



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

JULIÁN ORBÓN

Y EL GRUPO DE RENOVACIÓN MUSICAL DE CUBA (1942-1945).

CONTEXTO Y ANÁLISIS DEL *CAPRICCIO CONCERTANTE* (1943-1944)

TESIS

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTORA EN MÚSICA

EN EL CAMPO DE INTERPRETACIÓN MUSICAL,

PRESENTA

ANA GABRIELA FERNÁNDEZ DE VELAZCO CASANOVA

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

DRA. CONSUELO CARREDANO FERNÁNDEZ, INSTITUTO DE

INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

DR. FEDERICO IBARRA, FACULTAD DE MÚSICA, UNAM

DRA. VICTORIA ELI RODRIGUEZ, DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA,

UCM

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

Todo proyecto de investigación surge de las búsquedas e inquietudes propias, pero sin la colaboración y el apoyo de otras personas no es posible materializarlo. A todas y cada una de ellas, aunque no las mencione, mis más sinceros agradecimientos.

En primer lugar, a mis padres,
por el apoyo invaluable desde la distancia.

A Consuelo Carredano, Federico Ibarra y Victoria Eli,
por su paciencia y guía constante en este proyecto.

Al Museo Nacional de la Música en la Habana,
a su personal y en especial a su director, el musicólogo Jesús Gómez Cairo, por la amabilidad y el apoyo logístico en la consulta de originales y documentos sin los cuales este proyecto no hubiera sido posible.

A José María (Chema) Martínez Sánchez, investigador avilesino, organista, profesor, director de orquesta, y antiguo director del Conservatorio Julián Orbón de Avilés, por las informaciones y los valiosos documentos facilitados.

A los miembros del jurado, la Dra. María Granillo (presidenta), Dra. Victoria Eli, Dr. Luis Jaime Cortés, Dr. Alfredo Bringas y Dra. María de los Angeles Chapa Bezanilla por sus acertadas sugerencias.

A Jas Ocampo y a todo el equipo del Posgrado en Música por su apoyo invaluable en cualquier problema que se presentara.

A la Fundación Alejo Carpentier de la Habana,
a su directora la Dra. Graciela Pogolotti y al Dr. Rafael Rodríguez por facilitarme importantes documentos para mi investigación.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por su ayuda con la beca para poder realizar este trabajo investigativo.

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

La presente tesis doctoral aborda el análisis musical del *Capriccio Concertante* para orquesta de cámara (1943-1944) concebido por Julián Orbón (Principado de Asturias, 1925-Estados Unidos, 1991) en el contexto del Grupo de Renovación Musical (GRM) de Cuba, colectivo al que se une entre 1942 y 1945. El trabajo considera el entorno socio histórico de la niñez y primera adolescencia de Orbón en España y también el ambiente que enmarca su llegada a La Habana y la fundación del mencionado colectivo. La perspectiva sociológica del concepto grupo social aplicada al grupo revela el *modus operandis* del mismo, sus objetivos fundamentales y la selección del neoclasicismo, en particular del neoclasicismo español o clasicismo moderno, como la línea creativa escogida para la puesta al día de la creación musical cubana. En el examen de la pieza se delimitan los rasgos del lenguaje de esta tendencia, así como las vueltas o los retornos al pasado culto y folclórico popular español, característicos del neoclasicismo español o clasicismo moderno. A esto último contribuye la observación de las herramientas de la intertextualidad musical (las citas, alusiones y los *topoi*) que además develan la presencia de las tradiciones musicales cubanas y latinoamericanas, patentizando el enfoque hispanoamericanista del compositor, y los procedimientos de las imitaciones heurística y dialéctica del anacronismo metamórfico como las maneras empleadas para acceder al pasado desde el presente.

Palabras clave: Julián Orbón, Grupo de Renovación Musical de Cuba, neoclasicismo, neoclasicismo español, citas y alusiones intertextuales, *topoi*, imitación heurística, imitación dialéctica, *Capriccio concertante*.

ÍNDICE

Introducción	8
- Construcción del objeto de estudio.....	8
- Objetivos y preguntas de investigación. Metodología.....	8
- Estado del arte.....	16
I Marco teórico	34
I. 1 Aproximación desde la sociología.....	34
I. 1. 1 Modernidad y tradición.....	37
I. 2 Planteamientos musicológicos.....	39
II Julián Orbón, músico y compositor migrante	48
II. 1 Influencia de la cultura cubana durante la niñez y primera adolescencia de Julián Orbón. Antecedentes familiares.....	54
II. 1. 1 Benjamín Orbón, pianista y compositor. El Conservatorio Orbón.....	55
II. 1. 2 Contexto familiar y socio-cultural de la infancia y primera adolescencia de Julián Orbón.....	64
II. 1. 3 La familia Orbón y el contexto socio-político de España.....	70
II. 2 Migración a Cuba.....	71
III Contexto socio cultural cubano (1920-1940)	82
III. 1 Posiciones contrapuestas: el indigenismo y criollismo, y el canon del afrocubanismo. La tradición y la modernidad.....	84
III. 2 Del afrocubanismo al neoclasicismo.....	99
IV Julián Orbón en la órbita del Grupo de Renovación Musical de Cuba (1942- 1945)	108
IV. 1 Formación del Grupo de Renovación Musical: objetivos, ideología y proyección social.....	110
IV. 2 Los cánones de la modernidad: el neoclasicismo y el neoclasicismo español.....	139

V. El <i>Capriccio concertante</i> (1943-1944)	151
V. 1 Antecedentes.....	155
V. 2 Análisis musical	162
V. 2. 1 I Allegro.....	168
V. 2. 1. 1 Indicadores del lenguaje neoclásico y herramientas intertextuales.....	172
V. 2. 2 II Adagio.....	213
V. 2. 2. 1 Indicadores del lenguaje neoclásico y herramientas intertextuales.....	214
V. 2. 3 III Final. Danza.....	257
V. 2. 3. 1 Indicadores del lenguaje neoclásico y herramientas intertextuales.....	265
V. 2. 4 Orquestación y pianismo.....	315
V. 2. 4. 1 I Allegro.....	317
V. 2. 4. 2 II Adagio.....	320
V. 2. 4. 3 III Final. Danza.....	323
V. 2. 5. Retornos y diálogos.....	326
V. 2. 5. 1 Retornos.....	331
V. 2. 5. 2 Imitación heurística e imitación dialéctica.....	337
 Conclusiones	 355
 Bibliografía y hemerografía	 363

Abreviaturas y siglas

CD	disco compacto
CIDMUC	Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana
c.	compás
ca.	cerca
cc.	compases
comp.	compilador, compiladora
CPDL	<i>Choral Public Domain Library</i>
dir.	director
div.	<i>divisi</i>
ed.	editorial
eds.	editores, editoras
edt.	editor
GRM / RM	Grupo de Renovación Musical de Cuba
J	justa
M	mayor, mayores
m	menor, menores
M. D.	mano derecha en el piano
M. I.	mano izquierda en el piano
p.	página
pp.	páginas
RM	Renovación Musical (Grupo de)
S. A.	sin autor
s/d	sin día y/o mes
s/f	sin fecha
s/p	sin paginación
UCM	Universidad Complutense de Madrid
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México
UNEAC	Unión Nacional de Artistas y Escritores de Cuba
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y Cultura
vol.	volumen
VV. AA	autores varios

Introducción

Construcción del objeto de estudio, metodología y objetivos

Julián Orbón de Soto constituye, aún en la actualidad, uno de los notables enigmas en la historiografía musical cubana y española. El conocimiento que existe en torno a la obra creativa de este compositor, pianista y ensayista –descendiente de una familia hispano cubana nacido en Asturias, y posterior emigrado a Cuba, México y los Estados Unidos– es todavía escaso.

El presente trabajo tiene como objeto el estudio y análisis del *Capriccio Concertante* (I Allegro, II Adagio, III Final. Danza) para orquesta de cámara, escrito por Orbón durante su participación en el Grupo de Renovación Musical de Cuba.¹ El manuscrito autógrafo de esta pieza considerada perdida, fue hallado en nuestras investigaciones, atesorado en los fondos del Museo Nacional de la Música en La Habana.

Objetivos y preguntas de investigación. Metodología

Considerando la pertenencia de Julián Orbón al Grupo de Renovación Musical de Cuba, un colectivo con objetivos e idearios específicos, defensor del neoclasicismo, y en particular del neoclasicismo español –corriente estética que aporta una serie de elementos en los que se incluye la música folclórica–, nuestro proyecto de investigación está dirigido a responder los siguientes cuestionamientos:

¿Qué características del entorno familiar y socio cultural de la infancia y adolescencia de Julián Orbón condicionaron desde España la construcción de una identidad de rasgos híbridos con anterioridad a su llegada a Cuba, y cuáles arrojan luz sobre las causas de su primera migración?

¿Qué elementos de estilo caracterizan la obra *Capriccio Concertante* (1944), compuesta por Orbón en tanto integrante del Grupo de Renovación Musical de Cuba, y en qué medida responden al ideario y la conformación de este colectivo?

¹ Al grupo pertenecen los compositores José Ardévol, Gisela Hernández, Harold Gramatges, Hilario González, Serafín Pro, Argeliers León, Juan Antonio Cámara, Virginia Fleites, Esther Rodríguez, Dolores Torres, Enrique Aparicio Bellver y Julián Orbón.

¿Qué caracteres de la retórica musical de Orbón en el *Capriccio Concertante* indican la presencia del neoclasicismo, el neoclasicismo español o clasicismo moderno, de las tradiciones musicales cubanas y latinoamericanas; y mediante cuáles recursos el compositor accede a ellos?

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

1.- Contextualizar la vida y el entorno familiar y socio-cultural de Julián Orbón en España durante su infancia y primera adolescencia, haciendo hincapié en la presencia de la cultura cubana en este escenario; así mismo, determinar las razones de su mudanza a Cuba y las circunstancias y condiciones en las que se insertó como intérprete y creador en el nuevo entorno.

2.- Caracterizar el contexto socio-cultural cubano de las décadas 1920-1940 destacando los conflictos identitarios, y la relación dialéctica entre la tradición y la modernidad, por ser esta la etapa que precede y contextualiza la llegada de Orbón a Cuba (1940); el surgimiento del Grupo de Renovación Musical (1942) y las actividades de este hasta 1945, año en el que Orbón se desvincula del grupo.

3.- Exponer y analizar el objetivo fundamental y la diversidad de propósitos y cánones estéticos aceptados por el Grupo de Renovación Musical, así como las diferentes estrategias de este colectivo para establecerse y proyectarse con un perfil propio en el contexto socio cultural de la nación.

4.- Delimitar en el *Capriccio concertante* los rasgos de la corriente del neoclasicismo, adoptada como canon de modernidad por el grupo cubano, mediante el análisis de los indicadores del lenguaje neoclásico propuestos por María Enriqueta Loyola: el sistema de organización de alturas, el aspecto melódico, las propiedades rítmicas y métricas, la textura, los recursos de la intertextualidad musical en la construcción temática, y la estructura y forma musicales.²

5.- Analizar el *Capriccio...* de acuerdo a las herramientas de la intertextualidad musical³ identificando las citas, alusiones y los *topoi*,⁴ reconocibles en la retórica del

² Loyola, María Enriqueta. Reminiscencia nacionalista en las obras neoclásicas para piano de Luis Gianno”, Tesis de maestría en Arte latinoamericano, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2004, pp. 29-49.

³ Este concepto 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

lenguaje musical del compositor, que manifiestan la prevalencia de tradiciones de la música occidental anterior al siglo XIX, el legado de la música culta y popular españolas, cubana y latinoamericana.

6.- Exponer y analizar los criterios de la orquestación⁵ y del pianismo⁶ empleados por el compositor en la obra; así como la participación específica del piano en la trama orquestal.

7.- Exponer y analizar la presencia del concepto de retorno en el sentido asumido por el neoclasicismo español o clasicismo moderno –corriente estética seguida por el grupo–, como una reivindicación de lo propio, mediante 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.⁷ Para ello partimos del

pasado, como una actividad citatoria ligada al hacer musical y también a diversos mecanismos de reminiscencia o evocación retrospectiva. Hemos utilizado este concepto aplicado a la música en el sentido que Yvan Nommick lo propone al basarse en 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), Sociedad Española de Musicología, 2005, pp. 805-806. <http://www.jstor.org/stable/20798102>. [Consultado 12/05/2018].

⁴ Plural de *topos* (del griego “lugar”). Proviene de la parte de la 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 contemporáneo 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 cultural 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.

⁵ Definida como la composición con timbres. Belkin, Alan. “Orquestación artística”, Universidad de Montreal, Montreal, 2008, p. 3. <https://alanbelkinmusic.com/bk.O/LaOrchArt.pdf>. [Consultado: 10/12/2020].

⁶ Definido como la técnica o el estilo de composición empleados para el piano en una época concreta o por un compositor en específico. “Pianismo”, *Diccionario de la Lengua española*, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. <https://dle.rae.es/pianismo>. [Consultado: 15/04/2021].

⁷ Hemos asumido los conceptos de retorno y 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 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

resultado analítico de los indicadores del lenguaje neoclásico y la intertextualidad musical (citas, alusiones y *topoi*) en la obra seleccionada.

8.- Delimitar las maneras empleadas por Orbón en el *Capriccio...*, para establecer las conexiones y los diálogos con el pasado desde su presente. Para ello aplicamos el concepto del anacronismo metamórfico y los de las imitaciones heurística y dialéctica que les son inherentes,⁸ partiendo de los resultados del análisis de los indicadores del lenguaje neoclásico y la intertextualidad musical (citas, alusiones y *topoi*).

9.- Concebir una propuesta interpretativa fundamentada en los conocimientos obtenidos tras el estudio y análisis musical del *Capriccio...*, coherente con el pensamiento musical del compositor y las particularidades del estilo asumido por este en dicha pieza.

*

Con el propósito de llevar a feliz término los objetivos planteados, recurrimos 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 grupo social de Émile Durkheim⁹ y la tipología de grupo social pequeño abordada por María Constanza Prado;¹⁰ la doble dinámica del grupo social, tomada de J. C. Turner;¹¹ para observar y comprender el comportamiento del Grupo de Renovación Musical de Cuba, de Julián Orbón como uno de sus miembros y la creación de su obra *Capriccio concertante*. También se ha abordado la relación

del siglo XX-, de manera adecuada en el contexto del arte nuevo y las vanguardias. Piquer, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos...*, pp. 259, 291, 393-400.

⁸ Estos conceptos comprenden la imitación en el presente de la música de períodos anteriores al siglo XX, conllevando el contraste y enfrentamiento, o el choque de estilos y estéticas históricos; fusionando los viejos elementos dentro de los nuevos. La imitación heurística y la dialéctica son dos de los tipos de estrategias que les son características al anacronismo metamórfico. La primera comprende como clásicos los cantos de la música folclórica, y la segunda, constituye el examen crítico, el diálogo de dos caminos entre una determinada pieza y su modelo; es decir una controversia entre compositores y piezas específicas. Hyde, Martha M. "Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music", *Music Theory Spectrum*, vol. 18, núm. 2, *autum*, Oxford University Press, 1996, pp. 200, 205-206, 214-215, 222-223. <https://www.jstor.org/stable/746024>. [Consultado 23/08/2018].

⁹ Durkheim, É. *La división del trabajo social*, vol. I, Dakal, Madrid, 2003, p. 17.

¹⁰ Prado Berrios, María Constanza. "El grupo pequeño: Teoría y técnicas para la acción", Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Sociología, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2004, p. 6.

¹¹ Turner, J. C. *Redescubrir el grupo social*, Morata, Madrid, 1990, pp. 35-36.

dialéctica entre la tradición, según es definida por Gérard Lenclud¹² y Javier Marcos Arévalo,¹³ y la modernidad, precisada por Georges Balandier¹⁴ y Gilberto Giménez.¹⁵

Los presupuestos teóricos de perfil musicológico utilizados, corresponden al canon y el neoclasicismo musical, de acuerdo a los criterios de Omar Corrado en sus acercamientos al estudio de la música de Argentina y el Grupo de Renovación Musical de Buenos Aires.¹⁶ El método de análisis musical prioriza los aspectos tradicionales de este tipo de estudio y se fundamenta en los indicadores propuestos por María Enriqueta Loyola para detectar la retórica del neoclasicismo en las piezas para piano de Luis Gianneo, uno de los miembros del grupo argentino arriba mencionado.¹⁷ El procedimiento de esta autora se desglosa en media docena de rubros: el sistema de organización de alturas, el aspecto melódico, las propiedades rítmicas y métricas, la textura y los recursos de la intertextualidad musical en la construcción temática.

