 are indicated at the bottom of the staves.

Figura 40a. Fragmento del puente I (cc. 36-37) de Partita.

Handwritten musical score for measure 38 of Partita. The score includes staves for Piano, Violins I and II, Viola, Cello, and Bass. The Piano part is marked with a blue 'Piano' and features a melodic line. The Violin I and II parts are marked with blue 'Vi 1' and 'Vi 2' and include dynamic markings like 'ppp' and 'pizz'. The Viola part is marked with blue 'Via' and 'ppp'. The Cello part is marked with blue 'Cellos' and 'ppp'. The Bass part is marked with blue 'Bajos' and 'ppp'. Measure number 38 is indicated at the bottom of the staves.

Figura 40b. Fragmento del puente I (c. 38) de Partita.

Los nexos entre la primera variación de B y la seguiriya, estriban en la alusión particular a sus ritmos característicos, y a su incertidumbre métrica,²⁶³ reflejada en la fluctuación entre los compases asimétricos 5/8 y 7/8, la alternancia del 3/4 y el 2/4, y la superposición de subdivisiones binarias y ternarias. Si bien estos comportamientos al inicio de la variación singularizan en particular a la seguiriya, a continuación aparecen otras diversidades del *topos* métrico-rítmico combinados de manera simultánea, que aluden a los más diversos géneros de lo flamenco. En este sentido se destacan algunas variantes de diversos arquetipos rítmicos, subdivisiones ternarias y binarias yuxtapuestas, acentuaciones de los tiempos débiles, el uso de figuraciones rítmicas muy rápidas, la polirritmia, los *topoi* de las figuras de 2.^a y el intervalo cromático, y el *topos* de la guitarra. El resultado, más allá de la alusión a un género individual del flamenco, es una compleja y heterogénea atmósfera de su práctica, que alude de forma sintética a la esencia de los diversos cantos, músicas y bailes. (Ver *Figura 41*: nótese el empleo de las diversidades del *topos* métrico-rítmico de la música flamenca: los cambios métricos de 3/4, a los siguientes 5/8, 3/4 y 2/4; las subdivisiones ternarias y binarias en consecutivo, y superpuestas; las acentuaciones de tiempos débiles en el piano –cc. 47 y 48–; el uso de las figuraciones de ritmos rápidos en las secciones de vientos maderas -c. 47-, cuerdas –cc. 48 y 49–; la compleja polirritmia resultante de la superposición de todos esos eventos en solo tres compases; el *topos* de la guitarra y los *topoi* de las figuras de 2.^a y el intervalo cromático en el piano en los cc. 47 al 49).

²⁶³ *Ibidem*, p. 164.

18

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a symphony. The page is numbered '18' in the top right corner. The score is organized into systems of staves. The instruments listed on the left side of the page are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Fag.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), Piano (Piano), Violin (Viol.), Viola (Vcllo), Cello (Cello), and Bass (Bajo). The score is divided into measures, with the numbers 47, 48, and 49 visible at the bottom of the page. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc' and 'p'. The handwriting is in black ink on a white background.

Figura 41. Fragmento de la variación B1 (cc. 47 al 49).

En la retórica del lenguaje musical de *Partita* se revela un conjunto de *topoi* referente a la música cubana, integrado por el *topos* del son, el *topos* del danzón y el *topos* de las claves.

Mientras el primero de ellos caracteriza al género folclórico-popular homónimo; los dos últimos apuntan a una diversidad genérica dentro de la música folclórico popular y la de concierto cubanas, como explicaremos más adelante.

El *topos* del son cubano refiere a ese género mediante diversas variantes rítmicas de su arquetipo característico, el llamado “bajo anticipado”. Este es un tipo de bajo *ostinato* rítmico distinguido por el encadenamiento de síncopas, la primera de ellas en anacrusa:



La presencia de ese *topos* acontece desde la exposición del primer tema de la *Partita*, y su aparición es sistemática en el transcurso del discurso musical de la obra. Lo mismo se manifiesta en el lenguaje del piano, que en los distintos registros y timbres de la orquesta, manteniendo y remarcando el elemento esencial del arquetipo rítmico originario: las síncopas características del bajo sonero, que son referidas por Orbón a través del desplazamiento de acentos entre uno y otro tiempo en cualquier métrica. (Ver *Figura 42*: se han señalado entre corchetes diversas variantes rítmicas del bajo anticipado del son, en las violas, el piano - empleadas de manera consecutiva-, los trombones, fagotes, y clarinetes).

Handwritten musical score for a symphony orchestra, pages 17-19. The score includes parts for Clarinet (cl.), Flute (fl.), Cor Anglais (corni), Trumpet (Trompe), Trombone (Tuba), Violin (Viol.), Viola, Cello, and Bass. The music is in 3/4 time and features various dynamics such as pp, p, and f. Red brackets highlight specific musical phrases in the Clarinet, Flute, Violin, and Viola parts. The score is written in ink on aged paper.

Figura 42. Fragmento de Partita (cc. 17 al 19).

El *topos*, que hemos denominado “del danzón”, alude al arquetipo conocido como “cinquillo cubano”. Está integrado por cinco sonidos con las duraciones respectivas de corchea, semicorchea, corchea, semicorchea, corchea; estableciendo una síncopa característica en el centro de ese agrupamiento rítmico, es decir en la tercera corchea:



Este arquetipo, aunque identifica al danzón, un género instrumentalailable, también ha estado presente en diferentes géneros cubanos de la música vocal y/o instrumental, de caracteresailables, cantables y de concierto. Fue distintivo en las contradanzas/danzas creadas para las orquestas de baile,²⁶⁴ y también de aquellas compuestas para piano en la música de salón de todo el siglo XIX.²⁶⁵ Con el añadido de cuatro corcheas, el cinquillo se estableció como el continuo rítmico caracterizador del danzón, desde el último cuarto de aquella centuria y a lo largo del siglo XX. Ha caracterizado el lenguaje musical de los danzones y danzas escritas para piano dentro de la música de concierto cubana,²⁶⁶ y definió también a los boleros tradicionales cubanos, tanto en su discurso melódico, como en los toques de las claves y los rasgueados de la guitarra empleados en su acompañamiento por los trovadores.²⁶⁷ En diversos fragmentos de *Partita* hallamos ese *topos* insertado en la retórica del lenguaje del compositor, pero no a través de su arquetipo, sino de variantes rítmicas que lo sugieren. (Ver *Figura 43*: obsérvese el *topos* del cinquillo cubano típico del danzón en diversas variantes rítmicas en las flautas y los oboes, señalados entre corchetes).

²⁶⁴ Estas orquestas eran las denominadas “típica” o “de viento”, y “charanga francesa”.

²⁶⁵ Casanova, Ana V. “El nacionalismo romántico de las danzas cervantinas”. *Clave*, año 3, núm. 1 (segunda época), Instituto Cubano de la Música, 2001, p. 7.

²⁶⁶ Ejemplo de ello es la danza para piano *La Comparsa* de Ernesto Lecuona, compuesta en 1912. En toda esta pieza se destaca el uso del cinquillo cubano con las cuatro corcheas, como bajo *ostinato*, si bien el título de la obra alude al género folclórico conga, una especie de rumba de carácter traslaticio, cuyos ritmos característicos no se relacionan de manera alguna con ese arquetipo rítmico.

²⁶⁷ Casanova, Ana V. “Claves”. *Instrumentos de la música folklórico-popular de Cuba*, CIDMUC/Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1997, Tomo I, p. 69.

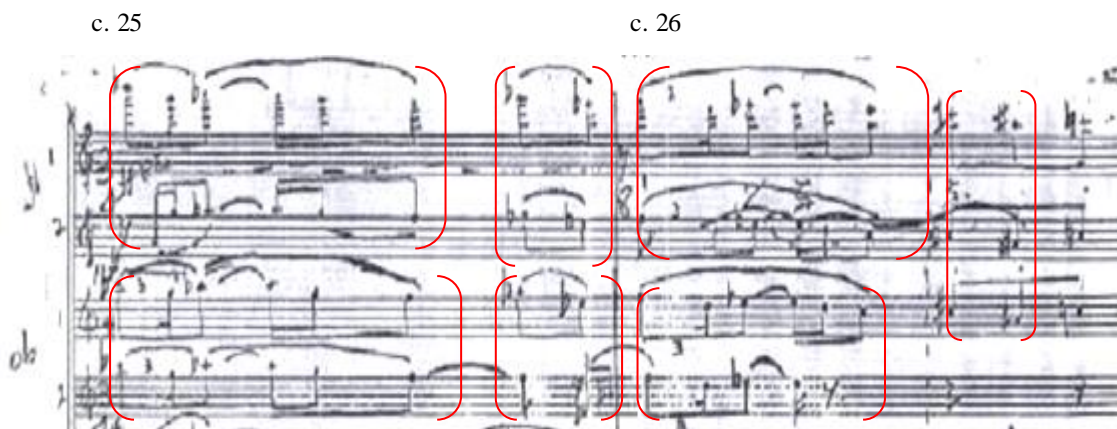


Figura 43. Partita (cc. 25 y 26)

Otro de los *topoi* referente a la música de la Isla, es el de la clave, o las claves; uno de los instrumentos idiófonos de la percusión cubana. Ese *topos* comprende variantes concernientes a dos de sus arquetipos rítmicos, distintivos para la interpretación de varios géneros de la música cubana. Uno de esos arquetipos es el ritmo conocido como “clave cubana” o “clave habanera”: (), en compases de subdivisión binaria como el 2/4 ó 4/4; y el otro, está integrado por negra, corchea, negra, corchea (), en el compás de 6/8.

Los toques reiterados de las claves con el primer arquetipo constituyen la guía rítmica en los diversos conjuntos en los que ese instrumento participa para la interpretación del son, y el guaguancó al estilo de La Habana, uno de los géneros de la rumba cubana.²⁶⁸ El segundo arquetipo es la guía rítmica de las claves para interpretar el género de la canción denominado “clave”; y también en las tonadas del punto guajiro en estilo “libre”, una modalidad propia de la zona occidental de Cuba.²⁶⁹

En *Partita* el *topos* de la clave, representado por variantes de los arquetipos mencionados, aparece en distintos momentos del discurso musical, refiriendo no solo a los modelos rítmicos, sino también a las funciones musicales de sus toques en la música folclórico- popular cubana. En este sentido se destacan varios pasajes en los que el *topos* cumple también la función de guía rítmica del instrumento; pues es superpuesto, no a los *topoi* de la música cubana, sino a diversos *topoi* métrico-rítmicos de la música folclórica flamenca. (Ver *Figura 44*: adviértase

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 69.