En cuanto a este último aspecto, asumimos los aportes de varios trabajos teóricos sobre las citas y alusiones intertextuales y los *topoi*. En lo que respecta a las dos primeras herramientas recurrimos a sendos estudios de Yvan Nommick¹⁸ y Rubén López Cano.¹⁹ Sus criterios se vieron reforzados con los planteamientos acerca de los

¹² Lenclud, Gérard. “La tradition n’est plus ce qu’elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie”, *Terrain*, núm. 9, Ministerio de Cultura, París, 1987, pp.110-123.

¹³ Arévalo, Javier Marcos. “La tradición, el patrimonio y la identidad”, *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 60, núm. 3, 2004, pp. 927-928. <http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/mcheca/GEOPATRIMONIO/LECTURA2E.pdf>. [Consultado: 13/07/2010].

¹⁴ Balandier, Georges. *Le desordre. Eloge du mouvement*, Fayard, París, 1988, pp. 37-38.

¹⁵ Giménez, Gilberto. “Modernización, cultura e identidad social”, *Estudios sobre estado y sociedad*, vol. 1, núm. 2, enero-abril, *Espiral*, 1995, p. 47.

¹⁶ Corrado, Omar. “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología*, núm. 5-6, Buenos Aires, 2004-2005, p. 1.

—. “Neoclasicismo y objetividad en la música argentina en la década de 1930”, *Revista Argentina de Musicología*, núm. 8, 2007, p. 21.

—. *Música y modernidad en Buenos Aires. 1920-1940*, Gourmet musical, Buenos Aires, 2010, pp. 178-182.

¹⁷ Loyola, María Enriqueta. “Reminiscencia nacionalista...”.

—. “Renovación de la música en Argentina. El lenguaje neoclásico en las obras para piano de Luis Gianneo”, *Huellas*, núm. 5, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2006. <http://bdigital.uncu.edu.ar/1226>. [Consultado 13/06/2018].

¹⁸ Nommick, Yvan. “La intertextualidad: un recurso fundamental...”, p. 805.

¹⁹ 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:8/05/ 2018].

topoi o tópicos musicales aportados por los trabajos de Kofi Agawu,²⁰ y Melanie Plesch.²¹ Todos estos postulados de la intertextualidad musical se utilizan para localizar e identificar en la retórica del compositor los rasgos de las tradiciones musicales europeas y españolas (cultas y populares), así como las manifestaciones de la música folclórica cubana y latinoamericana.

Otra particularidad a considerar de acuerdo al método analítico de Loyola es la estructura y forma musicales. Para este examen nos hemos auxiliado de las ideas de Leon Stein acerca de la diversidad de las formas musicales desde la edad media hasta el clasicismo;²² los estudios del compositor francés Vicent d'Indy y el tratadista Julio Bas en relación con los procedimientos de las variaciones;²³ así como del análisis formal de la música del siglo XX propuesto por Joel Lester.²⁴

En correspondencia con el medio sonoro para el cual es ideada la pieza orboniana, también observamos los procedimientos de la orquestación, según el concepto aportado por Alan Belkin.²⁵ A esto añadimos la observación particular del pianismo, o de los recursos técnicos y el estilo de composición empleados para este instrumento, partiendo del significado terminológico enunciado por la Real Academia Española.²⁶

Además, estimamos los planteamientos expuestos por Ruth Piquer con respecto al neoclasicismo español o clasicismo moderno,²⁷ un juicio compatible con el planteamiento estético de la obra analizada. Así como la propuesta de Martha M Hyde sobre el anacronismo metamórfico. De este último aplicamos dos de sus tipos de imitaciones, la heurística y dialéctica,²⁸ para develar las maneras con las que Orbón establece en el *Capriccio...*, las conexiones y los diálogos con el pasado.

²⁰ Agawu, Kofi. *Music and Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford University Press, Inc. New York, 2009.

²¹ Plesch, Melanie. "La lógica sonora de la Generación del 80...", pp. 82-84.

²² Stein, Leon. *Structures & Style. The study and analysis of musical forms*, Expanded Edition, Summy-Birchard, Inc., New Jersey, 1979, pp. 210-213.

²³ D'Indy, Vincent. *Cours de composition musicale*, Deuxième Livre-Première partie, Durand et C, París, 1909.

Bas, Julio. *Tratado de la forma musical*, Ricordi Americana S. A E. C., Buenos Aires, 1957. pp. 207-212.

²⁴ Lester, Joel. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, Akal, Madrid, 2005, p. 66.

²⁵ Belkin, Alan. "Orquestación...", s/p.

²⁶ *Diccionario de la Lengua*

²⁷ Piquer, Ruth. *Clasicismo moderno...*, pp. 397 y 398.

²⁸ Hyde, Martha M. "Neoclassic and Anachronistic Impulses...", pp. 200, 205-206, 214-215, 222-223.

*

Un aspecto metodológico esencial en esta investigación fue la localización, lectura y valoración crítica de la información contenida en fuentes documentales de primera mano y de una amplia bibliografía histórica y teórica. Fueron de gran utilidad otros materiales hemerográficos y documentales: reseñas, críticas, artículos, noticias, programas de mano y entrevistas realizadas a Orbón; muchos de estos materiales provienen de periódicos y revistas cubanas publicados en los años en los que el compositor formaba parte del Grupo de Renovación Musical.

Algunos de estos materiales se encuentran al día de hoy resguardados y disponibles para su 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. Otros fueron localizados en archivos y centros de documentación de Ciudad de México, como la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes y la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM; y en instituciones habaneras: la Biblioteca Nacional José Martí, el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, la Fundación Alejo Carpentier, y el Instituto de Literatura y Lingüística. También en la *Jacobs School of Music* de la Universidad de Indiana (Estados Unidos), institución que se conserva documentos personales del compositor, de gran interés para nuestra pesquisa.

Ha sido además de gran valor la revisión de la correspondencia de algunos miembros del grupo en las que se alude al ideario del colectivo, y a Orbón y sus obras compuestas en este contexto. Entre las misivas se encuentran las de José Ardévol, algunas compiladas por Clara Díaz en *José Ardévol. Correspondencia cruzada*²⁹ y otras inéditas que logramos localizar en los fondos del Museo Nacional de la Música; se encuentran así mismo las de Edgardo Martín y Alejo Carpentier, recogidas en *Edgardo Martín/Alejo Carpentier. Correspondencia cruzada*, de Ricardo R. Guridi.³⁰ Fue igualmente reveladora la lectura de las cartas enviadas por Carpentier a Orbón durante las décadas de 1940 y 1950, pertenecientes a los fondos de la Fundación Alejo

²⁹ Díaz, Clara (comp.). *José Ardévol. Correspondencia cruzada*, Letras Cubanas, La Habana, 2004.

³⁰ Guridi, Ricardo R. *Edgardo Martín/Alejo Carpentier. Correspondencia cruzada*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2013.

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 efectuadas a ex discípulos de Orbón y a otras personas e investigadores que lo conocieron, como José María (Chema) Martínez Sánchez, organista, profesor y director de orquesta avilesino, y antiguo director del Conservatorio Julián Orbón de Avilés –quien además nos facilitó la misiva autógrafa de Orbón, enviada a Avilés tras su debut como pianista en Cuba–,³¹ constituyeron una herramienta valiosa para iluminar mejor en nuestro trabajo los distintos contextos histórico-sociales en los que transcurrió la vida del compositor.

El estudio analítico de la obra se vinculó con la lectura al piano de la partitura para orquesta de cámara, ya que, al día de hoy, la pieza no ha sido aún grabada. Esto supuso una ayuda eficaz para configurar mejor la imagen sonora de la misma y con ello de su lenguaje musical y pianístico. Como complemento al análisis musical, fue preciso la selección, revisión y el examen de obras de diferentes compositores; de transcripciones musicales de diversas expresiones de las músicas folclóricas andaluza, flamenca, asturiana, cubana y latinoamericana. Sin estas tareas habría sido imposible fundamentar con ejemplos musicales la presencia de las citas, alusiones y los *topoi* revelados en el estudio del *Capriccio...*, así como sus relaciones con la noción de retorno y las imitaciones heurística y dialéctica del anacronismo metamórfico.³²

De las obras examinadas desde el renacimiento hasta el siglo XX, fueron elegidas las que consideramos más adecuadas a nuestros objetivos; 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; el “Zapateado” de las *Spanish Dances* Op. 23, núm. 2 de Pablo Sarasate; “El paño

³¹ Orbón, Julián. “Carta a sus hermanos en Asturias”, La Habana, 24 de diciembre de 1940, no editada, documento autógrafa de los fondos familiares de Ana Abril Orbón, Gijón. Cortesía de José María (Chema) Martínez Sánchez.

³² En el avance del análisis del *Capriccio...* fue imprescindible realizar una búsqueda pormenorizada que permitiera demostrar el uso de mecanismos intertextuales, así como sus relaciones con la noción de retorno y los tipos de imitaciones mencionadas. Se consideraron diversas obras antecedentes, 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 sólo son demostrables 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.

moruno” de las *Siete canciones populares españolas* para voz y piano, la “Canción del amor dolido” y “Canción del fuego fatuo” del ballet *El amor brujo* para orquesta con piano y voz, y el *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello* de Manuel de Falla; el *Zapateo cubano* para piano del *Álbum Regio* de Vicente Díaz de Comas, la *Berceuse campesina* para piano de Alejandro García Caturla y el *Seis por derecho* (joropo al estilo del arpa venezolana) para guitarra, de Antonio Lauro.

Para seleccionar las transcripciones de la música folclórica utilizadas, fueron de inestimable valor el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* de Eduardo Martínez Torner;³³ la *Teoría del cante jondo* de Hipólito Rossy;³⁴ “El flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz”, de Lola Fernández Marín;³⁵ la “Integración musical caribeña de fuerte antecedente hispánico: El complejo genérico del galerón en Venezuela. El complejo del punto en Cuba” de Zobeida Ramos;³⁶ y la *Música folklórica cubana*, de Argeliers León.³⁷

Aunque hemos manejado la copia digital del autógrafo del *Capriccio...*, no ha sido posible anexarla a nuestro trabajo, pues su original constituye un documento patrimonial del Museo Nacional de la Música de La Habana. No obstante, hemos contado con la autorización de esta entidad para emplear a lo largo de la tesis algunos fragmentos para ilustrar nuestro análisis.

Estado del arte

Aunque no es mucho lo que se ha profundizado en torno a la obra del 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

³³ Martínez Torner, Eduardo. *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, 3.^a edición, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1986.

³⁴ Rossy, Hipólito. *Teoría del cante jondo*, Ediciones Credsa, Barcelona, 1966.

³⁵ Fernández Marín, Lola. “El flamenco en la música nacionalista española...”, 2012.

³⁶ Ramos, Zobeida. “Integración musical caribeña de fuerte antecedente hispánico: El complejo genérico del galerón en Venezuela. El complejo del punto en Cuba”, Tesis de grado, Facultad de Música, Instituto Superior de Arte, La Habana, 1987.

³⁷ 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.

trabajos tratan exclusivamente aspectos biográficos generales y de su trayectoria artística, sólo 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.

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 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.³⁸ En aquellos días situaba su personalidad creadora 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.³⁹

Cuando Carpentier publicó la edición príncipe de su 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”.⁴⁰ Como se puede apreciar, reconocía en sus obras el legado de las tradiciones musicales españolas, pero abordado 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 la labor de divulgación de las obras de Orbón, en varios escritos del diario *El Nacional* de Caracas,⁴¹ la enciclopedia *Libro de Cuba*⁴² y el *Boletín* de la Comisión Cubana de la UNESCO. En este último apareció su artículo “Tres versiones sinfónicas

³⁸ 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 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.

³⁹ Carpentier, Alejo. “El concierto del Grupo Renovación” (II), “Música”, *Información*, La Habana, 1ro. de agosto 1944, (s/p).

⁴⁰ Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946, pp. 259-262.

⁴¹ 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.

⁴² Carpentier, Alejo. “Breve historia de la música cubana”, *Libro de Cuba. Una enciclopedia ilustrada que abarca las Artes, las Letras, las Ciencias*, E. M. de la Capitanía de La Habana, La Habana, 1954, p. 573.

de Julián Orbón”, el primer acercamiento descriptivo, analítico y valorativo a la mencionada obra.⁴³

Pocos años después de la edición de este último boletín, se publicó el libro *Lo cubano en poesía* de Cintio Vitier,⁴⁴ donde el poeta y ensayista cubano dedica todo un capítulo a la adecuación realizada por Julián Orbón de algunos de los *Versos sencillos* de José Martí a la tonada *Guantanamera*. El escrito de Vitier, además de narrar el testimonio de su autor sobre el mencionado hecho, constituye la primera evidencia pública sobre esta obra de Orbón, que además vio la luz muchos años antes de que dicha pieza alcanzara la popularidad internacional de la que goza desde la segunda mitad de la década de 1960 hasta el día de hoy.

Tras las referencias citadas, y después de la salida de Orbón de Cuba en 1959, sólo el silencio editorial le acompañó por espacio de doce años. Durante este tiempo no se publicó estudio alguno; sólo a inicios de la década de 1970 Vitier rompió aquella inercia con un nuevo artículo en el que abordaba una de las obras de Orbón compuesta en Cuba.⁴⁵ El gesto del poeta no halló continuidad 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. Y, además, la propagación de criterios que, plasmados en la historiografía musical cubana tras su exilio, estigmatizaron su legado artístico como ejemplo de una ideología española, poco compenetrada con el contexto cubano de la época.⁴⁶

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.⁴⁷ En los primeros años de ese,

⁴³ Carpentier, Alejo. “Tres versiones sinfónicas de Julián Orbón”, *Boletín* 4 (1), enero, UNESCO, Comisión Cubana, 1955, s/p..

⁴⁴ Vitier, Cintio. *Lo cubano en poesía*, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1958.

⁴⁵ Vitier, Cintio. “El Homenaje a la Tonadilla de Julián Orbón”, *Crítica sucesiva*, Editorial Contemporáneos, La Habana, 1971, pp. 230-234.

⁴⁶ Ardévol, José. *Introducción a Cuba...*, pp. 144-147. Martín, Edgardo. *Panorama histórico de la música en Cuba*, Universidad de La Habana, La Habana, 1971.

⁴⁷ El término insilio es una adaptación hecha 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, (edt.), *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

gracias 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 fuera relegada al olvido, y se valorara justamente su legado en correspondencia con su contribución a la cultura nacional y latinoamericana.

A aquella época corresponden los artículos de Orozco, “Orbón y el origenismo”⁴⁸ y “Sinfonía de las esencias”, este último publicado en *Juventud Rebelde*,⁴⁹ 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 Giro⁵⁰ al que se sumó “Orígenes en la música. Tres notas sobre Julián Orbón”,⁵¹ 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, sólo quebrado de nuevo por la voz de Vitier con “Julián Orbón, música y razón”,⁵² un trabajo que promocionaba la creación orboniana; pero que al igual que en otros escritos, no asumía una posición analítica profunda de su obra desde el aspecto musical.

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.

⁴⁸ Orozco, Danilo. “Orbón y el origenismo”, *Propaganda*, 1 (9), 1993, pp. 4-7.

⁴⁹ Orozco, Danilo. “Sinfonías de las esencias”, *Juventud Rebelde*, La Habana, 12 de junio de 1994, p. 13.

⁵⁰ Giro, Radamés. “Julián Orbón, el músico de Orígenes”, *La Gaceta de Cuba*, núm. 3, UNEAC, 1994, pp. 59-60.

⁵¹ Vitier, Cintio. “Orígenes en la música. Tres notas sobre Julián Orbón”, *Unión*, enero-marzo, 1995, pp. 53-57.

⁵² Vitier, Cintio. “Julián Orbón. Música y razón”, *La Gaceta de Cuba*, mayo-junio (38), UNEAC, 1997, pp. 18-19.

Varios años después, apareció un *dossier* dedicado a Orbón en la revista *Clave*. En él se editó el trabajo “Homenaje a Julián Orbón” de Leonardo Acosta,⁵³ que ofrece profusa información biográfica, así como criterios analíticos generales acerca de su estilo creativo, y algunas 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 de Gina Picart Baluja a Cintio Vitier y a Armando Orbón: “Julián Orbón, la música inocente”, en la que ambos exponen argumentos y valoraciones en torno a la vida y obra orbonianas.⁵⁴

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.⁵⁵ 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 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.⁵⁶

Desde 1986, con la impresión de las tres conferencias dictadas por Eduardo Mata en México, en el Conservatorio Nacional de Música ese mismo año,⁵⁷ 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 originalidad del estilo orboniano, basada en la síntesis de lo hispano y lo americano. Un año después, en 1987, *Pauta* dedica al compositor un número monográfico (cinco artículos, una entrevista,

⁵³ Acosta, Leonardo. “Homenaje a Julián Orbón”, *Clave*, año 3, núm. 1, Instituto Cubano de la Música, 2001, pp. 37-42.