²⁶⁹ *Ibidem*. p. 62-64.

en el c. 56 el ritmo continuado de tresillos de una corchea y una semicorchea en el instrumento de percusión, una variante clara del arquetipo de la clave en el género clave de la canción cubana y el punto guajiro -en 6/8: negra-corchea, negra-corchea. Ese *topos* de la clave aparece aquí con una función de guía rítmica para los *topoi* de la música flamenca llevados por el discurso del piano y los cellos 1, mientras los cellos 2dos. refieren un *topos* vinculado a la música para piano de la escuela nacional española, como veremos más adelante).

The image shows a handwritten musical score for measures 55 and 56. The score is written on multiple staves. The top staff is labeled 'Sintetizador' and contains a complex melodic line with many notes and rests. Below it are staves for 'Piano', 'Violoncello 1', 'Violoncello 2', 'Violoncello 3', and 'Bajo'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of the 'clave' rhythm mentioned in the text. The string parts have various markings, including 'p' for piano and 'mf' for mezzo-forte. The measures are numbered 55 and 56 at the bottom of the staves.

Figura 44. Fragmento (cc. 55-56) de Partita.

Además, es de destacar la presencia del *topos* de las claves en los primeros compases de la *cadenza* del piano, en una variante alusiva al arquetipo de la “clave cubana” o “habanera”. En ese fragmento de la obra, el *topos* cumple una función similar al de los toques de las claves en la práctica de la rumba cubana, al convocar o “llamar” la atención reclamando la escucha del resto de los músicos y participantes del evento, y advertir sobre el comienzo de la ejecución.²⁷⁰ En este momento del discurso pianístico, tras cortos y rápidos pasajes en sentido ascendente desde el grave, se enuncia de manera remarcada el *topos* de las claves en los registros agudo y sobreagudo; el lenguaje musical del compositor “llama” a escuchar el discurso solista y anuncia el inicio de la *cadenza*, de manera semejante a lo que acontece en la rumba cubana. (Ver Figura

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 62.

45: se ha enmarcado entre corchetes el *topos* de las claves, en la variante rítmica alusiva al arquetipo de la “clave cubana” o “habanera” utilizado como “llamada” en el piano, de manera análoga a los toques de claves en la rumba.).



//



Figura 45. Fragmento de *Partita* correspondiente a los tres compases iniciales de la *cadenza* del piano (cc. 248 al 250).

Otro *topos* de carácter rítmico, integrado por semicorcheas - y semicorchea, aparece en distintos momentos del discurso musical de *Partita*, sobre todo en el lenguaje del piano, y de manera ocasional en algunos instrumentos de los vientos maderas y las cuerdas. (Ver *Figura 46*: obsérvese el *topos* marcado entre corchetes, con las variantes de cinco corcheas para el clarinete; y de ocho corcheas en tresillos, en la segunda voz del piano). Ese *topos*, aunque lo encontramos con la variante de cuatro o cinco corcheas intermedias en la *Danza asturiana* para piano, creada por Benjamín Orbón en las primeras décadas del siglo XX no refiere ningún arquetipo rítmico asturiano; y, al parecer, tampoco corresponde a otras

músicas folclóricas del resto de España,²⁷¹ si bien puede sugerir algún comportamiento rítmico de la música folclórica española.²⁷² (Ver *Figura 47*, nótese el arquetipo rítmico-pianístico en los compases 1 y 2 de esa *Danza...*, con la variante de silencio de semicorchea, cuatro corcheas, semicorcheas; y en los compases 3 y 4, con silencio de semicorchea, cinco corcheas, semicorchea).

The image shows a handwritten musical score for a piano piece, likely from a 19th-century manuscript. The score is written on multiple staves, including Clarinet (Cl), Flute (Fl), Cor Anglais (Cor), Mando (M), Trompa (T), and Piano. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Red brackets are drawn around specific rhythmic patterns in the Clarinet and Piano parts, highlighting the archetypal rhythmic structure discussed in the text. The Piano part is marked with a blue 'Piano' dynamic.

Figura 46. Fragmento de *Partita* (c 38).

²⁷¹ Martínez Sánchez, José María. Entrevista a José María Martínez Sánchez, organista, profesor y director de orquesta avilesino, realizada por la autora vía correo electrónico, 19 de febrero de 2017.

²⁷² La adopción con sentido percusivo de arquetipos rítmicos a contratiempo y sincopados se establece en el lenguaje pianístico de la música clásica europea, sobre todo en compositores cuyas obras están arraigadas en lo popular, y en especial, en las posiciones de las escuelas nacionales del siglo XIX, tendencia a la que pertenecía Benjamín Orbón. Entrevista a Juan Carlos Casimiro Pinto, compositor avilesino, realizada por la autora vía correo electrónico, 23 de febrero de 2017.



Figura 47. Fragmento de la *Danza asturiana* para piano de Benjamín Orbón (cc. 1 al 5). Unión Musical Española, Madrid, p. 1.

Por nuestra parte consideramos que ese *topos*, con su particular encadenamiento de diversos números de síncopas, constituye uno de los *topoi* de la retórica de la creación para piano, de carácter nacional, que refiere la evocación de lo autóctono español, pues lo hemos hallado en diversas variantes en composiciones anteriores a la pieza mencionada de Benjamín Orbón. Valga de ejemplo su uso en obras de Enrique Granados,²⁷³ como la “Danza no. 5” y “Danza no. 10”, del ciclo de *Danzas españolas Op. 37* (1892-1900);²⁷⁴ “El amor y la muerte: Balada” y el “Epílogo: Serenata del espectro”, de las *Goyescas (Los majos enamorados)* de 1911. (Ver *Figura 48*: adviértase el empleo del *topos* rítmico aludido en el bajo de la “Danza no. 5”; y en la *Figura 49*, la presencia del *topos* rítmico en los dos primeros tiempos de casi todos los compases de la “Danza no. 10”. En la *Figura 50*, obsérvese la presencia del *topos* en la variante que presenta cinco síncopas intermedias, como bajo *ostinato* en casi todos los compases; mientras, que en la *Figura 51*, se advierte el *topos* en el bajo en una variante que contiene solo dos síncopas en un fragmento del “Epílogo: Serenata del espectro”; que contrasta con su abundancia en “Evocación”, “Jerez” y “Eritaña” de la suite *Iberia* de Isaac Albéniz. Ver además, en la *Figura 52*, cómo en este caso el *topos* está referido a través de figuraciones aumentadas, que hemos señalado con saetas, manteniendo las síncopas medias en número de dos -compases del 1 al 8, y del 14 al 18, o de cinco -cc. del 9 al 12, y del 19 al 25. La *Figura 53* ejemplifica un bajo pianístico que aparece con el *topos* aludido con cinco

²⁷³ El reconocido compositor y pianista Enrique Granados (Cataluña, 1867- Canal de la Mancha, 1916), de padre cubano y madre española, fue alumno de composición y de armonía de Felipe Pedrell, y representante de la escuela nacional española del siglo XIX.

²⁷⁴ No se conoce la fecha exacta de composición de cada una de ellas; se piensa que fueron escritas entre 1892 y 1900; sin embargo, al parecer Granados reconoció haber creado la mayoría de ellas en 1883.

–cc. 70 al 73; cuatro –c. 74; y tres síncopas –c. 75; y la *Figura 54*, muestra la variedad del *topos*: con tres síncopas –cc. 33, 35, 36 y 37; y cinco –cc. 34 y 38).

The image displays a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is labeled 'C. 8' at the beginning and 'C. 11' at the end. The second system is labeled 'C. 12' at the beginning. The music features a complex rhythmic pattern with many syncopations and rests. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/8. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Figura 48. Fragmento de la “Danza no. 5” (cc. 8 al 55), del ciclo *Danzas españolas Op. 37* para piano de Enrique Granados. Unión Musical Española (antes Casa Dotesio) Editores, Madrid-Bilbao-Valencia-Santander-Alicante-París, ca. 1900, vol. II, p. 7.

The image displays a musical score for a piano piece, specifically a fragment of 'Danza no. 10' from the 'Danzas españolas Op. 37' by Enrique Granados. The score is presented in four systems, each corresponding to a specific measure: c. 4, c. 7, c. 10, and c. 13. The music is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The treble line features a descending melodic line with various dynamics and articulations. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). Articulations include accents and slurs. The score is in G major and 3/4 time.

Figura 49. Fragmento de la “Danza no. 10” (cc. 4 al 15), del ciclo *Danzas españolas Op. 37* para piano de Enrique Granados. Unión Musical Española (antes Casa Dotesio), Madrid-Bilbao-Valencia-Santander-Alicante-París, ca. 1900, vol IV, pp. 8-9.

Molto espressivo e comme una felicità nel dolore.

c. 165

c. 169

espressivo *ten.*

Figura 50. Fragmento (cc. 165 al 173) de “El amor y la muerte: Balada” en *Goyescas (Los majos enamorados)* de Enrique Granados. Casa Dotesio, Barcelona, ca. 1912, s/p.

c. 189

Figura 51. Fragmento (cc. 187 al 189) del “Epílogo: Serenata del espectro” en *Goyescas (Los majos enamorados)* de Enrique Granados. Ibídem.

EVOCACIÓN

c.1 Allegretto espressivo.

PIANO

dolce.

Ped. → *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

c. 6 c.9 c. 10

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.*

c. 11 c. 12 c. 13

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.*

c.16 c.17 c. 18 c. 19 c. 20

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.*

c. 21 c. 22 c. 23 c. 24

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.*

pp

sf

clair.

dolce.

poco cresc.

sf

Figura 52. Fragmento (cc. 1 al 25) de “Evocación” de la suite para piano *Iberia* de Isaac Albéniz. Dover Publication, Mineola, 1987, s/p.

Musical score for "Jerez" from the suite *Iberia* by Isaac Albéniz. The score is in bass clef and consists of two systems. The first system covers measures 70 to 72, with dynamics *p*, *f*, and *p*. The second system covers measures 73 to 75, with dynamics *p* and *f*, and the instruction *con molto fantasia*. Pedal markings "Ped." are present under each measure.

Figura 53. Fragmento (cc. 70 al 75) de "Jerez", suite *Iberia* de Isaac Albéniz. Ibídem.

Musical score for "Eritaña" from the suite *Iberia* by Isaac Albéniz. The score is in treble clef and consists of two systems. The first system covers measures 33 to 35, with the instruction *trastoso* above measure 34. The second system covers measures 36 to 38, with the instruction *uf sanoro sempre* above measure 36. Pedal markings "Ped." are present under each measure.

Figura 54. Fragmento (cc. 33 al 38) de "Eritaña", de la suite *Iberia* de Isaac Albéniz. Ibídem.