⁵⁴ Picart, Gina. “Julián Orbón, la música inocente”, *Clave*, año 3, núm. 1, Instituto Cubano de la Música, 2001, pp. 43-48.

⁵⁵ Giro, Radamés. *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, tomo 3, Letras Cubanas, La Habana, 2007, pp. 179-182.

⁵⁶ 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. [Consultado: 16/11/2019].

⁵⁷ 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.

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, enfocados en el estudio de la 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.⁵⁸

En la misma revista, aunque en fechas distantes, aparecen sendos artículos de Julio Estrada,⁵⁹ y Ricardo de la Torre,⁶⁰ 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.⁶¹ Por su parte, el artículo de Ricardo de la Torre aborda de manera integral la incidencia de la personalidad creativa de Orbón en Mata, si bien no aporta nuevas informaciones sobre obras como la *Partita no. 4*, compuesta ex profeso para la Orquesta Sinfónica de Dallas a instancias de su entonces director Eduardo Mata.

Destacan así mismo 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 1940.⁶² Se distingue entre ellos el texto “De Julián

⁵⁸ Orbón, Julián. “Tradición y originalidad en la música hispanoamericana” *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-febrero-marzo, 1987, pp. 19-30. —. “Las sinfonías de Carlos Chávez (Primera parte)”, *Pauta* vol. VI, núm. 21, enero-marzo, 1987, pp. 63-72.—. “Las sinfonías de Carlos Chávez (Segunda parte)”, *Pauta* vol. VII, núm. 22, 1987, pp. 23-28. —. “Mi relación con Carlos Chávez”, *Pauta* vol. XXXIII, núm. 133, enero-marzo, 2015, pp. 38-40. —. “Manuel de Falla”, *Pauta* vol. XXXIII, núm. 133, enero-marzo, 2015, pp. 41-50.

⁵⁹ Estrada, Julio. “Tres perspectivas de Julián Orbón”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, ene-mar, 1987, pp. 74-102.

⁶⁰ 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.

⁶¹ 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.

⁶² Carpentier, Alejo. “Estado actual de la música cubana: Julián Orbón”, *Pauta* vol. VI, núm. 21; enero-febrero-marzo, 1987; pp- 5-8.

Orbón”, de Jomí García Ascot, que ofrece testimonios acerca de las prácticas interpretativas de Orbón como pianista, una temática poco abordada en otros trabajos.⁶³ Las dos entrevistas a Julio Estrada sobre Orbón aparecidas en la misma revista a casi tres décadas de distancia resultan complementarias en sus contenidos.⁶⁴ 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.⁶⁵

Hace pocos años la musicóloga cubana Victoria Eli presentó el trabajo “Julián Orbón: la remota aventura de la migración”, en un volumen del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.⁶⁶ Se trata de un estudio abarcador hacia la obra creativa de este compositor, 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”, concluida por Mariana Villanueva en 2004⁶⁷ y publicada diez años después bajo el título *El latido de la ausencia. Una aproximación a Julián Orbón, el músico de Orígenes*,⁶⁸ con prólogo de Julio Estrada.⁶⁹

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

Vitier, Cintio. “El Homenaje a la tonadilla de Julián Orbón”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-febrero-marzo, 1987, pp. 40-43.

⁶³ García Ascot, Jomí. “De Julián Orbón”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-febrero-marzo, 1987, pp. 56-57.

⁶⁴ 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: Entrevista a Julio Estrada”, *Pauta*, vol. XXXIII, núm. 133, enero-marzo, 2015, pp. 51-65.

⁶⁵ De la Torre, Ricardo. “Evocación de Julián Orbón...”, p. 65

⁶⁶ 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, pp. 191-218.

⁶⁷ Villanueva, Mariana. “Julián Orbón: Un retorno a los orígenes”, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2004.

⁶⁸ Villanueva, Mariana. *El latido de la ausencia. Una aproximación a Julián Orbón, el músico de Orígenes*, Editorial Ítaca, México, 2014.

⁶⁹ 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. Este “Prólogo” contiene los siguientes acápites: «Primera aproximación», «El maestro» y «Raíces y destierros».

perfil biográfico del músico. El trabajo acomete el análisis musical de *La guantanamera* y las *Tres versiones sinfónicas*, destacando en esta última las citas a la música popular cubana. Sin embargo, lo que respecta a la residencia de Orbón en Cuba no es tratado en correspondencia con la amplitud de fuentes bibliográficas y documentales existentes.

Al trabajo de Villanueva prosigue más de una década después nuestra tesis de maestría “Confluencia de tradición, identidad y exilio en la creación pianística de Julián Orbón. Análisis de *Tocata y Partita no. 4*”.⁷⁰ En esta investigación, se efectúa por vez primera un examen profundo y fundamentado de las herramientas de la intertextualidad musical (las citas, alusiones y los *topoi*) de la retórica musical del compositor. Estos recursos dejan ver en ambas obras –la primera, compuesta en el contexto del grupo y la otra al final de su vida en los Estados Unidos–, la prevalencia de las tradiciones musicales españolas y cubanas, así como la presencia del concepto de retorno propio del neoclasicismo español o clasicismo moderno, definiendo el estilo personal y la identidad híbrida de Orbón en tanto compositor y migrante.

Como trabajos de índole académica, las obras de Villanueva y Fernández de Velazco, sólo contaban con un antecedente: la tesis de Velia Yedra titulada “Julián Orbón: An Analytical Study of *Tocata for Piano and Partitas No.1 for Harpsichord*”,⁷¹ 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 *Tocata para piano y Partita no. 1* para clave. Si bien la tesis derivó de manera parcial en el libro *Julián Orbón: A Biographical and Critical Essay*,⁷² único material editado en Estados Unidos sobre Orbón, no se incluyeron en esta publicación los exámenes musicales efectuados por la autora en su tesis. En el libro Yedra se limita 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.

⁷⁰ Fernández de Velazco, Ana Gabriela. “Confluencia de tradición, identidad y exilio en la creación pianística de Julián Orbón. Análisis de *Tocata y Partita no. 4*”, Tesis de Maestría, Facultad de Música, UNAM, Ciudad de México, 2017.

⁷¹ Yedra, Velia. “Julián Orbón: An Analytical Study of *Tocata for Piano and Partitas no. 1 for Harpsichord*”, DMA Dissertation, University of Miami, Coral Gables, Florida, 1986.

⁷² 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.

A los mencionados escritos 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”,⁷³ y a Ramón García Avello, “Julián Orbón, el músico de las dos orillas”.⁷⁴ 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*.⁷⁵ 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),⁷⁶ donde el cubano residente en Madrid, Víctor Batista, reúne una serie de textos del compositor;⁷⁷ y el artículo firmado por Marta Martín Fano, “La influencia asturiana en la obra de Julián Orbón”,⁷⁸ 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”,⁷⁹ que demuestra cómo *La guantanamera*, tal y como es conocida mundialmente hoy, aunque

⁷³ 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.

⁷⁴ 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.

⁷⁵ García-Avello, Ramón. “Orbón, Julián”, en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VIII, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2001, pp. 129-142.

⁷⁶ Orbón, Julián. *Julián Orbón. En la esencia de los estilos y otros ensayos*, Editorial Colibrí, Madrid, 2000.

⁷⁷ 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 hispanoamericana”, “El Cancionero de Pedrell”, “Tarsis, Isaías y Colón”, “José Martí: poesía y realidad”, “Las sinfonías de Carlos Chávez” “y “Palabras a Ernesto Cardenal”.

⁷⁸ 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, pp. 20-23.

⁷⁹ 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.

parte de la tonada Guantanamera del folclor cubano, constituye una nueva obra respecto a la tonada folclórica, producto de la creatividad orboniana.

Distinta es la situación con respecto al Grupo de Renovación Musical de Cuba, tópico que ha sido bastante abordado en los últimos años. A este tema, o a compilaciones que abordan el estudio de algunos de sus integrantes y tratan el grupo de manera colateral, la editorial del Museo Nacional de la Música en La Habana ha puesto en circulación tres libros entre 2009 y 2013. Uno de los textos, el *Grupo Renovación Musical de Cuba* de Radamés Giro, constituye una valiosa compilación de diecisiete documentos de archivo sobre el grupo que se conservan en los fondos de dicha institución. Entre los escritos se encuentran los de José Ardévol,⁸⁰ Serafín Pro⁸¹ y Edgardo Martín⁸²; diversas reseñas y artículos sobre las actividades del colectivo escritos por Alejo Carpentier,⁸³ “Custodio”,⁸⁴ Francisco Ichaso,⁸⁵ Antonio Quevedo,⁸⁶ Leopoldo Hurtado⁸⁷ y María Isabel Ardévol;⁸⁸ la reedición de la ponencia *Presencia cubana en la música universal* de autoría grupal,⁸⁹ y la primera publicación del trabajo

⁸⁰ Ardévol, José. “Sonatas para piano de compositores jóvenes”, Radamés Giro (comp.), *Grupo de Renovación Musical de Cuba*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2009, pp.7-23. Reeditado del *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núm. 1, febrero, año 1, La Habana, 1943, s/p.

⁸¹ Pro, Serafín. “Sobre el sentido de una renovación musical”, Radamés Giro (comp.), *Grupo de Renovación Musical...*, pp. 28-30. Publicado en el *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, La Habana, núm. 1, febrero, 1943.

⁸² Martín, Edgardo. “Movimiento de Renovación Musical”, Radamés Giro (comp.), *Grupo de Renovación Musical...*, pp. 93-105. Tomado de Martín, Edgardo. *Panorama histórico...*

⁸³ Carpentier, Alejo. “Panorama de la música en Cuba” (Fragmento), Radamés Giro (comp.), *Grupo de Renovación Musical...*, pp. 46-47. Tomado de *Conservatorio*, núm. 2, enero-marzo, La Habana, 1944.

—. “Breve historia de la música cubana” (Fragmento). Publicado en el *Libro de Cuba. Una enciclopedia ilustrada que abarca las Artes, las Letras, las Ciencias...*, La Habana, 1954, s/p.

⁸⁴ Custodio. “Renovación Musical. Concierto inaugural”, Radamés Giro (comp.), *Grupo de Renovación Musical...*, pp. 34-38. Publicado en *Hoy*, 24 de enero de 1943, p. 10.

⁸⁵ Ichaso, Francisco. “Renovación Musical”, Radamés Giro (comp.), *Grupo de Renovación Musical...*, pp. 19-23. Fragmento de un periódico conservado en los archivos del Museo Nacional de la Música en La Habana, sin la fuente y fecha correspondientes.

⁸⁶ Quevedo, Antonio. “Concierto inaugural del Grupo”, Radamés Giro (comp.), *Grupo de Renovación Musical...*, pp. 25-27. Publicado en el *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, La Habana, núm. 1, febrero, 1943.

⁸⁷ Hurtado, Leopoldo. “El *Grupo de Renovación Musical*”, Publicado en *Conservatorio*, núm. 6, enero-marzo, La Habana, 1946.

⁸⁸ Ardévol, María Isabel. “El Grupo de Renovación Musical en Cuba”, Radamés Giro (comp.), *Grupo de Renovación Musical...*, pp. 106-111. Editado en *Ritmo*, núm.593, Suplemento especial *60 aniversario*, noviembre, Madrid, 1988.

⁸⁹ Grupo de Renovación Musical. “Presencia cubana en la música universal”, Radamés Giro (comp.), *Grupo de Renovación Musical...*, pp. 51-78. Editado por el Conservatorio Municipal, La Habana, 1945.

de Carole Fernández “Grupo de Renovación Musical: una revolución musical”, que incluye la entrevista de la autora a Harold Gramatges, con valoraciones y testimonios de primera mano brindados por uno de los integrantes del colectivo.⁹⁰

Los otros dos volúmenes de las Ediciones Museo de la Música, *Edgardo Martín, vida y pensamiento musical*⁹¹ y *Edgardo Martín/Alejo Carpentier. Correspondencia cruzada*,⁹² ambos de Ricardo R. Guridi, contribuyen desde diferentes enfoques con valiosas informaciones documentales al conocimiento de las acciones de este compositor en el colectivo, y también del proceder de este último. Además, la introducción del segundo de estos libros, analiza la relación de Carpentier con el grupo, y en particular con Martín, e incluye las tres críticas musicales del primero a los conciertos del grupo en 1944,⁹³ junto a una serie de referencias de la prensa de la época que resultaron provechosas para nuestras pesquisas. En la segunda parte del texto, destinada al intercambio de misivas, encontramos criterios acerca de la creación orboniana, no referidos en ningún otro documento, que nos permitieron fundamentar algunas de nuestras reflexiones.

Varios años después la revista *Clave* del Instituto Cubano de la Música publicó un *dossier* bajo el título “Grupo de Renovación Musical. Revisitación en el siglo XXI”, integrado por la reedición del documento de archivo *Presencia cubana en la música universal*, la “Nota editorial” de José Luis Fanjul⁹⁴ y tres artículos, uno dedicado al grupo y los otros a dos de los miembros. “La creación de la escuela cubana de composición por el Grupo de Renovación Musical” de Fanjul⁹⁵ contiene valiosos datos sobre la fundación de esta asociación y sus actividades; y además la localización de algunos elementos técnico-estilísticos, que definen la sonoridad de la escuela cubana de

⁹⁰ Fernández, Carole. “Grupo de Renovación Musical: una revolución cultural”, Radamés Giro (comp.), *Grupo de Renovación Musical...* pp. 112-141.

⁹¹ Guridi, Ricardo R. *Edgardo Martín, vida y pensamiento musical*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2012.

⁹² Guridi, Ricardo R. *Edgardo Martín/Alejo Carpentier. Correspondencia cruzada*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2013.

⁹³ Carpentier, Alejo. “El concierto del Grupo...” (I), “30 de julio de 1944; —. “El concierto del Grupo...” (II), 1ro. de agosto 1944; —. “El segundo concierto ...”, 4 de agosto 1944.

⁹⁴ Fanjul, José Luis. “Nota editorial”, *Clave*, año 20, núm. 1, La Habana, 2018, p. 2.

⁹⁵ Fanjul, José Luis. “La creación de la escuela cubana de composición por el Grupo de Renovación Musical”, *Clave*, año 20, núm. 1, La Habana, 2018, pp. 11-24. El contenido de este artículo forma parte de las investigaciones del autor para su tesis doctoral “Grupo de Renovación Musical de Cuba (1942-1948). Estudio musicológico de su obra”, que se encuentra en proceso y será defendida en la Universidad Complutense de Madrid.

composición constituida por el colectivo, como resultado del análisis musical de una decena de obras.

Los restantes escritos del citado *dossier*, las “Estaciones poéticas y canciones: la poesía de Emilio Ballagas en la creación musical de Hilario González” de Yurima Blanco⁹⁶ –resultado de las pesquisas de la autora para su tesis doctoral, que trataremos más adelante–, aborda los tópicos de la música folclórico-popular cubana presentes en las canciones de concierto que este compositor estrena en el contexto del grupo, evidenciando las maneras compositivas de una de las individualidades más significativas del grupo. Una inestimable fuente de información para nuestra tesis es el artículo de Grizel Hernández, “Tras la huella de Argeliers León en el Grupo de Renovación Musical”⁹⁷ ya que ofrece un acercamiento razonado a las creaciones, el pensamiento y las actividades polifacéticas de dicho compositor y musicólogo durante su permanencia en el colectivo.

Además de las publicaciones antes referidas, se han efectuado cuatro trabajos académicos en universidades de Cuba, España y los Estados Unidos, de los que proceden algunos artículos que han sido publicados en revistas de Argentina y Chile. La tesis de grado “Concurrencias sonoras, emociones disonantes. Grupo de Renovación Musical”, realizada por José Luis Fanjul en el Instituto Superior de Arte –hoy Universidad de las Artes– en 2012,⁹⁸ constituye el primer texto teórico sobre el tema. Esta investigación, que se aproxima al discurso intelectual y creativo musical del colectivo, tiene a su favor la búsqueda de la retórica grupal, desde el discurso intelectual y creativo de sus miembros, sobre el basamento de la valoración documental, y musical de casi una decena de obras concebidas entre 1942 y 1947.⁹⁹ Si bien este trabajo es inédito, el artículo “Grupo de Renovación (1942-1948). Neoclasicismo musical en

⁹⁶ Blanco, Yurima. “Estaciones poéticas y canciones: la poesía de Emilio Ballagas en la creación musical de Hilario González”, *Clave*, año 20, núm. 1, La Habana, 2018, pp. 25-32.

⁹⁷ Hernández, Grizel. “Tras las huellas de Argeliers León en el Grupo de Renovación Musical”, *Clave*, año 20, núm. 1, La Habana, 2018, pp. 33-42.

⁹⁸ Fanjul, José Luis. “Concurrencias sonoras, emociones disonantes. Grupo de Renovación Musical”. Trabajo de Fin de Grado, Instituto Superior de Arte, La Habana, 2012.