Entre los *topoi* hallados en el lenguaje pianístico se hallan aquellos que apuntan a las retóricas de otros instrumentos de tecla como el órgano y el clave. El *topos* del órgano aparece desde el inicio de la obra, en los primeros compases de la exposición del tema A, en una línea melódica de corcheas llevada en el registro grave por la mano derecha, sobre un pedal de 8.^a en la izquierda (ver *Figura 30*); así como en otras secciones de la obra (ver *Figura 55*: obsérvense los arpeggios en fusas, y seisillo de fusas, desde el registro grave hasta el agudo del piano, alternando con los bloques de acordes con voces intermedias en semicorcheas).

c. 274.



Figura 55. Fragmento de *Partita* (c. 274).

El *topos* del clave emerge en diferentes momentos del discurso musical, pues se halla disgregado en diversas secciones a lo largo del movimiento. Sin embargo, algunas partes se distinguen por su remarque en el uso del glissando (ver *Figura 56*). Adviértase esta forma de ejecución utilizada en el clave y asumida en el lenguaje del piano, una manera característica en la ejecución del clavecín asumida en el lenguaje del piano en diversas obras hispanas anteriores a *Partita*.²⁷⁵ Otras secciones se destacan por las peculiares combinaciones entre los toques de ambas manos, que recuerdan el lenguaje del clave en las piezas de Domenico Scarlatti y el Padre Antonio Soler (ver *Figura 57*). Obsérvese la manera en que se alternan los toques rápidos de tresillos de semicorcheas entre las manos izquierda y derecha en el piano, una peculiaridad que refiere las maneras de ejecución y la retórica del clave.

²⁷⁵ En este caso se hallan las obras *Fantasia bética* y la “Danza del aparecido” del ballet *El amor brujo*, ambas de Manuel de Falla.

c. 365



Figura 56 . Fragmento del glissando empleado por Orbón en el lenguaje del piano (c. 365).

c. 384

c. 385

A handwritten musical score for piano, showing a passage from Partita. The score is written on two staves, with the left hand in the bass clef and the right hand in the treble clef. The word "Piano" is written on the left side. The music features a series of notes with various accidentals and dynamics, including a prominent glissando line.

Figura 57. Fragmento de Partita (cc. 384-385).

Otros *topoi* alusivos a la retórica del lenguaje vocal también aparecen en *Partita* y están vinculados al tratamiento de la música vocal. Nos referimos al *topos* del coral y al *topos* del estilo declamatorio o recitativo. En el primero se destacan las inflexiones del canto tanto en estilo silábico, como melismático (ver *Figura 58*). Nótese la manera del lenguaje a varias voces por movimientos conjuntos y en bloques a similitud de un coral, pero llevado a la sección de instrumentos de viento madera y los cuernos de la orquesta; mientras que el segundo refiere las características modulaciones de un recitativo a solo, llevadas al discurso del piano y también de los restantes instrumentos de la orquesta (ver *Figura 59*). Obsérvese el discurso a varias voces por movimientos conjuntos y en bloques a similitud de un coral, pero llevados a la sección de instrumentos de viento madera y a los cuernos).

c. 296

Serenamente, come Corale. 1:1 (♩ = 80-96)

The image shows a handwritten musical score for a string quartet and woodwinds. The score is written on ten staves. The top two staves are for Violin I and Violin II. The next two staves are for Viola I and Viola II. The next two staves are for Cello I and Cello II. The next two staves are for Double Bass I and Double Bass II. The bottom two staves are for Clarinet I and Clarinet II. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the violins and a supporting bass line in the cellos and double basses. The woodwinds play a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *ppp* and *pp*, and articulation marks like accents and slurs. The tempo and mood are indicated by the title *Serenamente, come Corale. 1:1 (♩ = 80-96)*.

Figura 58. Fragmento de Partita (cc. 296-299).

The image shows a page of handwritten musical notation for a string quartet and brass instruments. The staves are labeled on the left as follows: Corni (2), Fagot (2), Trompa (3), Piano (no), and various string and woodwind parts. The score is numbered 321-325 at the bottom. There are several performance instructions and markings throughout the piece, including 'sostenido', 'ritmo', 'Tempo', 'arco', and 'pizz'. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Figura 59. Fragmento (cc. 321-325) de *Partita*, secciones de cuerdas y viento metal.

Junto a esta gran pluralidad de *topoi* también se hace referencia en *Partita* a antiguos géneros danzables del siglo XVI: la chacona y el pasacalle, partes ocasionales de la suite de danzas barroca, compuestas para instrumentos como el clave, el órgano y el violín, entre otros. Su *topos* aparece dentro de la tercera variación del tema A, con una extensión de ocho compases (cc. 82 al 89), y constituye una alusión recreada a ese género de origen popular, muy difundido durante los siglos XVI y XVII. Sus características agógicas y métricas así como

las variaciones en las líneas melódicas sobre un *ostinato* del bajo, y frases que como pasacalle se trasladan en ocasiones a otras voces, son referidas en esta parte de la obra. (Ver *Figura 60*: adviértase el movimiento remarcado y similar de la frase del bajo reiterada y al unísono entre los cellos y contrabajos, además de las variaciones en secuencias en el piano).



Figura 60. Fragmento del *topos* de la chacona en *Partita* (cc. 82 al 85), en c. de 3/4 y agógica *Lento*.

Quizás el empleo del *topos* de la chacona y el pasacalle permita asumir la utilización del nombre de *partita* dado a la obra, como un elemento que vincula en cierto modo la pieza orboniana con las *partitas* instrumentales del estilo barroco.

El diálogo que establece Orbón con sus numerosos y diversos referentes musicales provenientes de Europa y Cuba, como hemos tratado de mostrar en este análisis, evidencian la gran diversidad de los *topoi* que como herramientas implementaron los recursos intertextuales que aluden directamente a una integración de la cultura centro europea y la periférica. Sin embargo en el caso de esta obra, compuesta hacia los finales de la vida del compositor, se evidencia cómo la construcción de la identidad híbrida de Orbón en Cuba, fue enriquecida en el transcurso de su estancia en la isla, según demuestra la variedad de *topoi* alusivos a la música cubana. Por otro lado, la integración de los *topoi* señalan géneros y formas, cultos y populares, centro europeos y periféricos, desde el pasado más remoto de la música occidental, pero desde una perspectiva contemporánea (ver: Cuadro resumen de *topoi* en *Partita no. 4*).

También la ligazón de la pluralidad de *topoi* presentes en *Partita no. 4*, está caracterizada por su complejidad, y una lograda coherencia, por la manera en que tal diversidad es asimilada dentro de la retórica del discurso musical. El análisis tópico de esta pieza, confirma el mantenimiento de la identidad híbrida de Orbón, construida en Cuba con sus tradiciones españolas originarias y las nuevas referencias musicales cubanas, y evidencia también el constante enriquecimiento de esas últimas durante su vida en la isla, y la presencia de esa identidad durante la residencia de Orbón en los Estados Unidos, tras más de dos décadas de su salida definitiva de la isla.

Cuadro resumen de *topoi* en *Partita no. 4*

<i>Topoi</i>	Estilos y géneros
<i>Topos</i> de la figura del intervalo de 5. ^a	- <i>Organum</i> (primer esbozo de la polifonía partiendo del canto llano, siglo IX, Edad Media). - Prácticas imitativas de los maestros españoles desde el renacimiento, hasta el barroco y el pre-clásico.
<i>Topos</i> de la figura del intervalo de 2. ^a	- Músicas de folclor andaluz y asturiano. - Canto llano (siglo VI y siguientes, Edad Media). - <i>Organum</i> .
<i>Topos</i> de la figura del tetracordio (frigio y frigio flamenco o mayor/menor).	- Músicas del folclor andaluz y asturiano.
<i>Topos</i> de la figura del intervalo cromático.	- Músicas del folclor andaluz y asturiano.
<i>Topos</i> de la guitarra.	- Músicas del folclor andaluz.
<i>Topos</i> rítmico- métrico de la música flamenca.	- Músicas del folclor andaluz.
<i>Topos</i> de la práctica de la música flamenca.	- Músicas del folclor andaluz.
<i>Topos</i> del son (bajo anticipado).	- Música folclórico-popular cubana: son cubano.
<i>Topos</i> del danzón (cinquillo cubano).	- Músicas folclórico-popular y de concierto cubanas: contradanza/danza cubana, y danzón. - Bolero cubano.
<i>Topos</i> de las claves cubanas.	- Música folclórico-popular cubana: son cubano, punto guajiro, rumba, canción clave.
<i>Topos</i> del piano en la escuela nacional española.	- Finales del siglo XIX y primeras décadas del XX.
<i>Topos</i> del órgano.	- Desde el renacimiento y el barroco.
<i>Topos</i> del clavicémbalo.	- Desde el renacimiento y en el barroco.
<i>Topos</i> del coral.	- Renacimiento y barroco.
<i>Topos</i> del recitativo.	- Desde el barroco.
<i>Topos</i> de la chacona y el pasacalle.	- Danza de origen popular: España-América (siglo XVI a inicios del XVIII). - Barroco: partitas instrumentales (siglo XVII a la primera mitad del XVIII).

III. 3 Retornos.

Además de los procedimientos utilizados por Julián Orbón para las variaciones en su *Partita*, y la simultaneidad de criterios de organización que reutilizan distintas formas musicales renacentistas, barrocas y clásicas desde posiciones novedosas, destacan también algunos rasgos que denotan la aplicación del concepto de “vuelta” al pasado español, desde una perspectiva contemporánea. En ello desempeñan un papel esencial las nociones de la ornamentación melódica de las diferencias o glosas de la música instrumental del Siglo de Oro español de las que parte Orbón, enriquecidas en su obra con métodos de transformación y desarrollo semejantes a los aplicados en piezas posteriores al siglo XVI y hasta las concebidas en las primeras décadas del siglo XX,²⁷⁶ y estructuradas con criterios similares a los de la forma sonata, también a semejanza de algunas piezas románticas y contemporáneas. En este último sentido, y según las propias valoraciones del compositor, antecedentes similares se hallaban en las *Variaciones sinfónicas* de César Franck—como ya hemos expuesto en el apartado correspondiente a la estructura y forma de *Partita*—; aunque no hizo referencia alguna a la obra *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla,²⁷⁷ como una de las fuentes inspiradoras de su *Partita*.

Como resultado del análisis de esta última obra, hemos constatado que si bien Orbón no mencionó relación alguna de su obra con la aludida pieza de Falla, ambas se conectan de manera evidente, y no por el mero hecho de estar compuestas para piano y orquesta sinfónica y porque en una y otra ambos medios sonoros se hallan en estrecha interrelación; sino por la elaboración motivico-temática de las variaciones y la adopción de nociones estructurales y formales de carácter ambivalente que fueron empleadas por Falla en el primer movimiento de su obra “En el Generalife”, y que Orbón maneja de manera similar en su *Partita*.