⁹⁹ Las obras analizadas son: de 1942, la *Sonata en Do* de Gisela Hernández, *Sonata en mi menor-mayor* de Serafín Pro, *Sonata núm. 1* a cuatro manos de Edgardo Martín, *Sonata* de Harold Gramatges, *Primera Sonata Opus 8* de Hilario González, todas para piano; y la *Suite* para flauta, clarinete y fagot de Juan Antonio Cámara. De 1943, la *Tocata* para piano de Julián Orbón; 1944, la *Sonata núm. 3* para piano de José Ardévol; y 1947, la *Sonata a la Virgen del Cobre* para piano y orquesta de cuerdas, de Argeliers León. Fanjul, José Luis. “Concurrencias sonoras...”, s/p.

Cuba”, derivado de las investigaciones para esta tesis, apareció publicado en 2013 en la *Revista Argentina de Musicología*.¹⁰⁰

A la anterior prosiguen dos tesis de doctorado y una de maestría, validadas por diferentes universidades españolas. La primera, “La construcción de la música nueva en Cuba (1927-1946): del afrocubanismo al neoclasicismo” de Belén Vega Pichaco,¹⁰¹ contribuye al conocimiento de los movimientos estéticos que enmarcan el surgimiento del grupo, analizando de manera crítica, y desde un enfoque sociológico, los discursos y las prácticas vinculados a la actividad musical durante el período, así como el proceso de cimentación y difusión de la “escuela cubana de composición” proclamada por José Ardévol y el grupo. El escrito “Discursos y prácticas en torno a la construcción de una *escuela cubana de composición*: José Ardévol, el Grupo de Renovación Musical y la Orquesta de Cámara de La Habana (1934-1946)”, de esta misma autora y derivado de la mencionada tesis fue publicado en *Resonancias*, órgano de la Pontificia Universidad Católica de Chile.¹⁰²

El segundo texto doctoral, “Las canciones de Hilario González (1920-1996) en la cultura cubana: biografía, análisis y recuperación patrimonial” de Yurima Blanco,¹⁰³ da luz sobre la etapa biográfico-creativa de este compositor que está vinculada a Renovación Musical, así como a las actividades y obras que crea y estrena en el contexto de este grupo, destacándose el análisis acerca del discurso intelectual y estético que lo define como individualidad, y su trascendencia al colectivo de compositores.

Completa la serie de trabajos académicos efectuados en España, la tesis de maestría, “La influencia de la música española en el Grupo de Renovación Musical de Cuba”¹⁰⁴ de Fanjul, que expone los elementos técnico-estilísticos de lo español a nivel

¹⁰⁰ Fanjul, José Luis. “Grupo de Renovación (1942-1948). Neoclasicismo musical en Cuba”, *Revista Argentina de Musicología*, núm. 14, Asociación Argentina de Musicología, Córdoba, 2013, pp. 187-205. <http://www.aamusicologia.org.ar/producciones/revista-argentina-de-musicologia/revista-no-14/>. [Consultado: 30/04/ 2018].

¹⁰¹ Vega Pichaco, Belén. “La construcción de la música nueva en Cuba (1927-1946): del afrocubanismo al neoclasicismo”, Tesis de doctorado, Universidad de La Rioja, Logroño, 2013.

¹⁰² Vega Pichaco, Belén. “Discursos y prácticas en torno a la construcción de una *escuela cubana de composición*: José Ardévol, el Grupo de Renovación Musical y la Orquesta de Cámara de La Habana (1934-1946)”, *Resonancias*, vol. 23, núm. 45, julio-noviembre, 2019, pp. 91-120.

¹⁰³ Blanco Yurima. “Las canciones de Hilario González (1920-1996) en la cultura cubana: biografía, análisis y recuperación patrimonial”, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2018.

¹⁰⁴ Fanjul, José Luis. “La influencia de la música española en el Grupo de Renovación Musical de Cuba”, Trabajo de Fin de Máster, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, 2014.

colectivo, a través del examen de algunas obras de José Ardévol, Julián Orbón y Gisela Hernández.¹⁰⁵ Sin embargo, no son abordados los retornos propios del neoclasicismo español o clasicismo moderno, una de las líneas estéticas seguidas por el grupo.

La tesis doctoral “Cubanness, innovation, and politics in art music in Cuba, 1942-1979” de Marysol Quevedo, defendida en los Estados Unidos,¹⁰⁶ aborda en una de sus secciones la proyección estética, ideológica y los ejercicios de criterio asumidos por el Grupo de Renovación con respecto al afrocubanismo que le precede y a la tendencia del neoclasicismo. También analiza algunas obras compuestas por Julián Orbón, José Ardévol y Harold Gramatges como miembros del colectivo y con posterioridad a este último,¹⁰⁷ concluyendo que el neoclasicismo es asumido por los compositores mencionados desde las perspectivas individuales y con diferentes lenguajes armónicos y formas musicales. No obstante, algunas deducciones del trabajo con respecto a las maneras en las que Orbón conviene y dialoga con el pasado, pasan por alto el significado del legado musical culto y folclórico español, y de las expresiones folclórico-populares cubanas.

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 de maestría y 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 a la espera de examen otros aspectos no menos relevantes, presentes en su producción. Este

¹⁰⁵ Las obras analizadas en este trabajo son todas para piano: la *Sonata en Do* (1942) de Gisela Hernández, *Toccata* (1943) de Julián Orbón, y *Sonata núm. 2 y núm. 3* (1944) de José Ardévol. Fanjul, José Luis. “La influencia de la música española...”, pp. 90-92.

¹⁰⁶ Quevedo, Marysol. “Cubanness, innovation, and politics in art music in Cuba, 1942-1979”, Tesis de doctorado en musicología, Jacobs School of Music, Indiana University, Indianápolis, 2016, ProQuest Number 10251468.

¹⁰⁷ Las obras escogidas para el análisis son la *Tocata* (1943) de Orbón, *Sonata núm. 3* (1944) de Ardévol, *Sonata a la Virgen de la Caridad del Cobre* (1947) y los *Tres preludios a modo de Toccata* (1952-1953) de Gramatges. Como vemos sólo las tres primeras son compuestas en el contexto del grupo (1942-1948); y de dos de estas corresponden al período (1942-1945) estimado en nuestra investigación como la primera etapa del colectivo.

es el caso, entre otros, del *Capriccio concertante*, cuyo análisis se aborda por primera vez en el presente trabajo.

También la observación de dicho compositor como integrante de Renovación, y en el contexto creativo de este, amerita una atención particular. A la luz de la localización y el examen de nueva documentación, el empleo directo de todas las fuentes posibles, incluyendo algunas que habían permanecido poco visibles o de plano eran desconocidas hasta ahora, algunos aspectos que se daban por sentado han debido rectificarse, tras la lectura crítica de la bibliografía existente.

Además, algunas consideraciones planteadas sobre el compositor en estudios precedentes, toman como referencias el folleto “Presencia Cubana en la Música Universal”,¹⁰⁸ publicado a nombre del colectivo; y este escrito, poco antes de ser editado, experimentó cambios de contenido que no fueron consensuados con Orbón ni otros miembros; por tanto, más que significar las ideas orbonianas, en algunos aspectos las contradice.¹⁰⁹ A esto se añade la transformación de los criterios estéticos de Orbón con respecto a los que había compartido con el grupo en los inicios de este; por lo que el mencionado documento constituyó el detonante para su retirada definitiva de la asociación y la causa por la que redactara una serie de trabajos con el título “Contra *Presencia cubana en la música universal* habla Julián Orbón”.¹¹⁰

Asumimos que la investigación que aquí presentamos no constituye un capítulo cerrado de la música orboniana. De su creación musical queda aún mucho por examinar, para poder acceder a una mejor comprensión de sus significados, en particular en lo relativo a los rasgos de estilo y la presencia en su música de elementos de la tradición española, cubana y latinoamericana: es en estos aspectos donde aspira a contribuir este trabajo.

*

¹⁰⁸ Grupo de Renovación Musical. *Presencia Cubana en la Música Universal*, Conservatorio Municipal de La Habana, 1945.

—. “Presencia Cubana en la Música Universal”, Radamés Giro (comp.), *Grupo de Renovación Musical de Cuba*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2009, pp. 51-78.

¹⁰⁹ Según el testimonio del compositor. Orbón, Julián. “Dos cartas de renuncia”, “Nuestra Música”, *El País*, La Habana, 22 de mayo de 1945, s/p.

¹¹⁰ Orbón, Julián. “Contra *Presencia cubana en la música universal* habla Julián Orbón”, “Nuestra Música”, *El País*, Edición de la mañana, año XXIII, La Habana, 27 y 30 de mayo; y Iro., 5, 8 y 10 de junio de 1945, s/p.

La estructura de la tesis está organizada en cinco capítulos, anteceditos por la presente introducción. En esta se expone la construcción del objeto de estudio, las preguntas y los objetivos de investigación, los conceptos teóricos sobre los que se fundamenta nuestro trabajo y la metodología utilizada. Además, se incluye el estado del arte, considerando en este aspecto tanto la bibliografía sobre Julián Orbón y su creación musical, como sobre el Grupo de Renovación Musical de Cuba, por los vínculos existentes entre ambas cuestiones durante la etapa en que se concibe el *Capriccio concertante*.

El primer capítulo corresponde al "Marco teórico". En esta parte se especifican y analizan los presupuestos de carácter interdisciplinario, tomados de la sociología y la musicología, sobre los que se fundamenta el presente estudio. La siguiente sección, bajo el título "Julián Orbón, músico y compositor migrante", transita por algunos aspectos biográficos de Orbón y la contextualización del período previo a su residencia en Cuba. Contiene el relato contextual del entorno familiar y socio-cultural de su infancia y primera adolescencia en España, construido y cimentado sobre las fuentes bibliográficas históricas, las entrevistas y los documentos personales del artista. En este escenario también se aborda la presencia de la música cubana, las razones de la migración de Orbón a la Isla y las circunstancias en las que se insertó como pianista y creador en el nuevo ambiente.

La tercera parte, "Contexto socio-cultural cubano (1920-1940)", enmarca el momento histórico del arribo del compositor a La Habana y de la fundación del Grupo de Renovación Musical. En este capítulo se abordan las controversias y polémicas estéticas entre los conceptos de tradición y modernidad, y en torno a la identidad nacional; así como la elección del afrocubanismo como el canon emergente de la creación musical de vanguardia. También se valoran las circunstancias que conducen a la práctica y elección del neoclasicismo, y en particular del neoclasicismo al estilo español, para la continuidad de la modernidad.

Prosigue la tesis con el cuarto capítulo, "Julián Orbón en la órbita del Grupo de Renovación Musical de Cuba (1942-1945)". En esta sección observamos y estudiamos el comportamiento de este colectivo desde el enfoque sociológico del grupo social pequeño y su doble dinámica. Basándonos en estos presupuestos delimitamos los objetivos, la ideología y proyección social del grupo, así como los cánones de la modernidad —el neoclasicismo y el neoclasicismo al estilo español o clasicismo

moderno– seleccionados para el proyecto renovador de la música de concierto en la Isla. Analizamos también las causas que conducen a la salida de Orbón de dicho colectivo en 1945.

El siguiente capítulo, "El *Capriccio concertante* (1943-1944)" comienza ubicando la obra en el decurso del neoclasicismo de la época y el contexto del grupo, y concretando las especificidades del capricho como forma instrumental y el perfil concertante a los que alude el título. Nos acercamos además a los antecedentes de la obra y las particulares proyecciones hispanoamericanas que exhibe, dando paso al análisis musical de cada uno de los movimientos: I Allegro, II Adagio y III Final. Danza (Allegro giocoso e incisivo). Los epígrafes correspondientes a estos tiempos presentan, todos, la misma organización interna: se inician con el examen de las correcciones realizadas por Orbón en la partitura autógrafa y prosiguen con el de los indicadores del lenguaje del neoclasicismo.¹¹¹ En el índice sucesivo (V. 2. 4) se examinan los criterios de orquestación manejados en cada movimiento; así como los recursos técnicos y de estilo del discurso pianístico, y la participación de este instrumento en la trama orquestal.

En la sección final de este capítulo (V. 2. 5) se emplean los resultados analíticos de las herramientas de la intertextualidad musical (los *topois*, las citas y alusiones) y las fuentes musicales a las cuales estas apuntan, para develar los "retornos" y nexos de esta obra orboniana con la corriente del neoclasicismo español o clasicismo moderno. Del mismo modo se revelan los referentes a las músicas cubana y latinoamericana. El análisis de estos dos últimos, junto al de los retornos antes mencionados, dejan ver la naturaleza de los diálogos que Orbón establece desde el presente y la modernidad con el pasado remoto y las tradiciones, con la perspectiva de las imitaciones heurística y dialéctica del anacronismo metamórfico.

La tesis finaliza con las Conclusiones que dan respuesta a las preguntas y objetivos de la investigación, y la Bibliografía y hemerografía. En este último apartado se relacionan por orden alfabético los libros, artículos, monografías y otros escritos, así como la lista de partituras, programas de mano, recursos audiovisuales, entrevistas realizadas y otros documentos útiles a la pesquisa. Por último, se incluye la lista de

¹¹¹ El sistema de organización de alturas, el aspecto melódico, las propiedades rítmicas y métricas, la textura, los recursos de la intertextualidad musical en la construcción temática, y la estructura y forma musicales.

instituciones, bibliotecas, repositorios, archivos y fondos consultados en la Ciudad de México, La Habana y Bloomington, Indiana.

Capítulo I. Marco teórico

I.1 Aproximación desde la Sociología

El Grupo de Renovación Musical está integrado por poco más de una docena de jóvenes compositores, que se asocian con el propósito fundamental de establecer una escuela cubana de composición. Sobre la base de ideas y valores estéticos compartidos sus miembros interactúan de manera sistemática en diversas tareas para lograr su fin principal, además de otros objetivos como la formación y la educación de los públicos en la estética del siglo XX. El colectivo posee cierta organización –pues cuenta con un secretario, un tesorero, y el consejo editorial y la administración del *Boletín del Grupo de Renovación Musical*– proyectándose y diferenciándose con un perfil propio en el contexto socio cultural del país.

Dadas las características del GRM, para nuestro trabajo hemos seleccionado el presupuesto teórico de grupo social planteado por Èmile Durkheim. El juicio aportado por este autor constituye un enunciado de carácter general, que consideramos se adecua a la observación del grupo de compositores que nos ocupa, dado que es una asociación para la creación artística, con propósitos estéticos, y también didácticos, pedagógicos e investigativos.

Desde el punto de vista de Durkheim, el grupo social se origina cuando cierto número de individuos descubren que poseen pensamientos comunes, intereses, objetivos, sentimientos y ocupaciones que el resto de la población no comparte con ellos. Esta diferencia constituye la condicionante para que, bajo el influjo de las semejanzas, esos individuos “se sientan atraídos los unos por los otros, se busquen, entren en relaciones, se asocien, y así se forme un grupo limitado, con su fisonomía especial, dentro de la sociedad general”; es decir, partiendo de un sentimiento de identidad y valores compartidos, se organizan e interactúan manteniendo ciertas relaciones personales y de comunicación para conseguir un objetivo común.¹¹²

De acuerdo a Durkheim, el grupo social juega un significativo rol en la conducta de los individuos, pues si bien contribuye a la estabilización de su situación personal, los presiona a actuar en ciertos sentidos, porque una vez que el grupo se forma sus

¹¹² Durkheim, È. *La división del trabajo...*, p. 17.

miembros adquieren el sentimiento del todo conformado con su unión, se ligan a él preocupándose por sus intereses y teniéndolos en cuenta en sus conductas individuales.¹¹³ A estas características se añade que “los grupos humanos tienen un modo de pensar, de sentir y de vivir distinto del que tienen sus miembros cuando piensan, sienten y viven aisladamente”.¹¹⁴

Asumimos también la tipología que define al grupo social según el tamaño, empleando la categoría de grupo social pequeño, cuyas dimensiones varían entre dos y veinte individuos, llegando incluso treinta, por lo que es posible la interacción entre los miembros y reconocerse por sus nombres y sus identidades específicas.¹¹⁵ El concepto de grupo social pequeño se ajusta a las particularidades de Renovación Musical pues si bien en sus inicios se conforma por un mayor número de integrantes, no rebasa la cifra de treinta. Por lo demás, buena parte de ellos se desenvuelven más como intérpretes de las obras del grupo que como creadores, como es el caso de los pianistas Margot Fleites, Oscar Lorié; además, algunos compositores vinculados al colectivo en sus comienzos, se separan con rapidez de aquella asociación, como ocurrió con Francisco Formell.¹¹⁶ Por estas razones el grupo que analizamos contempla poco más de una docena de miembros, es decir, quienes permanecieron en este desde 1942 hasta al menos el año 1945.

Como grupo social pequeño, Renovación Musical tiene una identidad común. Formar parte del grupo significa compartir los mismos valores estéticos, presupuestos y objetivos,¹¹⁷ especialmente en lo que se refiere al uso del lenguaje moderno y al cultivo de las formas clásicas o barrocas. Esta cohesión y sentido de pertenencia conllevan la

¹¹³ *Ibidem*, p. 17.

¹¹⁴ Durkheim, É. *La educación como socialización*, Sígueme, Salamanca, 1976, p. 221.

¹¹⁵ Prado Berrios, María Constanza. “El grupo pequeño...”, p. 6.

¹¹⁶ Francisco Formell (Santiago de Cuba, 1904-La Habana, 1964), pianista, director de orquesta y compositor, integra el Grupo de Renovación Musical al comienzo del colectivo, pero es uno de los primeros en abandonarlo. Sólo una de sus obras es estrenada en los conciertos iniciales del grupo. Otros miembros de dicha asociación, que pertenecen al Conservatorio Municipal de La Habana, y de los que no hemos hallado datos en los documentos consultados, si bien firman la “Nota” publicada en uno de los boletines del grupo, son: L. G. Valladares; el violinista Raúl G. Anckermann, Enrique Cámara, G. Perich y L. Pastoret, que se hallan relacionados junto a los nombres de reconocidos integrantes del grupo: Gisela Hernández, Virginia Fleites, Harold Gramatges, Serafín Pro, Argeliers León, Dolores Torres, Esther Rodríguez, Juan Antonio Cámara y Edgardo Martín. Grupo de Renovación Musical. “Nota”, *Boletín del Grupo de Renovación*, año I, núm. 4, mayo, La Habana, 1943.

¹¹⁷ Ardévol, José. “Sonatas para piano de compositores jóvenes”, *Música y Revolución*, Unión, La Habana, 1966, pp. 22-24.

autodefinición individual en función del colectivo al que se reconoce pertenecer; y separa al grupo Renovación Musical de “ellos” o “los otros”; es decir, del resto de los compositores del contexto socio-cultural cubano pues si bien no conforman un grupo homogéneo, son, con respecto al GRM, anticuados desde el punto de vista estilístico, o trabajan sobre conceptos rapsódicos y endebles por falta de coherencia, no cultivan las grandes formas de la música de cámara, y tampoco las sinfonías. El grupo estudiado se expresa con el lenguaje moderno y dentro de las estructuras formales clásicas o barrocas, y así es percibido y reconocido por los “otros” en el entorno del país. Además, las comparaciones establecen ciertas semejanzas culturales entre estos últimos y las diferencias esenciales en relación con el “nosotros” del colectivo, disimilitudes que, según los estudios sociológicos, distinguen a los individuos y grupos sociales, de otros individuos y grupos.¹¹⁸

Derivado del concepto de grupo social pequeño, asumimos también la doble dinámica del grupo social formulada por Turner, en tanto reflejo de la naturaleza de los individuos que lo componen, y ante la imposibilidad de comprender a los individuos por separado, pues a la vez que conforman un colectivo, este también los constituye.¹¹⁹ La doble dinámica del grupo social se aplica al análisis y el conocimiento de los principios estéticos y creativos de Renovación Musical, y a su relación con las manifestaciones del estilo orboniano reveladas en el *Capriccio concertante*; es decir, permite analizar los influjos del grupo en Orbón, pues este compositor es uno de sus integrantes.

Dado que el objetivo fundamental del grupo es impulsar una escuela cubana de composición, con una línea estética que renueve la creación musical del país; es decir, que la introduzca en la modernidad, pero sobre los cimientos de las tradiciones de la música clásica occidental y en particular hispanas, conviene recurrir a los conceptos de tradición y modernidad, y en particular a la relación dialéctica entre una y otra desde la perspectiva sociológica. También es necesario aludir a este último tipo de correlación, con vistas a dar luz sobre la evolución del proceso de modernidad que precede y

¹¹⁸ Giménez, Gilberto. “Cultura, identidad y procesos de individualización”, *Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo*, UNAM, México, 2010, pp. 1 y 2. http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/625trabajo.pdf. [Consultado: 1/06/2018].

Giménez, Gilberto. “La cultura como identidad y la identidad como cultura”, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012, pp. 1-3. <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>. [Consultado 1/ 06/ 2018].

¹¹⁹ Turner, J. C. *Redescubrir el grupo...*, pp. 35-36.

condiciona el surgimiento del grupo; así como para entender el proyecto aceptado por este colectivo como la continuidad del proceso de modernización o actualización.

I. 1. 1 Modernidad y tradición

Asumimos como tradición, los bienes culturales adquiridos a modo de herencia colectiva a través de generaciones, transmitidos socialmente en el decurso de distintas épocas, y que muestran una persistencia cultural sujeta a modificaciones. Estas transformaciones son las que permiten su reproducción y mantenimiento, consecuente a la relación dialéctica entre el pasado y presente, la continuidad y el cambio. La tradición representa pues 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.¹²⁰

El concepto de la modernidad, define a ésta como el nuevo comportamiento del hombre frente a la reproducción de su vida, y el proceso de cambios y actualización permanente en el que el individuo ejerce la razón de manera autónoma, y los hechos y objetos se realizan en el conocimiento y la apropiación universales mientras conlleva cierta ruptura de los esquemas tradicionales en la transmisión del conocimiento.¹²¹ Aunque esto último permite pensar en la independencia de las tradiciones, doctrinas o ideologías heredadas; en nuestro trabajo ha sido necesario también fundamentarnos en las reflexiones de Georges Balandier que estiman a la modernidad portadora de las configuraciones asociativas de rasgos modernos y tradicionales, considerando dialéctica y no dicotómica, la relación entre la modernidad y tradición.¹²²

De acuerdo con Gilberto Giménez la modernidad y la tradición no son nociones incompatibles y excluyentes en su totalidad, sino que conviven entremezclándose y fortaleciéndose de manera mutua. Esto ofrece la posibilidad de “refuncionalizar la modernidad y los valores universales que les son inherentes desde la lógica de una identidad tradicional particularista, y no contra ella y a pesar de ella”. De esta forma, “lo

¹²⁰ Lenclud, Gérard. “La tradition n’est plus ce qu’elle était...”, pp. 110-123.

Arévalo, Javier Marcos. “La tradición, el patrimonio...”, pp. 927-928.

¹²¹“La modernidad: contexto histórico, social y filosófico”. http://educativa.catedu.es/44700165/aula/archivos/repositorio/3750/3989/html/1_la_modernidad_contexto_historico_cultural_y_filosofico.html. [Consultado: 10/06/2018].

¹²² Balandier, Georges. *Le desordre...*, pp. 37-38.

nuevo frecuentemente se mezcla con lo antiguo, y la tradición puede incorporar y aún estimular la modernización”.¹²³

Dar un paso más dentro de la modernidad, implica para el grupo desde la acepción del término de renovación, la acción y el efecto de renovarse o modernizarse, es decir de sustituir lo antiguo por algo nuevo de su misma clase.¹²⁴ Presupone también suplantar el lenguaje musical tradicionalista o antiguo, vinculado al romanticismo y el post romanticismo generalizado en la creación musical del país, así como el canon del afrocubanismo que le precede, por los nuevos cánones del neoclasicismo y el neoclasicismo español, basados –estos dos últimos– en el legado de las tradiciones de la música occidental pre-ochocentista, y en particular de la música culta española.

Las definiciones anteriores, aplicadas a la auto identificación del colectivo de compositores como “renovación”, se ajustan según el criterio del grupo, a la necesidad de sustituir y erradicar la “falsa y caduca” estética del siglo XIX –aún sobreviviente y predominante en el contexto socio-cultural cubano de inicios de la década de 1940–, por la “sana y constructiva” estética del siglo XX, que los integrantes de aquella asociación denominan “estética *nuestra*”.¹²⁵

Sin embargo, el proyecto renovador del grupo, también marca la ruptura con respecto al pasado más inmediato que constituyó la vanguardia musical cubana, pues si bien continúa el proceso de la modernidad iniciado por Roldán y Caturla a mediados de la década de 1920, no se limita a la corriente del afrocubanismo seguido por ellos, sino lo niega como canon de la modernidad. El punto de partida del grupo se apoya en las prácticas y tradiciones de los estilos europeos precedentes al siglo XIX y el legado español; es decir, concibiendo la renovación musical como un proceso de restauración de las estéticas o estados anteriores, pre-ochocentistas, cambiados en correspondencia con la modernidad del siglo XX, es decir reviviéndolas a partir de la adopción del nuevo canon del neoclasicismo.¹²⁶

No obstante, en la tendencia neoclásica cultivada por el grupo en el período estudiado, se evidencia la relación dialéctica entre tradición/modernidad, pues en las

¹²³ Giménez, Gilberto. “Modernización...”, p. 47.

¹²⁴ *Diccionario ilustrado de la lengua española*, Editorial Científico-Técnica, La Habana, 1980, p. 540.

¹²⁵ Pro, Serafín. “Sobre el sentido de una renovación musical, *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núm. 1, febrero, La Habana, 1943, s/p, tal término está en cursiva en el documento original.

¹²⁶ Pro, Serafín. “Sobre el sentido...”, s/p.

obras de los miembros del grupo aparecen legados de la música culta occidental anteriores al siglo XIX, y los del impresionismo y el afrocubanismo, en coexistencia con la corriente del neoclasicismo y en particular con el neoclasicismo español. Estas dos últimas corrientes asumidas como los cánones de la modernidad por el grupo. A partir de estas características logramos fundamentar cómo la modernidad y los valores universales que les son inherentes, son reinterpretados por los miembros de Renovación, desde las diversas tradiciones de la música de la nación y otros legados de la retórica de la música occidental, no sólo pre-ochocentistas.

I. 2 Planteamientos musicológicos

Desde el punto de vista del análisis musicológico, hemos recurrido a las definiciones de canon y neoclasicismo en la música en el sentido que les da Omar Corrado en sus acercamientos al estudio de la música de Argentina y en particular en lo referente al Grupo de Renovación Musical de Buenos Aires. La aproximación de esta temática a la parte de nuestro trabajo que estudia al grupo de La Habana, constituye también otra de las premisas que nos llevó a considerar pertinente el empleo de las definiciones elaboradas por el musicólogo argentino.

La definición de canon responde a la necesidad de discernir las posturas estético-artísticas, compositores y obras específicas, seleccionadas por el colectivo conformes a la modernidad y universalidad. Y la segunda, porque el neoclasicismo fue precisamente la tendencia de estilo que interesó al grupo para realizar estos fines en el período estudiado (1942-1945); Orbón participa de dicha tendencia como miembro del colectivo y el *Capriccio concertante* creado por él en este contexto, constituye el reflejo de los postulados estéticos grupales.

De acuerdo con los planteamientos de Corrado hemos asumido la definición de canon como la estructura del pensamiento social que deriva en posturas estético-artísticas, en contextos y épocas concretos; penetrando en la ideología “cada vez que la tensión entre pasado y futuro requiere interrogar de nuevo la trama en que transcurre el presente”.¹²⁷ Corrado, haciendo referencia a Jan Gorak, apunta que el canon constituye además el foco del debate en cualquier período histórico “en el que artistas, críticos,

¹²⁷ Corrado, Omar. Canon, hegemonía y experiencia estética..., p. 1.

filósofos o teólogos traten de adaptar un cuerpo heredado de textos, prácticas o ideas a sus necesidades culturales percibidas, presentes y futuras”.¹²⁸

El canon musical se apoya en las tradiciones, experiencias y la “intemporalidad de los valores estéticos compartidos” como fundamento cultural que señala la dirección en que debe proseguir la producción ulterior. Desde este enfoque, constituye el instrumento de preservación de aquellos valores estimados cardinales e irrenunciables para la continuidad identitaria de un proyecto comunitario, porque condensa en sí mismo la esencia de la vivencia artística de un colectivo;¹²⁹ y esta función se cumple en el ideario compartido por el grupo al asumir el canon del neoclasicismo como modernidad, y sobre todo el de Manuel de Falla en las piezas neoclásicas *El retablo de maese Pedro* y el *Concerto para clave y cinco instrumentos* (1923-1926).¹³⁰

En nuestra investigación empleamos el significado del término neoclasicismo en el sentido más amplio, y “pragmático” tal y como lo plantea Corrado en sus estudios, y apelando a las zonas más consensuadas del concepto. Siguiendo los planteamientos de este autor, se atiende al empleo de determinadas técnicas compositivas, “los proyectos ideológicos en que se encarnan y los contextos de producción y recepción que contribuyen a la construcción de sus significados”. Están contenidas también en esta definición “las tendencias a la objetividad, antirománticas, formalistas, interesadas en un nuevo diálogo intertextual, explícito y distanciado, con materiales reconocibles procesados en la historia y la cultura”.¹³¹

Con vistas a efectuar un análisis musical certero del *Capriccio...*, y encontrar en esta obra los rasgos de la corriente del neoclasicismo, adoptada por el grupo cubano, hemos practicado el método de análisis utilizado por María Enriqueta Loyola para detectar los rasgos neoclásicos de las obras para piano de Luis Gianneo, uno de los miembros del Grupo de Renovación de Buenos Aires. El sistema propuesto por dicha autora desglosa una serie de “indicadores del lenguaje neoclásico” en los medios

¹²⁸ Gorak, Jan. *The Making of Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, Athlone, Londres, 1991. En Corrado, Omar. “Canon, hegemonía y experiencia estética...”, p. 1.

¹²⁹ Corrado, Omar. “Canon, hegemonía y experiencia estética...”, pp. 13 y 14.

¹³⁰ Grupo de Renovación Musical, “Presencia cubana...”, pp.63, 65, 70-71.

¹³¹ Corrado, Omar. “Neoclasicismo y objetividad ...”, p. 21.

—. *Música y modernidad...*, pp. 178-182.

expresivos de la música, a modo de confirmar las prácticas del neoclasicismo.¹³² No obstante, se ha tenido en cuenta –como indica la misma autora– que la simple incorporación de las señales no define la presencia de esta tendencia, sino que la retórica musical debe referir la interconexión y sincronía de las siguientes disposiciones: el sistema de organización de alturas, el aspecto melódico, las propiedades rítmicas y métricas, la textura, los recursos de la intertextualidad musical en la construcción temática, y la estructura y forma musicales.¹³³ En el sistema de organización de alturas se considera el empleo de la tonalidad ampliada o ambigua, y la no utilización deliberada de la funcionalidad de los grados tonales y el lenguaje tonal depurado de cromatismos en el cual prevalece la relación tónica-dominante; así como la utilización de las técnicas de la neo modalidad, la politonalidad o el polimodalidad y el pandiatonismo.¹³⁴

Partiendo de la propuesta de Loyola, se delimitan las herramientas de la intertextualidad musical empleadas en la construcción temática, así como el uso de las citas estilísticas bajo los procedimientos del pasado; por ejemplo, la fuga o las variaciones.¹³⁵ Sin embargo, desde la perspectiva de nuestra investigación, asumimos los aportes teóricos de varios trabajos analíticos intertextuales precedentes, que nos han permitido sustentar los conceptos de las citas, alusiones y los *topoi*, pues en la retórica del *Capriccio...*, estos recursos también reflejan los cánones y el ideario conformado en el Grupo de Renovación Musical, así como los referentes de la retórica del compositor.

Para fundamentar las herramientas intertextuales decidí emplear los presupuestos de las citas, alusiones y los *topoi* aplicados al análisis musical transtextual por autores como Yvan Nommick,¹³⁶ Rubén López Cano,¹³⁷ Melanie Plesch¹³⁸ y Kofi Agawu¹³⁹ en

¹³² Loyola, María Enriqueta. “Reminiscencia nacionalista...”.

—.“Renovación de la música en ...”.

¹³³ Loyola, María Enriqueta. “Reminiscencia nacionalista...”, pp. 29-49.

¹³⁴ Por las implicaciones que estos últimos recursos de la música del siglo XX tienen en el lenguaje musical de Orbón en el *Capriccio...* hemos recurrido a las fundamentaciones teóricas propuestas por Leon Stein. Este autor precisa la neo modalidad en la adopción de los modos medievales para la melodía o la armonía; y la politonalidad y polimodalidad, en el uso simultáneo de modos diferentes, modo y tonalidad, o dos tonalidades disímiles. Y el pandiatonismo, por considerar legítimas todas las combinaciones diatónicas en un modo o tonalidad, teniendo como resultado las “disonancias diatónicas”. Stein, Leon. *Structures & Style...*, pp. 210-211 y 213.

¹³⁵ Loyola, María Enriqueta. “Reminiscencia nacionalista...”, p. 64.

¹³⁶ Nommick, Yvan. “La intertextualidad. Un recurso fundamental...”, p. 805.