²⁷⁶ Orbón, Julián “Notas al programa”. Concierto de la *Partita No. 3*, Festival Interamericano de Música, 1978. En este programa Orbón valora a sus partitas como resultado de su intenso estudio y meditación de las maneras de los maestros españoles del siglo XVI y otros hasta Webern *Opus 30*, distintas a las maneras de las variaciones más académicas del clasicismo. Yedra, Velia. *Julián Orbón. A Biographical...*, p. 63.

²⁷⁷ Orbón distinguió las cercanías de su *Partita* con obras como las *Variaciones sinfónicas* (1885) de César Franck, una obra para piano y orquesta, concebida en la forma de tema con variaciones, donde estaba implícita la forma sonata. Este testimonio del compositor fue recogido por Velia Yedra. Véase Yedra, Velia. *Julián Orbón. A Biographical...*, p. 66.

Otro rasgo a destacar es que el discurso musical del primer movimiento falliano está concebido con la elaboración de un motivo temático conformado por la figura del intervalo de segunda, la cual deviene en célula generadora de toda la estructura formal.²⁷⁸ Ese rasgo, junto a la presencia de conceptos de estructura y forma musicales del tema con variaciones y la forma sonata,²⁷⁹ constituyen nexos entre “En el Generalife” y *Partita*, a la vez que denotan la noción de retorno, a manera de “vuelta” al pasado español; pero no como la repetición de un molde sino con un sentido renovador y progresista, resultante de una perspectiva más contemporánea, como explicaremos a continuación.

Si bien el discurso musical de *Partita* se basa en el trabajo motivico-temático, al igual que “En el Generalife”, Orbón no se limitó a la figura de segunda como conformadora de sus motivos, sino que aprovechó otras, siempre como *topoi* referentes a antiguas manifestaciones musicales del pasado español culto y folclórico, y religioso y profano, como ya se ha señalado. Asimismo aplicó algunos procedimientos de trabajo motivico, similares a los de Falla, pero sin renunciar al desarrollo temático, un método no empleado por Falla en las variaciones del primer movimiento de *Noches en los jardines de España*,²⁸⁰ y que Orbón combinó de manera simultánea con los procedimientos de sus variaciones en *Partita*.

A tenor de las distintas nociones contemporáneas para lograr la unidad de la forma en su variedad,²⁸¹ Orbón aplicó los métodos de variación y desarrollo a una célula o motivo temático como la idea principal mínima, generadora de otras de aspectos diferentes. Para ello en *Partita* el compositor se valió tanto de la manipulación continuada de las figuras de 5.^{as},

²⁷⁸ Costa, Javier. “Análisis musical: *Noches en los jardines de España*. Características generales”, 2012. http://analisismusicaljaviercosta.blogspot.com/2012/06/manuel-de-falla-noche-en-los-jardines_30.html

²⁷⁹ Estas consideraciones corresponden al testimonio del musicólogo español Federico Sopeña sobre el criterio formal del director de orquesta alemán Karl Schuricht quien dirigiera la obra en el Festival hispano-alemán de Bad Elster, en 1941; un juicio también coincidente con el de Joaquín Turina. Este último consideró además en el primer movimiento de *Noches en los jardines de España*, la presencia sincrónica de las variaciones. Coronas, Paula. “*Noches en los Jardines de España*: Manuel de Falla. Sortilegios del piano español”, *Melómano Digital*. htm, 2015. <http://orfeoed.com/melomano/2015/articulos/claves-para-disfrutar-de-la-musica/noches-en-los-jardines-de-espana-manuel-de-falla-sortilegios-del-piano-espanol/>

²⁸⁰ Costa, Javier. “Análisis musical: *Noches en los jardines de España*...”.

²⁸¹ “Anton von Webern. Estilo y obras”, 2012, pp. 1-2. <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/contrapunto/files/2012/04/Webern.pdf>.

2.^{as}, el semitono cromático y el tetracordio,²⁸² como de los motivos temáticos conformados por ellas; los varió y desarrolló, ampliando la forma de manera progresiva y orgánica a través de continuas metamorfosis.

Son palpables también otras evidencias que refuerzan la noción de retorno en *Partita*. Se trata de mecanismos de inter e hipertextualidad musicales, entre los que se destacan la cita literal y la alusión, relativas a obras de Tomás Luis de Victoria y Manuel de Falla, como ya se ha ejemplificado; y el empleo de los *topoi* de la pianística de la escuela nacional española, presentes en compositores como Enrique Granados e Isaac Albéniz.

Del motete renacentista a cuatro voces *In circumcissione domini. O magnum mysterium*²⁸³ de Victoria, Orbón cita literalmente el tema musical que corresponde a la primera frase de la obra: “*O magnum mysterium, et admirabile sacramentum*” (“Oh qué gran misterio, y admirable sacramento”), indicando el inicio de ésta en el margen superior de la partitura.²⁸⁴ Según el testimonio de Orbón, su inclusión respondió a una manifestación natural, consecuente con las similitudes entre el tema por 5.^{as} de la obra orboniana y el motete victoriano, y como una muestra de reconocimiento a su pasado y herencia²⁸⁵ (ver *Figura 61*, donde se ha señalado entre corchetes en la partitura autógrafa de *Partita*, la referencia anotada por Orbón en el margen superior de la página indicando el inicio de la cita del tema del motete de Victoria: “*O magnum mysterium. Victoria*”).

²⁸² Las figuras expuestas en la primera sección introductoria de *Partita no. 4* (cc. 1 al 8) constituyen las células básicas generadoras de los motivos temáticos y los temas, así como de sus variaciones.

²⁸³ De acuerdo con Raúl del Toro, esta obra se halla entre una serie de motetes a cuatro, cinco, seis, ocho y doce voces dedicados por Tomás Luis de Victoria (Ávila, 1548- Madrid, 1611), a la santísima Virgen María. *O magnum mysterium*, fue compuesto por Victoria sobre un canto responsorial de alabanza a la virgen por el misterio de la concepción de Jesús; y no parece ser estrictamente litúrgico, sino haberse concebido para ser cantado en ciertos momentos de la celebración como muchos otros motetes. Parte de su texto pertenece al de un responsorio de maitines. Fue compuesto para la Navidad, y no para homenajear la circuncisión de Jesús, si bien no se conoce cuál fue la vinculación que halló el compositor entre el texto de *O magnum mysterium* y la fiesta de la circuncisión como evidencia el título: *In circumcissione domini. O magnum mysterium*. Toro, Raúl del. “O magnum mysterium de Tomás Luis de Victoria. Audición comentada”, *Con arpa de diez cuerdas*, 2012. <http://infocatolica.com/blog/conarpa.php/1212310245-o-magnum-mysterium-de-t-l-de>

²⁸⁴ Ver además las *Figuras 10, 11 y 12* del presente capítulo.

²⁸⁵ En “Notas discográficas”, CD *Tedd Joselson. Plays Manuel de Falla: Nights in the Gardens of Spain. Julian Orbón: Partita No. 4*, Tedd Joselson piano, Radio Sinfonie Orchester Frankfurt conducted by Eduardo Mata, OCD 351, DDD, Olympia Compact Discs Ltd., London, 1987.

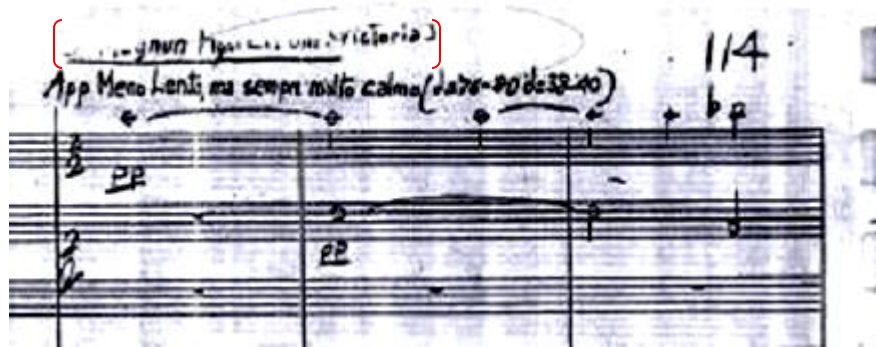


Figura 61. Fragmento de *Partita* (cc. 413-415 9, página 114).

Sin embargo, estimamos que esta cita en la obra orboniana va más allá de la mención al motete y a su compositor —un creador que Orbón consideró determinante para llegar a la convicción de que sus obras debían estar encaminadas a continuar la tradición hispánica en sus valores universales—,²⁸⁶ sino que también visibiliza la búsqueda y el reencuentro con lo místico y arcaico de la cultura musical hispánica:

Victoria es uno de estos extraños genios hispánicos poseídos de la alegría del mito, de que Federico [García Lorca] nos habla en aquella “Teoría y Juego del Duende”[...].²⁸⁷ Que bien pudo haber dicho Lorca, la musa de [Orlando di] Lasso y el ángel de Palestrina dejan pasar al duende de Victoria, que asoma por viejísima cultura castellana. Y esta es la diferencia que va del ángel y la musa al duende, a esa feroz fuerza hispánica, desnuda, clamante, que llena nuestra vida [...] Victoria es la intimidad mística, sobre él gravita nuestro humanismo con la fuerza arrebatadora de las confesiones agustinianas [...].²⁸⁸

Quizás estos juicios de Orbón sobre la música victoriana vinculada a las más primigenias y fidedignas raíces hispánicas y a su fuerza emocional, propiciaron la presencia en la sección

²⁸⁶ Orbón, Julián. “La Coral de La Habana y Tomás Luis de Victoria”, *Musicalia*, núm. 9, nov-dic, 1943, p. 1. Este escrito fue la crítica musical realizada por Orbón al concierto de la misa *O quam gloriosum* de Victoria interpretada por la Coral de La Habana dirigida por María Muñoz de Quevedo, para conmemorar el “Día de las Américas”.

²⁸⁷ Se refiere a “Juego y teoría del duende”, conferencia impartida por Federico García Lorca en Buenos Aires, en 1933. Ver García Lorca, Federico. “Juego y teoría del duende”, Biblioteca virtual universal, 2003. <http://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf>.

²⁸⁸ Orbón, Julián. “La Coral de La Habana...”, p. 1.

introductoria de *Partita* de otras referencias que apuntan a ese motete. Una de ellas la encontramos en las alusiones a las técnicas del contrapunto imitativo inicial del motete: una especie de *stretto* canónico, con la entrada y salida escalonada de cuatro voces, iniciando por la más aguda —los cornos, en el caso de la pieza orboniana— y la otra, en la sugestión del sentido expresivo de los largos sonidos tenidos de su comienzo (ver *Figura 1*).