¹³⁷ López Cano, Rubén. “Más allá de la intertextualidad musical...”.

distintos estudios musicológicos. Nos hemos sustentado en los conceptos teóricos del análisis transtextual propuestos por Nommick, en relación con la intertextualidad musical y las citas;¹⁴⁰ López Cano, en cuanto a las alusiones;¹⁴¹ y Plesch¹⁴² y Agawu,¹⁴³ en los *topoi*.

El *topos* –*topoi* (en plural)–, según los estudios de Plesch, son fragmentos que señalan y hablan de géneros, estilos o prácticas musicales específicas, constituyen signos que remiten 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 y/o sincrónicos, enunciados en el discurso de manera directa o dirigiéndose a elementos exteriores al discurso musical (tipos de danzas o estilos específicos, 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.¹⁴⁴

En cuanto al examen de la estructura y forma de la música, se tienen en cuenta el uso renovado de las formas clásicas, la claridad formal y el estaticismo; el empleo de los primitivos esquemas de las sonatas, sin secciones complejas y las denominadas forma

¹³⁸ Plesch, Melanie. “La lógica sonora de la Generación del 80...”, p. 84.

¹³⁹ Agawu, Kofi. *Music and Discourse...*

¹⁴⁰ Según Nommick, el concepto de intertextualidad musical define la práctica de componer una nueva música sobre otras precedentes, ya sean populares o cultas; y de reutilizar las 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. La cita es delimitada como el préstamo literal musical de una obra antecedente, que es utilizado como material temático en una pieza dada. Nommick, Yvan. “La intertextualidad. Un recurso fundamental...”. p. 805.

¹⁴¹ De acuerdo a los planteamientos de López Cano, la alusión es menos explícita que la cita y constituye la manera en que un discurso o enunciado musical sugiere una determinada obra o autor, remitiendo a ellos sin constituir una citación exacta o literal del texto musical antecedente. López Cano, Rubén. “Más allá de la intertextualidad musical...”, p.5.

¹⁴² Plesch, Melanie. “La lógica sonora de la Generación del 80...”

¹⁴³ Desde el punto de vista de este Agawu, los *topoi* comprenden 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 estas bases, y a través de la persistencia de determinados *topoi*, es posible demostrar el nivel de continuidad entre los estilos de épocas diversas,¹⁴³ característica necesaria de subrayar en el acercamiento a la obra de Orbón estudiada. Coincidimos con este autor en que el uso de *topoi* similares o idénticos en una obra, o entre varias, puede proveer una clara percepción de la estrategia de la pieza, o revelar aspectos particulares del estilo y la naturaleza de la retórica de su compositor. Agawu, Kofi. *Music and Discourse...*, pp. 42-43.

¹⁴⁴ Plesch, Melanie. “La lógica sonora de la Generación del 80...”, p. 84.

en arco o en puente, un modelo que, según Loyola, se relaciona de manera directa con la sintaxis del lenguaje del neoclasicismo.¹⁴⁵ Sin embargo, por los diferentes rasgos formales presentes en la estructura y forma de los tres movimientos del *Capriccio...*; es decir, de la mezcla de los procedimientos y estructuras, nos ha sido imprescindible recurrir a varias fuentes teóricas sobre las que fundamentar esta parte del análisis.¹⁴⁶

En correspondencia con el medio sonoro para el que se concibe la obra¹⁴⁷ y los recursos tímbricos empleados por Orbón para robustecer la construcción de la forma y expresar el discurso musical, examinamos los criterios de la orquestación y del pianismo, y las maneras en las que el piano participa del discurso musical y el tejido de la orquesta. Para este análisis asumimos la orquestación como la composición con timbres, de acuerdo a los planteamientos formulados por Alan Belkin.¹⁴⁸ El enunciado propuesto por este último autor –más ajustable a nuestro estudio que el de la instrumentación definida por la adjudicación de los timbres a las melodías respetando las tesituras de los instrumentos–¹⁴⁹ se adecua a las tácticas de construcción del discurso musical empleadas por el compositor en el *Capriccio...*, pues el timbre y las combinaciones de este, constituyen aspectos potentes en el manejo de los diferentes medios expresivos y en particular de la forma musical, la textura y ciertas alusiones de carácter intertextual.

¹⁴⁵ Loyola, Enriqueta. "Reminiscencia nacionalista...", p. 49.

¹⁴⁶ Partimos del estudio de Stein acerca de la estructura y forma musicales desde la edad media hasta el clasicismo; y en particular, de los procedimientos de la forma rondó, las variaciones, el capricho, la forma sonata binaria, el tema con variaciones (y la doble variación), y la fuga (y la fuga cuádruple). Stein, Leon. *Structures & Style...* Para abordar el manejo de las variaciones nos auxiliamos de las clasificaciones propuestas por Vincent d'Indy en el *Cours de composition...*, y aplicadas por Julio Bas en su tratado sobre la forma musical. Según estos autores, el primer tipo de variación se caracteriza por mantener la melodía, si bien se transforma el ritmo, la armonía, los contrapuntos y giros melódicos de las demás voces; o por omitir o modificar la melodía mientras se reconoce la armonización inicial. El segundo tipo, la variación por amplificación, se define por la permanencia de algunos rasgos melódicos, rítmicos o armónicos del tema, mientras se generan nuevos motivos que son los utilizados para elaborar las siguientes diferencias. Bas, Julio. *Tratado de la forma...*, pp. 207-212. Con vistas a fundamentar el concepto de la forma en arco o puente, empleamos los juicios teóricos de Joel Lester. Este último define dicha forma por la táctica de la simetría en espejo; es decir, por el empleo de ordenamientos temáticos que son semejantes cuando se leen hacia delante o hacia atrás, como acontece en ciertas formas sonata, que presentan la recapitulación al reverso de la exposición, creando una estructura proporcionada en torno al desarrollo o parte C; es decir, ABCBA. Lester, Joel. *Enfoques analíticos...*, p. 66.

¹⁴⁷ Orquesta de cámara con instrumentos de cuerdas frotadas (contrabajo, violonchelos, violas), vientos madera (fagot, corno inglés, clarinete en *sib*, oboe y flauta) y el piano.

¹⁴⁸ Belkin, Alan. "Orquestación...", p. 3.

¹⁴⁹ Mateos Moreno, Daniel. "La orquestación: un ejemplo práctico", *Filomúsica*, núm. 36, enero, 2003. <http://filomusica.com/filo36/orquesta.html> [Consultado: 3/02/2021].

Adoptamos además el concepto pianismo, como la "técnica o estilo de interpretación del piano, o de composición de obras para este instrumento, que resultan propios de determinado autor, de un intérprete o de una época";¹⁵⁰ por estimar que los rasgos del discurso pianístico muestran determinadas singularidades, así como distintas relaciones con el entramado orquestal, en correspondencia con la estética del neoclasicismo y el neoclasicismo español adoptada por el compositor durante su membrecía en el grupo en la época de composición de la obra.

Dadas las características de la retórica del *Capriccio...*, en cuanto a lo profuso de las herramientas de intertextualidad musical, la diversidad de las fuentes a las que estas señalan y con vistas a delimitar los rasgos del neoclasicismo español –como uno de los cánones de modernidad del grupo– fue necesario emplear la definición de retorno propuesta por Ruth Piquer.¹⁵¹ El retorno según esta autora, contempla el rescate de la tradición musical española o la vuelta al pasado, y constituye el rasgo distintivo del neoclasicismo español o el clasicismo moderno.¹⁵² En esta corriente estética, las ideas de novedad y progreso interactúan con los conceptos de arte y música nuevos, y con el 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 el retorno reivindica la emoción, la expresividad y la evocación como constante,¹⁵³ a partir de diversas alusiones al pasado y las tradiciones españolas; entre ellas, las referencias a clavecinistas como 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;¹⁵⁴ la música popular de los cancioneros y los grandes polifonistas del siglo XVI.

Derivado de los planteamientos de Piquer, logramos relacionar el empleo de intertextualidad en el *Capriccio...* con el retorno. La delimitación de las prácticas citatorias, las alusiones y los *topoi* en esta pieza evidencia la presencia de los elementos

¹⁵⁰ *Diccionario de la Lengua...*

¹⁵¹ Piquer Sanclemente, Ruth. *Clasicismo moderno...*

¹⁵² Piquer desliga al neoclasicismo español del neoclasicismo en boga durante los primeros años de la década de 1920 y del neoclasicismo francés. *Ibidem*, pp. 397-398.

¹⁵³ *Ibidem*, pp. 397 y 398.

¹⁵⁴ *Ibidem*, pp. 399-400.

tradicionales de la música española, de los grandes maestros y obras de la música de concierto y la música folclórico popular, pero desde la óptica del lenguaje moderno. De esta manera distinguimos una de las particularidades que vinculan a Orbón con el neoclasicismo español.

La presencia de la retórica del neoclasicismo objetivo, así como de los retornos del neoclasicismo español y la diversidad de fuentes a las que apuntan las citas, alusiones y los *topoi* –tanto de obras y compositores, como de distintas expresiones de la música folclórica que enlazan lo español, cubano y latinoamericano aunando la historia cultural y las tradiciones hispanoamericanas–, nos llevó a desentrañar las maneras empleadas por el compositor para acceder al pasado desde su presente y establecer aquellas conexiones y diálogos. Para acercarnos a esta temática fue indispensable sustentarnos en el concepto del anacronismo metamórfico definido por la estudiosa Martha M Hyde, como la forma retrospectiva menos directa y más significativa de regresar a los clásicos.¹⁵⁵

El anacronismo metamórfico según esta autora, comprende la imitación en el presente de la música de períodos anteriores al siglo XX, conllevando el contraste y enfrentamiento, o el choque de estilos y estéticas históricos. Hyde refiere que la dramatización consciente y creativa de este conflicto, concretada en una obra musical ideada en el presente y fuera del pasado remoto, es la que manifiesta la incongruencia o el anacronismo, porque fusiona o comprime los viejos elementos dentro de los nuevos,¹⁵⁶ precisando así el carácter metamórfico del anacronismo.¹⁵⁷ Aunque el anacronismo metamórfico implica varios tipos de imitación: la reverencial, ecléctica, heurística y dialéctica,¹⁵⁸ en nuestra investigación sólo hemos adoptado las dos últimas; pues entendemos que la reverencial y la ecléctica no se adecuan a los procedimientos empleados por Orbón en el *Capriccio....*, como explicamos a continuación.

La imitación reverencial sigue y reproduce el modelo clásico con fidelidad, estableciendo una repetición casi ritual o reverente del mismo,¹⁵⁹ una táctica que

¹⁵⁵ Hyde, Martha M. “Neoclassic and Anachronistic Impulses...”, p. 200.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 200.

¹⁵⁷ “[...] I call “metamorphic anachronism” as in metamorphic rocks which fuse or compress the old into the new”. *Ibidem*, p. 205.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 200.

¹⁵⁹ Hyde ejemplifica y describe el tipo de imitación reverencial con la pieza *Le tombeau de Couperin* de Maurice Ravel. *Ibidem*, p. 206.

estimamos opuesta a las maneras de construcción de la mencionada obra. En la imitación ecléctica, “las alusiones, ecos, repeticiones, frases, técnicas, estructuras y formas de un grupo *no especificado de compositores y estilos anteriores* chocan todos, unos con otros con indiferencia”;¹⁶⁰ y estas características nada tienen en común con las referencias a los compositores, las obras y los estilos a los que alude, de manera sistemática, la retórica musical de la obra que estudiamos.

La imitación heurística y la dialéctica son los tipos de estrategias que consideramos apropiadas para acercarnos a los procedimientos del *Capriccio*.... La primera, provee al compositor de un significado dentro de determinada cultura o tradición, abriendo un diálogo transitivo con el pasado.¹⁶¹ La heurística, por su parte comprende como “clásicos” los cantos de la música folclórica, pues las raíces de estos se remontan al pasado lejano;¹⁶² constituyendo los “verdaderos clásicos”, porque ejemplifican la expresión del pensamiento musical “de la manera más ideal con el más sencillo significado y la más acabada forma”.¹⁶³ A esto se suma que los cantos folclóricos son considerados expresiones vivas –no memorias museables–, que sugieren con los distintivos ritmos, escalas y otras peculiaridades musicales, no sólo las tradiciones de una nación, sino la historia cultural de regiones geográficas que rebasan los límites nacionales, y conforman la vida moderna de los individuos que las pueblan.¹⁶⁴

La otra estrategia que razonamos en el lenguaje de la pieza orboniana es la imitación dialéctica, definida como el sentido del examen crítico, del diálogo de dos caminos entre una determinada pieza y su modelo. Es decir, del intercambio mutuo de

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 211, la frase destacada con cursivas no pertenece al original. Hyde identifica el tipo de imitación ecléctica en los primeros trabajos neoclásicos de Igor Stravinsky, entre ellos piezas maestras como el *Octeto* para instrumentos de viento (1922).

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 214. Según Hyde, Béla Bartók provee los mejores ejemplos del tipo de imitación ecléctica algunos de sus trabajos de inicios del siglo XX; entre ellos, *Eigth Improvisations on Hungarian Peasant Songs Op. 20*, en tanto son piezas que invitan a la comparación entre tradiciones, y proclaman una herencia que se expresa en un nuevo uso, es decir en la música clásica fuera de la práctica folclórica y con un lenguaje moderno que no tiene que ver con las costumbres folclóricas.

¹⁶² *Ibidem*, p. 214. Para ilustrar el tipo de imitación heurística Hyde cita algunos criterios de Bela Bartók, en el escrito “*On the Significance of the Folk Music*”, *Béla Bartók Essays*, Faber & Faber, London, 1976, p. 346.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 215. Hyde toma como referencia las reflexiones de Bartók en el trabajo “*Hungarian Peasant Music*”, *Musical Quarterly* 19, 1933, pp. 272-273.

¹⁶⁴ *Ibidem*, pp. 214-215. Hyde se basa en los criterios asumidos por Béla Bartók en “*On the Significance of the Folk Music*”, “*The Relation of Folk Song to the Development of the Art Music Our Time*”, “*The Influence of Peasant Music on Modern Music*”, *Béla Bartók Essays*, Faber & Faber, London, 1976; y “*Hungarian Peasant Music*”, *Musical Quarterly* 19, 1933.

criterios a semejanza de una disputa o controversia entre compositores y piezas específicas, observable en la similitud o gestualidad de los temas, u otros paralelos entre la textura, la instrumentación y el estilo motivico.¹⁶⁵ Partiendo de la anterior definición de Hyde, entendemos la imitación dialéctica en los comentarios establecidos por Orbón entre el discurso musical del *Capriccio...* y el de ciertas piezas del pasado hispano culto que le valieron de paradigmas. La aplicación de los conceptos de la imitación heurística y dialéctica nos permitió delimitar algunos de los modos empleados por Orbón para regresar a los clásicos, estableciendo desde su presente la continuidad y el coloquio con los compositores, las obras y tradiciones que le antecedían.

Las razones del empleo de diversos enfoques analíticos para abordar el estudio del *Capriccio...* responden a la necesidad de comprender esta pieza desde distintos ángulos, e iluminar algunos de sus aspectos particulares desde perspectivas diferentes. La integración de los presupuestos teóricos descritos, permitió cotejar los resultados del análisis musical definiendo en la obra el estilo neoclásico, la presencia de la herencia cultural y los rasgos que revelan tanto el retorno propio del neoclasicismo español, como las tradiciones cubanas y latinoamericanas; y las maneras en las que Orbón concertó el pasado remoto, con el presente y la modernidad.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pp. 222-223.

Capítulo II. Julián Orbón, músico y compositor migrante

De padre asturiano y madre cubana, Julián Orbón nace en Avilés, Principado de Asturias, en 1925; emigra a Cuba por decisión paterna a los 15 años y vive allí durante dos décadas. Tras el triunfo de la revolución cubana, el 1º de enero de 1959, por la incompatibilidad de su pensamiento respecto del curso tomado por ese proceso y su aversión, no al cambio social, sino a un movimiento revolucionario que dividiera a los cubanos,¹⁶⁶ el compositor parte 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, encabezado por el presidente Adolfo López Mateos, le había expedido una invitación para trabajar como asistente en el Taller de Creación Musical del Conservatorio Nacional.

Nadie podría asegurar que la estancia de Orbón en México tendría 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 el caso de la familia Orbón, los convertían de manera automática en emigrantes definitivos,¹⁶⁷ y por tanto los estigmatizaban como apátridas y traidores,

¹⁶⁶ Orbón, Julián. “José Martí: poesía y realidad”, *Julián Orbón. En la esencia de los estilos y otros ensayos*, Colibrí, Madrid, 2000, pp.108-109.

¹⁶⁷ 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 estos 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 este intervalo 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,

despojados de la posibilidad de regresar o visitar la Isla, una situación que se extendió por más de dos décadas para todos los cubanos que habían abandonado Cuba en aquella época.

Tras varios años de residencia en la capital mexicana, Orbón se trasladó de manera permanente a los Estados Unidos de América a finales de 1963. 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, su obra era totalmente desconocida y por ello no se reconocía su trascendencia. Durante el tiempo en que vivió en Estados Unidos, Orbón viajó a España en varias ocasiones. Cuando falleció el 20 de mayo de 1991 en el país del Norte, nunca más había vuelto a pisar suelo cubano.

Las circunstancias de la migración conllevan un cambio radical en la vida de los individuos. Esa transformación altera y quebranta los fundamentos y raíces naturales de su identidad. Julián Orbón transitó por ese conflicto en dos importantes períodos de su vida, el primero en su adolescencia, con sólo 15 años; y el segundo, cuando ya había alcanzado la madurez, gran estabilidad y autonomía e, incluso, había fundado una familia en el nuevo contexto al que había emigrado.

Uno y otro desplazamiento fueron eventos de características particulares, ocurridos en momentos diferentes, que marcaron con su singularidad la vida y creación del músico. Sin embargo, imprints similares de desarraigo también antecedían al compositor a través de sus propios progenitores. Su padre, el pianista Benjamín Orbón, inmigrante asturiano en Cuba, se desplazó desde su residencia habanera para presentarse al piano en numerosas localidades de España y en París, y para realizar viajes ocasionales a Avilés, su ciudad natal. Su madre cubana, la pianista Ana de Soto Blanch, oriunda de La Habana y ex discípula de Benjamín, era hija de un matrimonio constituido por la barcelonesa Josefina Blanch –perteneciente a una familia de consignatarios de buques que había inmigrado a la Isla– y Antonio de Soto Salazar,

Florida, 2015, p. 110. <http://www.ascecuba.org/c/wp-content/uploads/2015/01/v24-anillo.pdf>. [Consultado:10/12/2017].

descendiente cubano de una pareja de emigrantes gallegos también asentados en Cuba.¹⁶⁸

Ana de Soto viajó varias veces a Avilés en compañía de su esposo, si bien nunca consiguió aclimatarse plenamente a esa ciudad.¹⁶⁹ Debido a sus ocasionales desplazamientos entre Cuba y España durante los primeros años de matrimonio, los primeros tres vástagos de esa unión nacieron, dependiendo de dónde se encontraba la madre al momento del parto, tanto en La Habana como en Avilés. Ana María, la primogénita, y Armando, el tercero, nacieron en Cuba; mientras que Carlos Benjamín, el segundo descendiente, lo hizo en Asturias.¹⁷⁰ Sin embargo, hacia 1922, Ana de Soto fue llevada por su esposo a la casa familiar de Avilés para establecerse allí. A partir de este momento, mientras Benjamín residía en Cuba, visitaba de manera esporádica a su esposa e hijos que vivían bajo la observancia de su hermano. Por esta razón, Julián Orbón de Soto, último descendiente del matrimonio, nació en Avilés el 7 de agosto de 1925 y no en La Habana.¹⁷¹ En la siguiente fotografía aparece Ana de Soto Blanch junto a sus cuatro hijos en Avilés. De izquierda a derecha Armando, la madre con el pequeño Julián en brazos, Carlos Benjamín y Ana María Orbón. (*Figura 1*).

¹⁶⁸ Martínez Sánchez, José María. 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, y 9 de marzo de 2016; 19 de febrero de 2017; y 10 de febrero de 2018.

¹⁶⁹ Martínez Sánchez, José María. Entrevistas realizadas por la autora a José María “Chema” Martínez Sánchez

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ 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”, *lavozdeaviles.es*, 22 de octubre de 2014. <http://www.elcomercio.es/20091103/aviles/julian-orbon-ilustre-musico-20091103.html>. [Consultado 10/08/2017].



Figura 1: Ana de Soto Blanch junto a sus cuatro hijos, Avilés, ca. 1926. Fondos familiares de Ana y Carmen Abril Orbón, hijas de Ana María Orbón y sobrinas de Julián Orbón, Asturias.¹⁷²

Las características aludidas en relación con los antecedentes familiares de este compositor, ejemplifican algunos de los nuevos matices que definieron las relaciones entre cubanos y españoles y los desplazamientos de ambos entre uno y otro país después de concluido el dominio colonial de España sobre Cuba en 1899. Tras este hecho, varios

¹⁷² Cortesía de “Chema” Martínez Sánchez. Entrevistas realizadas por la autora a José María “Chema” Martínez Sánchez

sucesos favorecieron la ambigüedad de aquellos lazos; uno de ellos, fue el permiso otorgado a los peninsulares establecidos en la Isla para conservar su nacionalidad española, si así lo deseaban¹⁷³ y transmitirla a los cónyuges e hijos durante el período comprendido entre julio de aquel año y abril de 1900.¹⁷⁴ Este proceso legal convirtió en ciudadanos españoles a muchos nacidos en Cuba hasta después de la independencia de España; y del mismo modo, transformó en ciudadanos cubanos a naturales de aquel país que por diversas razones no acudieron a las oficinas del asiento. Como resultado de lo anterior residían en Cuba 66 834 españoles nativos, más 72 721 que obtuvieron esa ciudadanía por razones de parentesco, para un total aproximado de 140 000 personas,¹⁷⁵ en una población de 1 572 797 habitantes.¹⁷⁶

De manera sincrónica, la política migratoria del gobierno de ocupación militar de Estados Unidos, instaurado en la Isla en aquel momento, incentivó la llegada de inmigrantes peninsulares. Esta disposición se fundamentó en razones raciales, lingüísticas, culturales y religiosas, entre otras;¹⁷⁷ y estuvo en consecuencia con la escasez de fuerza laboral para solucionar la deplorable situación económica y la reconstrucción del país tras una guerra de independencia que involucró a todo el territorio insular.

Desde 1899 y durante las primeras décadas del siglo XX, la afluencia de aquellos inmigrantes a la mayor de las Antillas, se vio también beneficiada por la presencia de una numerosa colonia española con patrimonios bien resguardados en virtud del Tratado de Paz firmado entre España y los Estados Unidos;¹⁷⁸ y los estrechos lazos familiares, o

¹⁷³ De acuerdo a lo pactado entre España y los Estados Unidos, negociaciones de las que fue excluida Cuba. Pichardo Viñals, Hortensia. "Tratado de Paz entre España y los Estados Unidos de América, firmado en París el 10 de diciembre de 1898", *Documentos para la Historia de Cuba*, tomo I, Ciencias Sociales, La Habana, 1973, p. 543.

¹⁷⁴ Guiral, Frank A. "Se cerró por precepto constitucional el Registro de Españoles del Ministerio de Estado", *Diplomacia*, XXXIX-XI, mayo, 1950, p. 6.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 6.

¹⁷⁶ López Civeira, Francisca. *Cuba entre 1899 y 1959. Seis décadas de historia*, Pueblo y Educación, La Habana, 2007, p. 7.

¹⁷⁷ García Dally, Ana Julia. "Apuntes para el estudio de la política inmigratoria durante la ocupación militar norteamericana: 1899-1902", *Anuario de Etnología 1988*, Centro de Arqueología y Etnología de la Academia de Ciencias de Cuba, La Habana, 1989, p. 125.

¹⁷⁸ Los españoles en Cuba, tras la independencia de España, pudieron conservar todas sus propiedades en la Isla, no sólo su nacionalidad, de acuerdo a los artículos correspondientes en el "Tratado de Paz" firmado entre España y los Estados Unidos. Pichardo Viñals, Hortensia. "Tratado de Paz entre España y los Estados Unidos de América...", p. 543.

de amistad y paisanaje con los ya residentes en la Isla.¹⁷⁹ Como resultado, se continuaron estableciendo vínculos entre los naturales españoles y cubanos, y se acrecentaron los procesos migratorios de ida y retorno, de unos y otros, entre la ex metrópoli y Cuba. Es por ello que, en el transcurso de una parte de aquella centuria, y aún después de la independencia de España, las circunstancias ya mencionadas condicionaron diversos matices en las interrelaciones entre el lugar de origen, la reconstrucción de identidades culturales y la posesión específica de una u otra nacionalidad en algunos oriundos de ambos países y sus descendientes.¹⁸⁰

A este complicado escenario responden los antecedentes familiares maternos de Julián Orbón; y también los de la familia fundada por sus padres, Ana de Soto y Benjamín Orbón, con traslados sistemáticos del matrimonio junto a sus tres primeros hijos, a uno y otro lado del Atlántico hasta 1922,¹⁸¹ año en que la madre y los hermanos del compositor se establecen en Avilés.

Si bien las particularidades mencionadas con respecto a esta familia hispano-cubana, el lugar de nacimiento de Julián Orbón ha condicionado que los estudios antecedentes sobre su vida y obra, no aborden en toda su dimensión la potencial influencia de algunos aspectos de la cultura cubana, y en particular de la música, durante su niñez y primera adolescencia en España. Como resultado, el énfasis acerca de esos influjos en el proceso de conformación de su identidad, ha sido concentrado en el hecho de su residencia en la Isla durante dos décadas.¹⁸² Es decir, en el proceso de reconstrucción identitaria de Orbón a partir de su inserción en el nuevo entorno cubano.

¹⁷⁹ Domingo Cuadriello, Jorge. *El exilio republicano español en Cuba*, Ciencias Sociales, La Habana, 2012, p. 7.

¹⁸⁰ Muchos podrían ser los ejemplos al respecto, por sólo citar algunos: el compositor cubano Amadeo Roldán, descendiente del matrimonio de una cubana y un español, residente en Madrid, se trasladó a los 19 años de España a Cuba para vivir en este último país hasta su fallecimiento en 1939.

En sentido inverso, fue también considerable el número de naturales de Cuba que tomaron parte en la vida de España durante las primeras décadas del siglo XX; entre ellos el general Severino Martínez Anido, oriundo de La Habana y ministro de gobernación del gobierno de Primo de Rivera; así como generales de ambos bandos durante la guerra civil española, entre otros militares, intelectuales y artistas. *Ibidem*, pp. 43 y 44.

¹⁸¹ Las razones de estos sistemáticos viajes respondían a diversas causas, entre ellas, la programación de los conciertos de Benjamín Orbón en España, el disfrute de vacaciones, la ayuda a la familia en Avilés y la atención de varias propiedades y negocios que Benjamín había adquirido en Avilés. Martínez Sánchez, José María. Entrevistas realizadas por la autora a José María “Chema” Martínez Sánchez

¹⁸² Salas Villar, Gemma. “La confluencia de dos culturas...”, p. 17.

En este capítulo pretendemos mostrar la presencia del ascendiente cultural cubano en Orbón desde su entorno familiar y el contexto socio-cultural en España, con anterioridad a su migración a Cuba. Un acercamiento al escenario político y social que incidió en eventos ocurridos a la familia Orbón en Asturias, y también al momento histórico en que ocurrió su primera migración, complementan el enfoque del entorno cultural preciso del compositor durante esta etapa.

Sin embargo, ante la escasez de datos y soporte documental en relación con esos temas, ha sido necesario construir un relato contextual, en ocasiones sobre trazados hipotéticos, argumentado en la bibliografía histórica de referencia, los escasos documentos personales del compositor pertenecientes a esta etapa conservados al día de hoy, y las entrevistas a investigadores y personas que le conocieron. Esta aproximación expondrá la incidencia de elementos de la cultura cubana como potencialidades en la construcción de una identidad híbrida en Orbón con anterioridad a su migración a la Isla; y además dará luz sobre otros sucesos de su historia de vida en esa época, entre ellos su migración a Cuba y las condiciones con las que contó en ese contexto para insertarse como músico y compositor migrante. Todo ello contribuirá a la mejor comprensión de su peculiar personalidad creativa.

II. 1 Influencia de la cultura cubana durante la niñez y primera adolescencia de Julián Orbón. Antecedentes familiares: Ana de Soto Blanch, madre; su padre Benjamín Orbón y el Conservatorio Orbón; Julián Orbón, su tío y padrino periodista

Varios elementos de la cultura cubana, una de las dos influencias más relevantes en la creación orboniana, estuvieron presentes en el entorno familiar del músico desde los inicios de su vida de compositor. Su madre Ana de Soto; su padre, Benjamín Orbón; y su tío y padrino, Julián Orbón, periodista y escritor que, por su gran cercanía con el pequeño Julián, ocupó el lugar de la figura paterna en la vida diaria del infante, ante la lejanía del padre. Estos tres familiares cercanos constituyeron las principales vías a través de las que se filtró el amor a Cuba y a lo cubano durante su infancia.

Tras la sorpresiva muerte materna, cuando Julián tenía seis años y la familia preparaba el regreso a Cuba,¹⁸³ el infante se quedó al cuidado de los parientes paternos,

¹⁸³ Ana de Soto falleció el 3 de enero de 1932 en Avilés, víctima de una insuficiencia mitral. Martínez Sánchez, José María. Entrevistas realizadas por la autora a José María “Chema” Martínez Sánchez

la abuela Rosalía Fernández-Corujedo y su tío, quienes se ocuparon de su crianza. El niño se convirtió en un insaciable lector de los libros atesorados en la amplia biblioteca de su hogar. Poco tiempo después, viajó a La Habana, donde inicia los estudios académicos de la música en el Conservatorio Orbón, fundado por su padre; residió en la capital de la Isla algunos meses y retornó a su pueblo natal.

II. 1. 1 Benjamín Orbón, pianista y compositor. El Conservatorio Orbón

Benjamín Orbón había logrado desarrollar en la Isla una activa vida artística y pedagógica, relaciones de amistad con importantes músicos y compositores cubanos, y una creciente solvencia económica, situación ciertamente desahogada a la que volveremos más adelante. En fecha tan temprana como 1901 se reseña en la *Gaceta Musical de La Habana* el debut en Cuba del joven pianista asturiano Benjamín Orbón y Fernández Corujedo¹⁸⁴ en el Salón López ante numerosos periodistas y profesores. Otras referencias lo sitúan en el Ateneo Jordá en un concierto dedicado la memoria de Giuseppe Verdi en abril de aquel año;¹⁸⁵ en honor a la cantante italiana Tina de Lorenzo,¹⁸⁶ en el Ateneo y Círculo de La Habana a finales de 1907. En esta ocasión interpretó la *Polonesa Op. 53* de Frederick Chopin y realizó el estreno de su obra para

¹⁸⁴ Su nombre era Benjamín Orbón Fernández-Corujedo (Avilés, 27 de abril de 1877- La Habana, 6 de agosto de 1944), era hijo del escritor y profesor universitario avilesino Julián Orbón Solís de la Campa (1840-1900), y de Rosalía Fernández-Corujedo Orbón, natural de Pilarno, un municipio cercano a Avilés. Benjamín Orbón estudió acordeón, violín y piano, y recibió lecciones de Heliodoro González, en su ciudad natal. Tras mudarse a Oviedo continuó sus estudios en la Academia de San Salvador con Víctor Sáenz. Completó su formación en el Conservatorio de Madrid, donde fue discípulo de piano de Andrés Monje, y de música de cámara del violinista Jesús de Monasterio, quien lo designó para tocar con él en sus últimos conciertos. En ese conservatorio obtuvo primeros premios de Piano, Música de cámara y Armonía. En 1899 se presentó como pianista en el Ateneo y posteriormente en Oviedo y Madrid. Llegó a La Habana avalado por sus presentaciones con la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección del Maestro Fernández Arbos y en el palacio de los Reyes de España, así como por las favorables críticas a sus conciertos en el teatro *Arbeu* de la capital de México, y en giras por los Estados Unidos. Fue nombrado, “Caballero comendador de la real y distinguida orden de Isabel la Católica” por Alfonso XIII, y Miembro Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid.

Orbón, Benjamín. “Conservatorio *Orbón*. Director y fundador Benjamín Orbón”, (s/ed.), *Opus*, año 2, núm. 1, 1933, pp. 19-21.

Reglamento y plan de estudios del Conservatorio Orbón, fundador y director general Benjamín Orbón, Imp. A. Valdepasos, La Habana, (ca. 1939), pp. 3 y 5.

¹⁸⁵ Lapique, Zoila. *Cuba Colonial. Música, compositores e intérpretes. 1570-1902*, Letras Cubanas, La Habana, 2008, p. 333.

¹⁸⁶ Tina de Lorenzo (Roma, ?-La Habana, 1965), integrante de la compañía de ópera *Sieni-Pizzorni* que se presentaba en aquellos momentos en La Habana. Tina se estableció después en la Isla como una notable pedagoga de canto.

piano *Melodía Op. 3*;¹⁸⁷ además de tocar junto a violinistas de alto prestigio, aquellos conciertos permiten advertir la carrera incipiente, pero en ascenso del entonces joven pianista. Obsérvese en la segunda parte del programa del concierto homenaje a Tina di Lorenzo, la presentación de Benjamín Orbón como pianista a solo, y junto a notables músicos cubanos como los violinistas José de Castro Chané, y Juan Torroella. (Figura 2).