Distintos medios intertextuales usados por Orbón remiten a otras piezas de la música culta española, materiales utilizados como temas de *Partita*. Ese comportamiento permite continuar enlazando el concepto de retorno al pasado mediato del compositor; y se concreta a través de las alusiones y citas de piezas como “Asturiana”, el “Paño moruno” y la “Nana” del ciclo *Siete canciones españolas* de Manuel de Falla las cuales, a su vez, también remiten a las músicas folclóricas asturiana y andaluza, fuentes originarias de los cantos empleados por ese compositor para la creación de las canciones mencionadas.²⁸⁹

Otros rasgos de hiper e intertextualidad musicales detectables en la *partita* orboniana la conectan esta vez a la retórica del pianismo español de finales del siglo XIX, como una parte inherente al patrimonio musical y pianístico del compositor. Al respecto son ilustrativas sus consideraciones sobre la repercusión de la obra para piano de algunos pianistas-compositores de esa época, en el devenir de la música española:

El pianismo de Chopin y de Liszt [...] apareció en España, en la obra de Albéniz, integrando un tratamiento pianístico novedoso, violentamente original, español en cada partícula, hasta en cada recurso virtuosista con unos materiales suministrados por una corriente que parecía ajena a las calidades nacionales. No lo eran, porque después, en la triste suavidad de Granados, se logró también por vez primera un timbre romántico entre playeras, orientales, jotas, peleles, manteos, majas y ruiseñores que aún hoy nos tiñe el oído de aquellos tonos melancólicos del madrileño crepúsculo de San Isidro, y nos lo enjuaga con los cálidos y galantes bordados de la enigmática maja goyesca. [...].²⁹⁰

Arquetipo y gestualidades presentes en el lenguaje pianístico enlazan la *Partita* con algunas de las piezas sugeridas por Orbón en la cita anterior: las *Danzas españolas Op. 37* y *Goyescas*

²⁸⁹ Un análisis pormenorizado entre los tres temas de *Partita no. 4* de Julián Orbón y sus relaciones intertextuales con piezas de *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla, se halla en el acápite “Estructura y forma” del presente capítulo.

²⁹⁰ Orbón, Julián. “Y murió en Alta Gracia”, *Julián Orbón. En la esencia de los estilos...*, p. 16.

(*Los majos enamorados*) de Enrique Granados; la suite *Iberia* de Isaac Albéniz — considerada por Orbón como la obra iniciadora de una nueva era en la historia de la música hispana—²⁹¹ (y también con la *Danza asturiana* de su padre Benjamín Orbón).

La “vuelta” hacia esa perspectiva de caracteres románticos y modernos, se manifiesta en *Partita* a través de un lenguaje para el piano en que se mezclan como *topoi* las retóricas de instrumentos de cuerda pulsada, como la guitarra en el estilo flamenco; de tecla, como el órgano y el clave; el canto a solo, de carácter recitativo; el canto coral, silábico y melismático; y la presencia de géneros dancísticos de los siglos XVI al XVII, como la chacona y el pasacalle. Estas referencias a diversas y antiguas manifestaciones de la cultura musical española, culta y popular, coexisten en la obra orboniana junto a los conceptos de un lenguaje contemporáneo.

La ambigüedad de la sonoridad modal-tonal resultante supone una noción de retorno, que remite a antiguas manifestaciones del folclor andaluz, en este caso de la tradición flamenca, pero expresadas bajo una concepción contemporánea del neomodalismo y la polimodalidad por la adopción de dinámicos intercambios entre las tónicas modales e, inclusive, por la indefinición modal, durante una buena parte del desarrollo de la obra. Sin embargo, es sorprendente cómo al concluir la sección introductoria de *Partita*, el pedal sobre el sonido *sib* apunta características de un modo frigio sobre ese centro —si consideramos los recursos enarmónicos que propone el primer tema—,²⁹² rasgo que es remarcado en la cadencia y acorde finales del movimiento. Con este recurso, Orbón subrayaba tanto al folclor andaluz, como al asturiano.

Si la característica anterior es reveladora de la noción de retorno en *Partita* —sobre todo considerando la inestabilidad del lenguaje neomodal y polimodal, y la constante referencia a diversos centros modales en la obra—, también lo es la distinción del *sib* como centro del modo frigio al inicio y al final de la pieza, en relación con el lenguaje modal del flamenco. Este último aporta una nueva perspectiva a la armadura de clave, que se evidencia en el modo

²⁹¹ Orbón, Julián. “Manuel de Falla. (Breve paráfrasis sobre un visionario)”, Imprenta Antigua de Valdeparos, La Habana, 1941, p. 5.

²⁹² El tema A de *Partita* contiene, considerando la opción del sonido *do* (y no el *dob*) —como ya hemos mencionado en el análisis de la estructura y la forma de esta obra— la escala *sib, do, reb, mib, fa, fa# (solb), sol# (lab), la# (sib)* que sugieren el modo frigio sobre *sib*.

frigio o el modo frigio flamenco (“mayorizado”) sobre el sonido *la* – ambos entre los principales de la guitarra flamenca– cuando se coloca un bemol (*sib*) en la armadura²⁹³. Quizás en esa elección de Orbón se localice una relación de la obra orboniana con la única alteración empleada en la armadura de clave para la partitura de la guitarra en la música flamenca: *sib*. Esta peculiaridad aparece estampada en el pentagrama colocado sobre una guitarra, junto a otras imágenes alusivas al cante jondo, que componen la ilustración de la parte superior del volante impreso para el “Concurso de cante jondo de Granada” de 1922, primer certamen de su tipo organizado en España gracias al apoyo de Manuel de Falla.²⁹⁴ (Ver *Figura 62*, obsérvese el dibujo de la parte superior izquierda del volante del Concurso de “cante jondo” donde se ha destacado el pentagrama con el *sib* en la armadura de clave colocado encima de la guitarra).

²⁹³ Los tonos *la* y *mi*, en los modos frigio, y frigio flamenco son los principales de la guitarra flamenca. Mientras esos modos se utilizan sobre el tono *la* se coloca el *sib* en la armadura, como ya hemos mencionado; sin embargo, cuando se emplean sobre el *mi*, no hay armadura de clave; pues la alteración de la tercera mayor se coloca a lo largo de la obra. Fernández Marín, Lola. “El Flamenco en la música nacionalista española...”, p. 12.

²⁹⁴ Este certamen fue organizado por Miguel Cerón con el apoyo de Manuel de Falla y Federico García Lorca. Gibson, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, ed. Plaza y Janés, Barcelona, 1998, pp.185-187.



Figura 62: volante del Concurso de Cante Jondo, Granada, 1922.

Esta relación simbólica, representaría el concepto de retorno como una reverencia más al cante jondo y la música andaluza; y un nuevo cumplimiento al quehacer de Manuel de Falla, un compositor valorado por Orbón como un “visionario de la música y el espíritu hispánico”,²⁹⁵ paradigma de la interacción entre la cultura colectiva y la expresión individual.²⁹⁶

²⁹⁵ Orbón, Julián. “Manuel de Falla. (Breve paráfrasis...)”, pp. 7 y 10.

²⁹⁶ Orbón, Julián. “Manuel de Falla”, Edición traducción y notas Ricardo de la Torre, *Pauta*, vol. XXXIII, núm. 133, enero-marzo, 2015, p. 42.

Partita no. 4 comprende un diverso panorama de “vueltas” a distintas épocas y estilos del pasado de la música culta española, así como de la tradición andaluza y asturiana; en él hallamos deferencias a la creación de grandes maestros hispánicos, y se enfatiza el reconocimiento al magisterio de Falla como una evidencia más de los principios que Orbón mantuvo hasta los finales de su vida y obra: “Nunca será bien venerado tu recuerdo, maestro que alumbraste el nacimiento de tantos; nunca serán suficientes para llenar tu espíritu, nuestras bendiciones, nuestra vida y nuestro homenaje perpetuo [...]”.²⁹⁷

²⁹⁷ Orbón, Julián. “Y murió en Alta Gracia”, *Julián Orbón. En la esencia de los estilos...* p. 19.

Conclusiones

El análisis musical de *Tocata y Partita no. 4*, dos obras situadas en puntos cronológicos distantes en el catálogo creativo de Julián Orbón, confirman, cada una, respectivamente, la presencia de elementos de la tradición musical española y de otros provenientes del contexto cultural latinoamericano. El análisis estructural de las obras, así como de los aspectos intertextuales del lenguaje musical del compositor relacionados a las citas, alusiones y *topoi*, se ha enriquecido con el de diversos conceptos y categorías analíticas a partir de fuentes bibliográficas de carácter histórico, sociológico y musicológico. Ello nos ha llevado a concluir, por una parte, que el sentido identitario de *Tocata y Partita no. 4* se vincula a dos fuentes fundamentales: las tradiciones de la música española, culta y folclórica, y la folclórica cubana; por otra, que lo anterior, bajo una perspectiva diferente, no podría desasociarse de los procesos de construcción y reconstrucción de las identidades del compositor en lo que se refiere a sus distintos entornos vitales y a la posesión de un capital cultural específico.

A partir del análisis se han podido establecer, asimismo, algunas líneas de continuidad en el estilo creativo de Orbón, relacionadas éstas con los elementos comunes que se observan en el lenguaje pianístico y musical de ambas obras. En este último sentido se ha subrayado la reutilización, desde una perspectiva moderna, de estructuras y formas que remiten a ciertas prácticas de los estilos del medioevo, el renacimiento, el barroco y el pre-clásico; así como al empleo de mecanismos de intertextualidad musical, entre los que se distingue la cita, como una estrategia creativa orgánica y recurrente; éste último procedimiento, aunque común en la práctica postmoderna, está presente en la creación orboniana desde inicios de la década de 1940, como un referente a las antiguas maneras de la música española de los siglos XVI al XVIII.

Otro rasgo a destacar es la presencia de la ambigüedad modal-tonal; así como de la neomodalidad, polimodalidad y el politonalismo, en tanto técnicas de composición contemporánea, algunas de ellas emparentadas con recursos característicos tanto de las músicas antiguas como de la herencia musical folclórica española. Del mismo modo se subraya como rasgo común a las obras analizadas, el uso de la cadencia fría, también un

rasgo distintivo propio de ciertos repertorios folclóricos de la tradición popular hispánica, lo que une a la música de Orbón con inconfundibles elementos de carácter autóctono y paradigmático de lo español.

El comportamiento del lenguaje idiomático en estas obras donde el piano juega un papel protagónico, muestra rasgos propios de su retórica, pero yuxtapone y mezcla junto a ellos los de otros instrumentos de teclas y de cuerdas pulsadas; así como del lenguaje vocal a solo, y coral, en los estilos melismático, silábico y recitativo. Esta singularidad se complejiza aún más por la mixtura de un lenguaje musical que, como ya hemos señalado, está integrado por los más diversos *topoi* indicativos de estilos del pasado español, tanto de la música popular y culta, como de la profana y religiosa.

Tras haber relacionado las características musicales reiteradas en ambas obras, es posible apreciar un trazo de unión aún más generalizador, indicativo del concepto de retorno, o “vueltas” constantes al pasado español culto y popular, abordado desde una perspectiva moderna y novedosa. Esa línea enlaza *Tocata* con *Partita*, a través de una distancia de más de cuatro décadas; y nos permite conectar algunos de los rasgos del estilo personal orboniano con la noción de retorno propia del clasicismo moderno. Asimismo, en el vínculo entre las obras, se comprueba la presencia de las referencialidades diacrónicas de aquel pasado, junto a las sincronicas (pasado y presente mezclados), la ligazón entre culturas de centro y periferia mostrado en el cruzamiento de lo eurocéntrico con lo local; y la construcción de una identidad híbrida, gestada durante la juventud del compositor en Cuba y evidenciada también al final de su vida, durante su residencia en los Estados Unidos, tal y como lo demuestran los procedimientos intertextuales de las citas, alusiones y *topoi* en ambas obras. Toda la síntesis de esta perspectiva, inscribe a Julián Orbón desde su juventud en la isla y hasta su fallecimiento, como un compositor hispano deseoso de continuar a través de su arte la tradición peninsular en sus valores universales, pero al mismo tiempo, como un compositor cubano que pugna por ligar sus creaciones a la cultura occidental.

Las características generales ya enunciadas se concretan en ciertas especificidades dignas de destacar en las piezas analizadas. La *Tocata* para piano se distingue por la coexistencia de criterios estructurales y formales que remiten a las diferencias y tientos del siglo XVI y a las sonatas preclásicas de un solo movimiento compuestas por Domenico Scarlatti y el Padre

Antonio Soler. En esta obra son detectables citas, alusiones y *topoi* que responden en su mayor parte a tradiciones folclóricas españolas por la vía Manuel de Falla en obras como *Noches en los jardines de España*, *El amor brujo* y el *Concerto para clave...*; pero en ella también están presentes elementos de la tradición folclórica cubana. Con respecto a las alusiones y *topoi* se detectan en particular ciertos rasgos de la música folclórica flamenca; y con relación a las citas el motete renacentista *Quam pulchra es* del ciclo *Canticum canticorum* (*El Cantar de los Cantares*) de Giovanni Pierluigi da Palestrina, antecesor directo del gran compositor español Tomás Luis de Victoria; así como la arcaica melodía popular “A enfardelar, judíos...” recogida por Francisco de Salinas en *De musica libri septem*. Ambas piezas constituyeron fuentes de materiales temáticos para el segundo movimiento de la obra. Del ámbito cubano destacan las citaciones y sugerencias musicales de la tonada campesina *Guacanayara*, y del punto guajiro, como género, sobre los cuales Orbón construyó el movimiento final de la obra, tonada y género que fusionó con las prácticas y maneras preclásicas al estilo de las sonatas de Scarlatti y el Padre Soler; esto constituye otra de las maneras con que Orbón vuelve al pasado español desde su presente.

El análisis de *Partita no. 4* para piano y orquesta evidencia en su estructura y forma el empleo de las técnicas y maneras de las diferencias, los tientos y las fantasías instrumentales del pasado español, resignificados en forma de tema con variaciones; esto devino en la composición en una serie de variaciones desarrolladas a partir de pequeñas figuras temáticas o células. Sobre estos preceptos, Orbón realizó en la obra una novedosa síntesis formal del tema con variaciones, con las secciones funcionales de la forma sonata.

En esta obra los recursos hipertextuales e intertextuales de las citas, alusiones y *topoi*, transitan por la herencia musical española de varios siglos, revisitando en especial a grandes maestros como Tomás Luis de Victoria y Manuel de Falla. Al primero, a través de la cita del motete renacentista *O magnum mysterium*; al segundo, mediante una concepción similar a la de *Noches en los jardines de España*; y con respecto a las citas y alusiones a temas y fragmentos de la “Asturiana”, el “Paño moruno” y la “Nana” de sus *Siete canciones populares españolas*, fuentes principales de los materiales temáticos de *Partita*. Orbón también alude a la *Danza asturiana* de su padre Benjamín Orbón, y a través de uno de los *topoi* presentes en ella, a las maneras pianísticas de la “escuela nacional española”, representada por intérpretes y creadores de la talla de Enrique Granados e Isaac Albéniz.

Partita presenta además otros *topoi*, indicativos de una variada perspectiva genérica de la música cubana, que no apunta solo a aquellos de fuerte antecedente hispánico, como ocurrió en el caso de *Tocata*, sino además a otros nacidos en el contexto de la Isla, resultantes de procesos de cristalización de los más diversos antecedentes culturales. La presencia de esos rasgos intertextuales en esta obra confirma la adaptación de Orbón al ámbito isleño, y la preservación de los rasgos cubanos de la identidad del compositor hasta el final de su vida y creación; un hecho que difiere con la ausencia de otros influjos provenientes de las corrientes estéticas innovadoras que rodearon al compositor en Nueva York desde la década del 1960, y de cualquier otro rasgo detectable del contexto cultural del país del norte. Estos fundamentos, y el acentuado apego de Orbón a sus tradiciones identitarias, a su identidad híbrida, permiten afirmar que el compositor tras su migración a Estados Unidos, conservó y exacerbó sus identidades como un modo de resistencia a su realidad como inmigrante, en un entorno ajeno, y manejó este recurso a manera de “capital cultural” que lo distinguía de otros compositores por su diferencia y lo que de original o “exótico” que podía aportar.

Los resultados obtenidos del análisis musical, y la reflexión sobre el entorno y las circunstancias en las que transitó la vida del compositor como emigrado, constituyen una fuente sobre la cual fundamentar una propuesta de interpretación informada de *Tocata* para piano. Esto favorece una mejor comprensión de sus características estructurales y formales, así como de la retórica de su lenguaje en la que juega un papel esencial la incidencia de rasgos intertextuales, relativos a las citas, alusiones y *topoi*, indicativos a su vez de diferentes estilos, tradiciones musicales y contextos socioculturales, y de la identidad híbrida del compositor como se ha venido señalando. Asimismo, la concientización de la presencia en *Tocata* de la noción de retorno, desde una perspectiva contemporánea, contribuirá también a una propuesta interpretativa acorde a las gestualidades estilísticas del clasicismo moderno.

Con todo, no pretendemos haber agotado en esta investigación la totalidad de los resultados analíticos posibles con respecto a *Tocata* y *Partita no. 4*, menos aún en lo relativo a esta última pieza, que se revela en extremo compleja. Pensamos haber contribuido solo en algo al conocimiento de estas dos obras para piano de Julián Orbón, colaborando con ello a un acercamiento más informado de sus interpretaciones. Nuestro deseo es que el presente trabajo no solo motive la realización de futuros estudios analíticos de su música, que permitan un mayor entendimiento del universo creativo del compositor y su estética. Deseamos,

asimismo, que todos ellos contribuyan, como ha sido nuestra intención en esta tesis, a evidenciar la innegable significación de Julián Orbón para la música hispanoamericana.

Bibliografía y hemerografía

- Acosta, Leonardo. “Homenaje a Julián Orbón”, *Clave*, año 3, núm. 1, Instituto Cubano de la Música, 2001.
- Agawu, Kofi. *Music and Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford University Press, Inc., New York, 2009.
- Alén, Olavo. *Pensamiento Musicológico*, Letras Cubanas, La Habana, 2006.
- Anillo, Rolando. “Reclamaciones por propiedades expropiadas en Cuba: Informe de recomendaciones legales”, *Cuba in Transition*, vol. 24, ASCE, Papers and Proceedings of the Twenty-Fourth Annual Meeting, Miami, Florida, 2015, p. 110. <http://www.ascecuba.org/c/wp-content/uploads/2015/01/v24-anillo.pdf>
- “Anton von Webern. Estilo y obras”.
<http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/contrapunto/files/2012/04/Webern.pdf> (consultado 11 de abril de 2017)
- Ardévol, José. “Grupo de Renovación Musical”, *Anuario Cultural de Cuba: 1943*, Úcar, García y Cía., La Habana, 1944.
- . “Sonatas para piano de compositores jóvenes”, *Música y Revolución*, Ediciones Unión, La Habana, 1966.
- . *Introducción a Cuba: La Música*, Instituto del Libro, La Habana, 1966.
- . *Correspondencia cruzada*, Letras Cubanas, La Habana, 2004.
- Ardoin, John. “Orbón’s New Work Premieres in Dallas”, *The Dallas Morning News*, Dallas, Texas, 12 de abril de 1985.
- Arévalo, Javier Marcos. “La tradición, el patrimonio y la identidad”, *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 60, núm. 3, 2004. https://grupo.us.es/giesra/pdf/c.v/c.v._javier_marcos_arevalo.pdf (consultado 9 de febrero de 2017).
- Aznar Soler, Manuel. “Los conceptos de ‘exilio’ y ‘exilio interior’”, en José Ángel Ascunce, ed., *El exilio debate para la historia y la cultura*, Donostia, Santurrán, 2008.
- Boltzman, Claudio. “Elementos para una aproximación teórica al exilio”, *Migraciones en la Globalización*, Universidad de Ciencias Aplicadas de Suiza Occidental y Universidad

- de Ginebra, 2012. <http://asana-andalucia.org/revista/uploads/raa/n3/claudio.pdf> (consultado 9 de febrero de 2017).
- Bourdieu, Pierre. “Les trois états du capital culturel”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, no. 30, 1979. www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1979_num_30_1_2654 (consultado 12 de febrero de 2017).
- . “Dialogue à propos de l’histoire culturelle”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 59, 1985. www.persee.fr/issue/arss_0335-5322_1985_num_59 (consultado 9 de febrero de 2017).
- Brenet, Michel. *Diccionario de la Música*, Iberia-Joaquín Gil, Editores S.A., Barcelona, 1946.
- Carpentier, Alejo. “El concierto de la Orquesta de Cámara de La Habana. Julián Orbón”. *Conservatorio*, núm. 3, abril-junio, La Habana, 1944.
- . “El Concierto del *Grupo de Renovación*” (I), “Música”, *Información*, La Habana, 30 de julio de 1944.
- . “El concierto del Grupo *Renovación*” (II), “Música”, *Información*, La Habana, 1ro. de agosto de 1944.
- . “El segundo concierto del Grupo *Renovación*”, “Música”, *Información*, La Habana, 4 de agosto de 1944.
- . *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946.
- . “Orbón, premio Landaeta”, *Letra y Solfa Actuales*, *El Nacional*, Caracas, 1954.
- . “Breve historia de la música cubana”, *Libro de Cuba. Una enciclopedia ilustrada que abarca las Artes, las Letras, las Ciencias*, La Habana, 1954.
- . “Tres versiones sinfónicas de Julián Orbón”, *Boletín*, UNESCO, Comisión Cubana, 4 (1): 12-13; enero, 1955.
- . “Estado actual de la música cubana: Julián Orbón”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21; enero-febrero-marzo, 1987
- . *Diario (1951-1957)*, Letras Cubanas, La Habana, 2013.
- Casanova, Ana V. “Claves”, *Instrumentos de la música folklórico-popular de Cuba*, vol. 1. CIDMUC/Ciencias Sociales, La Habana, 1997.
- . “Guitarra”, *Instrumentos de la música folklórico-popular de Cuba*, vol. 2, CIDMUC/Ciencias Sociales, La Habana, 1997.

- . “Laúd”. *Instrumentos de la música folklórico-popular de Cuba*, vol. 2, CIDMUC/Ciencias Sociales, La Habana, 1997.
- . “El nacionalismo romántico de las danzas cervantinas”, *Clave*, año 3, núm. 1, 2001.
- . “Notas discográficas”, *Grupo de Renovación Musical. Julián Orbón*, CD Colibrí, Instituto Cubano de la Música, La Habana, 2014. http://www.timba.com/page_files/0001/1838/Orb%C3%B3ntimba.pdf (consultado 20 de marzo de 2017).
- Cook, Nicholas. “Analysing Performance and performing analysis”, *Rethinking Music*, Nicholas Cook & Mark Everest, Oxford University Press, New York, 2001. <https://pdfs.semanticscholar.org/.../e2b3d785b13e9099b74b6e23> (consultado 7 de febrero de 2017).
- Coronas, Paula. “Noches en los Jardines de España: Manuel de Falla. Sortilegios del piano español”, *Melómano Digital htm*, 2015. <http://orfoed.com/melomano/2015/articulos/claves-para-disfrutar-de-la-musica/noches-en-los-jardines-de-espana-manuel-de-falla-sortilegios-del-piano-espagnol/> (consultado 9 de abril de 2017).
- Costa, Javier. “Análisis musical: *Noches en los jardines de España*”, 2012. http://analisismusicaljaviercosta.blogspot.com/2012/06/manuel-de-falla-noche-en-los-jardines_30.html (consultado 10 de abril de 2017).
- Chism, Olin. “Composition’s World Premiere Sparks Concert”, *Music Review, Dallas Times-Herald*, Dallas, Texas, 12 de abril de 1985.
- De la Torre, Ricardo. “Evocación de Julián Orbón: Entrevista a Julio Estrada”, *Pauta*, vol. XXXIII, núm. 133, enero-marzo, 2015.
- . “El influjo de Julián Orbón en el pensamiento musical de Eduardo Mata”, *Pauta*, vol. XXXIII, núm. 133, enero-marzo, 2015.
- . “Julián Orbón: Breve epistolario”, *Pauta*, vol. XXXIII, núm. 133, enero-marzo, 2015.
- Della Corte, A. y Pannain, G. *Historia de la Música*, Tomos Primero y Segundo, Traducción de la segunda edición italiana ampliada y anotada bajo la dirección de Mons. Higinio Anglés, Labor, S. A., Barcelona, 1950.
- Domingo Cuadriello, Jorge. *Espanoles en Cuba en el Siglo XX*, Renacimiento, Sevilla, 2004.

- . “Asturianos en Cuba en el siglo XX”, La Habana, 2006.
<http://www.emigrastur.com/uploads/files/guelga.pdf> (consultado 20 de abril de 2017).
- Eli, Victoria. “Julián Orbón: la remota aventura de la migración”, en Consuelo Carredano y Olga Picún, eds., *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2017 (en prensa).
- Estrada, Julio. “Tres perspectivas de Julián Orbón”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-febrero-marzo, 1987.
- . “Prólogo”, en Víctor Batista, ed., *Julián Orbón. En la esencia de los estilos y otros ensayos*, Colibrí, Madrid, 2000.
- . “Prólogo”, en Mariana Villanueva, *El latido de la ausencia. Una aproximación a Julián Orbón, el músico de Orígenes*, Itaca, México, 2014.
- “Eugenio Florit”, *EN CARIBE. Enciclopedia de Historia y Cultura del Caribe*.
<http://www.encaribe.org/es/article/eugenio-florit/1633> (consultado 15 de febrero de 2017).
- Fernández Marín, Lola. “El Flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz”, s/f.
www.lamusicaflamenca.es/wp.../El-flamenco-en-la-musica-de-Falla-y-Albeniz.pdf (consultado 20 de abril de 2017).
- García, Jomí. “De Julián Orbón”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-febrero-marzo, 1987.
- García-Avello, Ramón. “Julián Orbón”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VIII, Sociedad General de Autores y Editores de España. Madrid, 2001.
- . “Julián Orbón, el músico de las dos orillas”, *Julián Orbón*, ORCAM y Coro de la Comunidad de Madrid, Comunidad de Madrid, Madrid, 2009.
www.orcam.org/media/docs/32_julian_orbon.pdf (consultado 9 de febrero de 2017).
- García Lorca, Federico. “Juego y teoría del duende”, Biblioteca virtual universal, 2003.
<http://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf>
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1992.

- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, col. *Points Essays*, núm. 257, Seuil, París, 1982.
- Gibson, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Plaza y Janés, Barcelona, 1998.
- Giménez, Gilberto. “Materiales para una teoría de las identidades sociales”. *Frontera Norte*, vol. 9, núm. 18, julio-diciembre, 1997. www.colef.mx/fronteranorte/.../1-f18_Materiales_para_una_teoría_de_las_identidades (consultado 10 de febrero de 2017).
- . “La cultura como identidad y la identidad como cultura”, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012. <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf> (consultado 9 de febrero de 2017).
- Giro, Radamés. “Julián Orbón, el músico de Orígenes”, *La Gaceta de Cuba*, núm. 3, UNEAC, 1994.
- . *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*, Tomos 1-4, 1.ª edición, Letras Cubanas, La Habana, 2007.
- . (Compilador). *Grupo de Renovación Musical de Cuba*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2009.
- Gómez Sotolongo, Antonio. “Tientos y diferencias de la Guantanamera compuesta por Julián Orbón. Política cultural de la Revolución Cubana de 1959”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales, Artes Escénicas*, núm. 2, abril–septiembre, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2006.
- González, Sofía. “Testimonio sobre Julián Orbón. Entrevista a Julio Estrada”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21: 45-55; enero-febrero-marzo, 1987.
- Grout, Donald J. y Palisca, Claude B. *A History of Western Music*, Alianza Música, Madrid, 2004.
- Guridi, Ricardo R. *Edgardo Martín/Alejo Carpentier. Correspondencia cruzada*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2013.
- Hurtado, Leopoldo. *100 Cantos populares asturianos*, Dotesio Editor sucesor de A. Romero, Bilbao, 1890.

- “Inmigración inspeccionó de un modo severo a todos los pasajeros del M. de Comillas”.
- Diario de la Marina*, año CVII, núm. 224, La Habana, 19 de septiembre de 1940, p. 10.
- Iturria, Miguel. *Espanoles en la cultura cubana*, Renacimiento Iluminaciones, Sevilla, 2004.
- Jambou, Louis. “Arquetipos hispanos en la obra de Manuel de Falla”, Actas del Congreso “Manuel de Falla: Latinité et universalité”, París, 1999.
- http://www.miguelmanzano.com/pdf/ARQUETIPOS%20_HISPANOS.pdf
(consultado 10 de abril de 2017).
- Jerónimo, Heather. “La influencia del insidio y el exilio en la construcción de la identidad en el teatro de Vilalta”, en Beatriz Caballero y Laura López, eds., *Exilio e identidad en el mundo hispánico. Reflexiones y representaciones*, Biblioteca Virtual Cervantes, 2012.
- “Julían Orbón. Ilustre músico y compositor avilesino”. En *lavozdeavilés.es*, 22 de octubre de 2014. <http://www.elcomercio.es/20091103/aviles/julian-orbon-ilustre-musico-20091103.html> (consultado 10 de febrero de 2017).
- Kolb Neuhaus, Roberto. “Música y migración: la identidad en la maleta. Tres estudios de caso”, en Consuelo Carredano y Olga Picún, eds., *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2017 (en prensa).
- La Santa Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento*. Revisión de 1960, Sociedades Bíblicas en América Latina, México, D, F., 1991.
- Latham, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.
- León, Argeliers. *Música folklórica cubana*, Ediciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional, La Habana, 1964.
- . *Del Canto y el Tiempo*, Pueblo y Educación, La Habana, 1987.
- Lezama Lima, José. “Cartas a Julián”. *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-febrero-marzo, 1987.
- . *Cartas a Eloísa y otra correspondencia (1939-1976)*, Verbum, Madrid, 1998.
- Liber Usualis, Dies Irae*, No. 780c., Desclée y Co. Tournay, Bélgica, 1947.
- López Cano, Rubén “Más allá de la intertextualidad musical. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global”, *Revista*

- aragonesa de musicología*, Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 2005. <https://www.lopezcano.net> (consultado 8 de marzo de 2017).
- Martín, Edgardo. “Orquesta Filarmónica. Inauguración de la temporada 1946-1947”. (Tercer Concierto), *Conservatorio*, núm. 8, octubre-diciembre, Conservatorio Municipal de La Habana, La Habana, 1947.
- . *Panorama histórico de la música en Cuba*, Universidad de La Habana, La Habana, 1971.
- Martín Fano, Marta. “La influencia asturiana en la obra de Julián Orbón”, *Re Sonancias*, núm. 10, diciembre, Conservatorio Superior de Música *Eduardo Martínez Torner*, 2015.
- Martínez Torner, Eduardo. *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Edición facsímil, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1986.
- Mata, Eduardo. “Julián Orbón: hacia una música Latinoamericana”. *Pauta*, vol. V, núm.19: 15-24, julio-agosto-septiembre, 1986.
- . “La música de Julián Orbón (II)”, *Pauta*, vol. V, núm. 20: 39-48, octubre-noviembre-diciembre, 1986.
- . “Himno al canto de gallo. Tres cantigas del rey: Julián Orbón (III y última parte)”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-febrero-marzo, 1987.
- . “Foreword”, en Yedra, Velia. *Julián Orbón: A Biographical and Critical Essay*, Research Institute for Cuban Studies, Graduate School of International Studies, Universidad de Miami, Coral Gables, Florida, 1990.
- Menes, Ángel. “Nuestros compositores contemporáneos. Julián Orbón”, Boletín de las juventudes musicales de Cuba, año II, núm. 3, mayo-junio, Centro Regional de la UNESCO, 1958.
- Nommick, Yvan. “La intertextualidad. Un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX”, *Revista de Musicología*, vol. 28, núm. 1, Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Sociedad Española de Musicología, 2005. <https://www.jstor.org/stable/20798102> (consultado 15 de febrero 2017).
- Orbón, Julián. “Notas al programa”, Concierto *Julián Orbón. Pianista*, Asociación Orbón, Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana, 1940.

- . “Manuel de Falla. (Breve paráfrasis sobre un visionario)”, Imprenta Antigua de Valdeparos, La Habana, 1941.
 - .“La Coral de La Habana y Tomás Luis de Victoria”, *Musicalia*, núm. 9, noviembre-diciembre, 1943.
 - .“Carta a José Lezama Lima”, México, 23 de septiembre de 1962, (documento de archivo, no publicado).
 - .“Carta a José Lezama Lima”, Nueva York, 3 de abril de 1968, (documento de archivo, no publicado)
 - .“Notas al programa”, Concierto de la *Partita No. 3 para orquesta*, 9no. Festival de Música Interamericana, Washington D.C., 1978.
 - . “Tradición y originalidad en la música hispanoamericana”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-febrero-marzo, 1987.
 - . “Las sinfonías de Carlos Chávez (Primera parte)”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, 1987.
 - . “Las sinfonías de Carlos Chávez (Segunda parte)”, *Pauta*, vol. VII, núm. 22, 1987
 - . *Julián Orbón. En la esencia de los estilos y otros ensayos*, Editorial Colibrí, Madrid, 2000.
 - . “Mi relación con Carlos Chávez”, *Pauta*, vol. XXXIII, núm. 133, enero-marzo, 2015.
 - . “Manuel de Falla”, *Pauta*, vol. XXXIII, núm. 133, enero-marzo, 2015.
- Orozco, Danilo. “Orbón y el origenismo”, *Propaganda*, núm. 1, septiembre, 1993.
- . “Sinfonías de las esencias”, *Juventud Rebelde*, La Habana, 12 de junio de 1994.
- Pedrell, Felipe. *Cancionero musical popular español* (4 Tomos), 1.^a edición, Eduardo Castells Editor, Valls, Cataluña, 1922.
- Picart Baluja, Gina. “Julián Orbón, la música inocente”, *Clave*, año 3, núm. 1, 2001.
- Piquer Sanclemente, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Doble J, Sevilla, 2010.
- Plesch, Melanie. “La lógica sonora de la Generación del 80: Una aproximación la retórica del nacionalismo musical argentino”, *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, Mozarteum argentino Filial Jujuy y Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy, Argentina, 2008. <https://www.mozarteumjujuy.org/publicaciones> (consultado 9 de febrero de 2017).

- Pujol, Emilio (ed.) *Tres libros de música en cifra para vihuela (Sevilla, 1546). /Alonso de Mudarra. Transcripción y estudio por Emilio Pujol. Monumentos de la música española*, vol. VII, Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1984.
- Ramos, Zobeida. *Puntos y Tonadas*, Ediciones Cidmuc, La Habana, 2013.
- Roniguer, Luis. “Destierro y exilio en América Latina: un campo de estudio transnacional e histórico en expansión”, 2016. <http://www.pacarinadelosur.com/home/abordajes-y-contiendas/318-destierro-y-exilio-en-america-latina-un-campo-de-estudio-transnacional-e-historico-en-expansion> (consultado 8 de febrero de 2017).
- Rossy, Hipólito. *Teoría del cante jondo*, Credsa, Barcelona, 1966.
- Salas-Villar, Gemma. “La confluencia de dos culturas en la música de Julián Orbón”, en *Cuadernos de música Iberoamericana*, vol. 6, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1998. www.red-redial.net/revista-cuadernos.de.musica.iberoamericana-261-1998-6-0.html (consultado 9 de febrero de 2017).
- Sánchez, Francisco. *Obras de música para tecla, arpa y vihuela, recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo*, Edición Moderna Pedrell-Anglés, Madrid, 1982.
- Sandoval Forero, Eduardo. *Migración e identidad. Experiencias en el exilio*, Centro de Investigación y Estudios Avanzados en Ciencias Políticas y Administración Pública, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 1993.
- Stein, Leon. *Structures & Style. The study and analysis of musical forms*, Expanded Edition of Summy-Birchard Music, Summy-Birchard, Inc., New Jersey, 1979.
- Suárez-Pajares, Javier. *Música en los jardines de España*, Fundación Autor, Madrid, 1997.
- Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna*, Universidad Autónoma Metropolitana- Unidad Xochimilco, México, 1998.
- “Tomás Luis de Victoria”. https://es.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s_Luis_de_Victoria (consultado 10 de abril de 2017).
- Toro, Raúl del. “*O magnum mysterium* de Tomás Luis de Victoria. Audición comentada”, *Con arpa de diez cuerdas*, 2012. <http://infocatica.com/blog/conarpa.php/1212310245-o-magnum-mysterium-de-t-l-de> (consultado 20 de abril de 2017).

- . “Julián Orbón. Breve epistolario”, *Pauta*, vol. XXXIII, núm. 133, 2015.
- Villanueva, Mariana. “Julián Orbón: un retorno a los orígenes”, Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 2004.
- . *El latido de la ausencia. Una aproximación a Julián Orbón, el músico de Orígenes*, Editorial Itaca, México, 2014.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en poesía*, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1958.
- . “El *Homenaje a la Tonadilla* de Julián Orbón”, *Crítica sucesiva*, Editorial Contemporáneos, 1971.
- . “El *Homenaje a la tonadilla* de Julián Orbón”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-febrero-marzo, 1987.
- . “Orígenes en la música. Tres notas sobre Julián Orbón”, *Revista Unión*, enero-marzo, 1995.
- . “Julián Orbón. Música y razón”, *La Gaceta de Cuba*, núm. 38, mayo-junio, 1997.
- Yedra, Velia. “Julián Orbón: Biography and analytical study of Toccata for piano and Partitas No. 1 for Harpsichord”, Disertación para DMA, Universidad de Miami, Coral Gables, Florida, 1986.
- . *Julián Orbón: A Biographical and critical essay*, Research Institute of Cuban Studies, University of Miami, Coral Gables, Florida, 1990.

Entrevistas

- Entrevista realizada por la autora a Juan Carlos Casimiro Punto, compositor y profesor avilesino, vía correo electrónico, el 23 de febrero de 2017.
- Entrevista realizada por la autora al Dr. Julio Estrada en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México, D. F., el 18 de octubre de 2014.
- Entrevista realizada por la autora a Mario Lavista, compositor, ex discípulo del Maestro Carlos Chávez en el Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música, en su domicilio, México, D.F., el 25 de octubre de 2015.
- Entrevistas realizadas por la autora a José María “Chema” Martínez Sánchez, organista, profesor y director de orquesta avilesino, y antiguo Director del Conservatorio Julián

Orbón de Avilés, vía correo electrónico, 24 y 29 de febrero, 9 de marzo de 2016; y 19 de febrero de 2017.

Partituras

- Albéniz, Isaac. *Iberia*, Dover Publication, Mineola, 1987.
- Falla, Manuel de. *Homenaje pour Le tombeau de Debussy*, guitarra, 1.^a edición, Durand et Cie., París, 1920.
- . *Fantasia bética*, piano, J. and W. Chester, Ltd., Londres, 1922.
- . *El amor brujo*, voz y orquesta, ed. J. and W. Chester, Ltd., Londres, 1924.
- . *Siete canciones populares españolas*, transcritas para piano por Ernesto Halffter, Max Eschig, París, 1951.
- . *Noches en los jardines de España*, piano y orquesta, Max Eschig, París, 1970.
- . *Concerto per Clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello*, Max Eschig, París, 1970.
- Granados, Enrique. *Danzas españolas Op. 37*, vol. IV, Unión Musical Española (antes Casa Dotesio), Madrid-Bilbao-Valencia-Santander-Alicante-París, s/f.
- . *Goyescas*, Casa Dotesio, Barcelona, s/f.
- Orbón, Benjamín. *Danza asturiana*, Unión Musical Española, Madrid, s/f.
- Orbón, Julián. *Tocata*, partitura autógrafa, Fondos Museo Nacional de la Música, La Habana.
- . *Tocata*, 1.^a edición, Instituto Interamericano de Musicología, Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, Montevideo, 1945.
- . *Tocata*, 2.^a edición, Southern Music Publishing Co., Inc., New York, s/f.
- . *Partitas (No. 1)*, for Harsichord, Southern Music Publishing Co. Inc., New York, 1972.
- . *Partita No. 4. Movimiento sinfónico para piano y orquesta*, partitura autógrafa para piano y orquesta, Fondos de la Orquesta Sinfónica Nacional de México, México D. F.
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da. *Quam pulchra es. Canticum Canticorum*, Choral Public Domain Library, 2001. <http://www.cpd1.org> (consultado 20 de enero de 2017).
- Scarlatti, Domenico. *Sonata K. 82 L 30*, Don Simons, 2009. <http://www.pchpublish.com>
- . *Sonata K. 116 L. 452*, Don Simons, 2009. <http://www.pchpublish.com>

- Soler, Antonio. *Fandango*, Don Simons, 2009. <http://www.pchpublish.com>
- . *Sonata para clave no. 33*, Don Simons, 2009. <http://www.pchpublish.com> (consultado 15 de enero de 2017).
- . *Fanfara imperiale*, Transcripción del *Concerto per Grande Organo*, Maurizio Machella, 2009. <http://www.pchpublish.com> (consultado 21 de febrero de 2017).
- Victoria, Tomás Luis de. *In Circumcisione Domini. O magnum mysterium*, Ediciones CPDL, 2016. <http://www0.cpd.org/wiki/images/0/02/Victoria-omagnum.pdf> (consultado 18 de abril de 2017).

Grabaciones.

- Grupo de Renovación Musical. Julián Orbón*, intérpretes: pianista Ana Gabriela Fernández de Velazco, soprano Bárbara Llanes; pianista Fidel Leal; y la Orquesta Sinfónica del Liceo Mozartiano de La Habana bajo la dirección de José Méndez, CD Sello Roldán, Producciones Colibrí, Instituto Cubano de La Música, La Habana, 2014.
- Música Campesina. Intérprete Conjunto Los Pinares*, Areíto, LD-3588, EGREM, La Habana, s/f.
- Tedd Joselson. Plays Manuel de Falla: Nights in the gardens of Spain. Julián Orbón: Partita No. 4*, Tedd Joselson piano, Radio Sinfonie Orchester Frankfurt, conducidos por Eduardo Mata, OCD 351, DDD, Olympia Compact Discs Ltd., Londres, 1989.
-