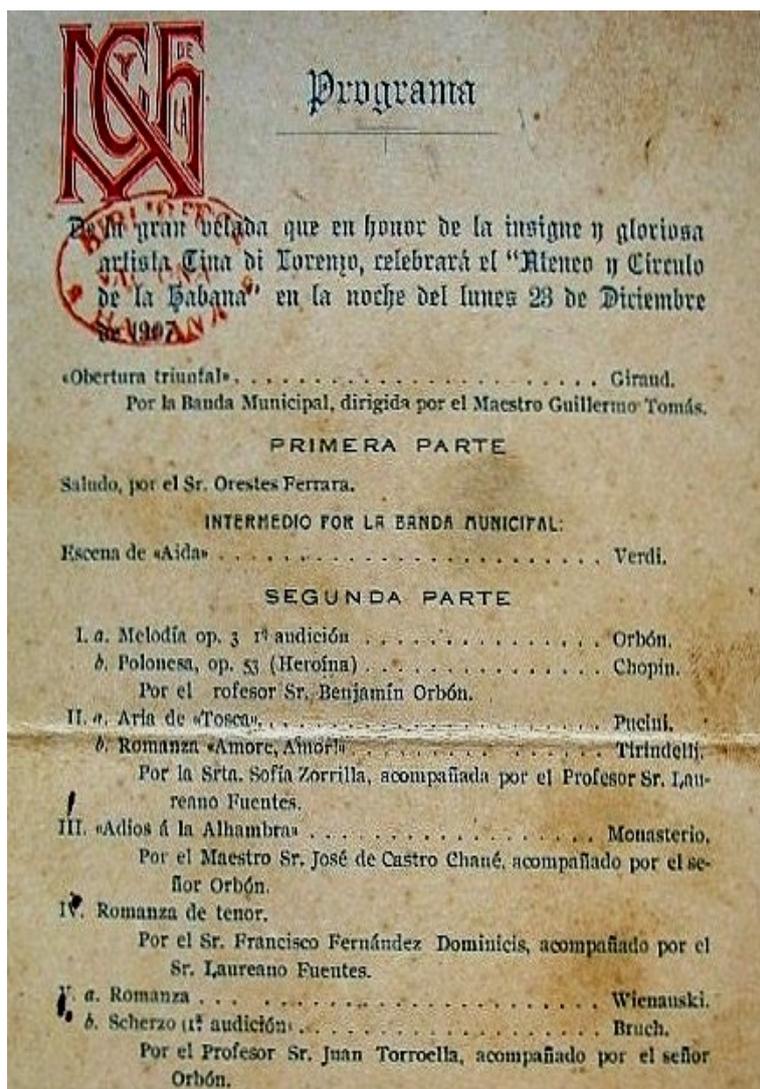


Figura 2: Fragmento del “Programa. De la gran velada que en honor de la insigne y gloriosa artista Tina di Lorenzo, celebrará el *Ateneo y Circulo de La Habana* en la noche del 23 de diciembre de 1907”. Programa de mano, Fondos Biblioteca Nacional José Martí, La Habana.

¹⁸⁷ “Programa. De la gran velada que en honor de la insigne y gloriosa artista Tina di Lorenzo, celebrará el *Ateneo y Circulo de La Habana* en la noche del lunes 23 de diciembre de 1907”. Fondos de la Biblioteca Nacional José Martí, La Habana.

Durante aquel año, Benjamín Orbón estableció su residencia en La Habana y fundó junto al violinista Juan Torroella¹⁸⁸ el Instituto Musical, entidad pedagógica que inició sus actividades el 31 de julio de 1907. El gran prestigio que iría adquiriendo esta academia y la elevada calidad artística de los conciertos ofrecidos allí, fueron conocidos en otras regiones de Cuba y pronto algunas escuelas de música del interior de la Isla comenzaron a anexarse al Instituto. Sin embargo, ciertas diferencias entre las metas particulares de Orbón y Torroella,¹⁸⁹ y la necesidad de actuar por separado para lograr sus objetivos individuales, determinaron la separación amistosa de ambos maestros y la desaparición del Instituto Musical para transformarse en el Conservatorio Orbón en 1910.¹⁹⁰

A esa fecha, existían en la Isla diversos conservatorios y academias que impartían clases de música. Sin embargo, en la gran mayoría de ellos la enseñanza no respondía a un sistema estructurado de estudios, ni a las exigencias académicas acordes al nivel internacional. En la capital sólo algunos conservatorios privados, con sucursales en el interior del país, mostraban rigor docente y trataban de sistematizar de alguna forma la enseñanza de la música; entre ellos se hallaban el fundado en 1885 por el pianista de origen holandés Hubert de Blanck, reorganizado posteriormente por él como Conservatorio Nacional de Música;¹⁹¹ y los conservatorios Peyrellade y Falcón.

¹⁸⁸ Juan Torroella (1874-1938), inició los estudios musicales en Matanzas su ciudad natal, y los continuó en el Conservatorio Hubert de Blanck hasta 1892. Un año después se perfeccionó en las clases de José del Hierro y Jesús de Monasterio en el Conservatorio de Madrid. En 1895 viajó a París, donde fue discípulo del violinista y compositor cubano José White. Torroella a su vez fue maestro de varias generaciones de notables violinistas cubanos, entre ellos Joaquín Molina y Virgilio Diago. Giro, Radamés. *Diccionario Enciclopédico...*, tomo 4, pp. 199-200.

¹⁸⁹ De las discrepancias no existen datos en las fuentes consultadas; no obstante, fueron mencionadas en la entrevista realizada a José María Chema Martínez Sánchez. Martínez Sánchez, José María. Entrevista a José María “Chema” Martínez Sánchez... También conocemos que en los estudios de violín del Conservatorio Orbón se contemplaron como curriculares los métodos concebidos por Torroella (libros primero y segundo), junto a los de Hoffmann, Piot, Schradieck, Danela, Kayser, Seveik y Mazas, desde el primer al quinto año, de una carrera de ocho. *Reglamento y plan de estudios...*, ca. 1939, pp. 35-36.

Reglamento y plan de estudios del Conservatorio Orbón, director general, Julián Orbón, Imp. A. Valdepasos, La Habana, ca. 1946, pp. 36-37.

¹⁹⁰ Orbón, Benjamín. “Conservatorio...”, p. 22.

¹⁹¹ El 1ro. de octubre de 1885 Hubert de Blanck inauguró el Conservatorio de Música y Declamación, en lo que constituyó el primer intento por comenzar la sistematización de la enseñanza musical en Cuba. En 1899 tras la conclusión de la Guerra de Independencia, reorganizó su conservatorio bajo el nombre de Conservatorio Nacional de Música. Hubert de Blanck. Tuvo bajo su responsabilidad la formación de numerosos músicos cubanos, entre ellos pianistas de renombre internacional como Ernesto Lecuona (1895-1963), y Jorge Bolet (1914-1990). El conservatorio, bajo su égida, asesoró y dirigió el establecimiento de diferentes instituciones y academias de música a lo largo y ancho de todo el país.

A la labor individual de estas instituciones y de otros centros privados, se añadió la del Conservatorio Orbón, con una singular propuesta de modelo pedagógico que destacaba por su organicidad y rigor, con planes de estudios curriculares, donde se incluían junto con la enseñanza del instrumento (piano, violín y guitarra) o el canto, asignaturas como la teoría, pedagogía, estética e historia de la música; solfeo, armonía y música de cámara. El riguroso proyecto de enseñanza y el nivel de excelencia de este centro contrastaba con la deficiente oferta pedagógico-musical del Estado. Ni siquiera los centros fundados por la recién instaurada República, la Academia Municipal de Música “Dr. Juan Ramón O’Farrill”¹⁹² (1903) –transformada con posterioridad en el Conservatorio Municipal de La Habana (1935)¹⁹³ y el Conservatorio Provincial de Música de Oriente (1927), dieron resultados positivos debido a la falta de apoyos institucionales. A esto se añade la despreocupación del Estado por establecer un sistema organizado y nacional de enseñanza pública de la música, situación que perduró hasta pasada la primera mitad del siglo XX.¹⁹⁴

En este contexto Benjamín Orbón trazó en su conservatorio una perspectiva amplia para la enseñanza de la música, contribuyendo a la educación de niños y jóvenes, y al desarrollo de la cultura musical cubana. Esa academia no sólo se ocupó de la preparación de intérpretes calificados de varios instrumentos, con una adecuada orientación estético musical; sino también proporcionó una formación teórica y pedagógica, que permitió a sus discípulos convertirse en nuevos maestros y difusores de ese arte, una vez graduados. Sus egresados constituyeron una cantera significativa de maestros de música para todo el país, y en especial para la sede matriz de ese conservatorio y la fundación progresiva de nuevas filiales en diversas regiones de la Isla. Como consecuencia de ello, una buena parte de los progresos realizados por la pedagogía musical durante las primeras décadas del siglo XX, se debieron a la visión aportada por Orbón desde su academia.

Biography of Hubert de Blanck, [http://Hubert de Blanck website 2_files/homepageEN.htm](http://Hubert%20de%20Blanck%20website%20files/homepageEN.htm). [Consultado, 10/12/2017].

¹⁹² El nombre de la entidad corresponde al primer alcalde municipal de La Habana, gestor y fundador de la mencionada academia.

¹⁹³ Transformaciones condicionadas por el incremento del apoyo oficial y la dirección primero de Amadeo Roldán y después de Diego Bonilla. En la institución se crearon las cátedras de armonía y composición, y de historia y estética de la música, y se actualizaron y ampliaron los planes y programas de estudio.

¹⁹⁴ Un sistema unificado y oficial de la enseñanza de la música en Cuba sólo aparece tras el triunfo de la revolución de 1959.

Hacia la década de 1930, el plan de estudios del Conservatorio Orbón abarcaba las enseñanzas elemental y superior de piano,¹⁹⁵ violín, guitarra, flauta, trompeta, saxofón, y canto. También incluía la especialidad de composición, con clases de contrapunto, fuga, formas musicales, e instrumentación. Todas esas ramas se complementaban con las asignaturas de teoría, estética, historia y pedagogía de la música, solfeo y armonía.¹⁹⁶

El claustro de profesores estaba integrado por Benjamín Orbón, como director general y maestro del curso superior de piano, repertorio, música de cámara, pedagogía y teoría de la música; y profesores seleccionados por él entre sus ex discípulos más dotados, como fueron Oscar Lorié y Eugenia Rodríguez –quienes impartían clases superiores de piano, solfeo, pedagogía y teoría de la música–; y los maestros de piano Noemí Ferrer y Francisco Portela. A ellos se sumarían otros profesores de piano, violín, guitarra e instrumentos de viento algunos, europeos residentes en Cuba, como el catalán José Ardévol, responsable de los estudios de composición, armonía, historia y estética de la música, y los italianos Tina Farelli y Arturo Bori, profesores de canto.¹⁹⁷ Así mismo sus ex discípulos más destacados estarían al frente de diversas sucursales del interior del país, como fueron los casos, de Margot Alfonso y Condom Ruiz de la Torre,¹⁹⁸ en sendas filiales de Matanzas; Dolores Anido de Rosell, en Santa Clara; y Amparo Rizo, en Camagüey; entre muchos otros.¹⁹⁹

Durante esos años Benjamín Orbón también incursionó de manera esporádica en la composición de obras sobre todo para piano, que fueron interpretadas por él en sus conciertos. Además de la *Melodía Op. 3*, ya mencionada, se destacan la *Rapsodia Asturiana*, un *Vals Scherzo*, una *Polonesa* y sus *Danzas asturianas*,²⁰⁰ estas últimas con una versión orquestal ejecutada en varias ocasiones durante la década de 1930 por la Orquesta Filarmónica de La Habana²⁰¹ bajo su propia dirección o la de Amadeo

¹⁹⁵ La enseñanza del piano contemplaba, un curso preparatorio previo a cuatro años de enseñanza elemental, y tres de enseñanza superior, de acuerdo a la “Escuela Orbón”. *Reglamento y Plan de estudios...* ca. 1939, pp. 32-35.

¹⁹⁶ “Plan de estudios”. *Ibidem*, p. 19.

¹⁹⁷ “Profesorado del Conservatorio”. *Ibidem*, p. 54.

¹⁹⁸ Aunque este nombre no es correlativo, así aparece escrito en varios lugares del documento: Condom Ruiz de la Torre. Orbón, Benjamín. “Conservatorio *Orbón*” ...p. 32.

¹⁹⁹ *Ibidem*, pp. 31-32.

²⁰⁰ Programa de mano. “Segundo Concierto”. *Dos conciertos de piano por Benjamín Orbón*, La Habana, 1934.

²⁰¹ La Orquesta Filarmónica de La Habana fue fundada en 1924. Se mantuvo en funciones hasta 1959.

Roldán.²⁰² También la Orquesta Sinfónica de La Habana²⁰³ y la Banda del Estado Mayor del Ejército ejecutaron composiciones suyas con cierta frecuencia.²⁰⁴ La presencia de sus obras en los programas de conciertos de estas emblemáticas agrupaciones del país y sus presentaciones como intérprete bajo la dirección de importantes músicos y compositores cubanos, apuntan a la alta valoración y al lugar que a esas fechas había logrado ocupar Orbón en el ambiente musical de la Isla.

Por otro lado, a las creaciones para piano ya mencionadas podemos añadir la *Danza ritual. Afro-cubana* concluida en 1939, que formaba parte del ciclo *Bocetos cubanos*, del cual hemos localizado sólo un fragmento del original de autor correspondiente a la antedicha danza. Esta serie no ha sido contemplada en las investigaciones anteriores a la nuestra y su existencia tampoco es referida en las fuentes que tratan sobre Benjamín Orbón.²⁰⁵ El hecho que este compositor haya concebido estas piezas dedicadas a la música de Cuba (una de ellas inspirada en la música afrocubana) constituye un evento excepcional en su no extenso catálogo, dedicado en lo fundamental a cultivar las piezas de estilo para piano del romanticismo europeo y resaltar la música folclórica asturiana. La existencia de una composición titulada *Bocetos Cubanos*, lleva a deducir la mezcla en su creación de los conceptos de las microformas pianísticas románticas con los rasgos característicos de algunas manifestaciones musicales cubanas, indicando los influjos y cierta asimilación del entorno cultural de la Isla en su perspectiva creativa.

Aparte de su labor en la composición musical, Benjamín Orbón también colaboró escribiendo notas para los programas de concierto de la Orquesta Filarmónica.²⁰⁶ A la par de ello mantuvo una intensa carrera como pianista. Fue miembro fundador de la

²⁰² Sánchez Cabrera, Maruja. *Orquesta Filarmónica de La Habana. Memorias 1924-1959*, Ed. Orbe, La Habana, 1979, pp. 56 y 64.

²⁰³ La Orquesta Sinfónica de La Habana fue organizada en el año 1922 por la Sociedad de Conciertos de La Habana y se mantuvo en funciones hasta 1943. Su director titular fue Gonzalo Roig. Junto a esa orquesta se presentó Benjamín Orbón como solista en varias ocasiones.

²⁰⁴ Orbón, Julián. "Notas al programa". Concierto Julián Orbón. Pianista. Asociación Orbón. Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana, 11 de diciembre, 1940, p. 1.

²⁰⁵ El fragmento de la partitura que hemos hallado en los fondos documentales del Museo Nacional de la Música en La Habana, sólo corresponde a la parte superior de la primera página de la pieza, donde está consignado el título "Bocetos cubanos. Danza ritual. Afrocubana", junto a la siguiente dedicatoria: "Para el álbum de mi predilecta y querida discípula Sarita González Manet. La Habana. Marzo, 1939. Benjamín Orbón". Lamentablemente, además de los datos mencionados, en el documento sólo aparecen los primeros compases del pentagrama superior del piano, lo que no permite una valoración o análisis de esta obra.

²⁰⁶ Sánchez Cabrera, Maruja. *Orquesta Filarmónica de La Habana...*, p. 201.

Sociedad de Cuartetos creada en 1910, acrecentándose bajo su dirección la música de cámara en los círculos musicales cubanos. Además, realizó de manera sistemática numerosos conciertos y recitales, tanto en la capital como en giras por las principales ciudades del interior del país.

Sus exitosas presentaciones artísticas trajeron aparejado un creciente interés por su labor pedagógica y, por tanto, el incremento de academias de música que se sumaban como filiales a su conservatorio y difundían el plan de estudios Orbón por todo el país. A este alcance sin duda contribuyó la seriedad y organización del centro docente que dirigía, y las labores artística y pedagógica de los intérpretes y profesores egresados de esa institución, formados con sólidos y sistémicos programas de estudio, cuya validez académica llegó a ser reconocida de manera oficial por la Secretaría de Educación de la República.²⁰⁷ Como resultado de todas estas condicionantes, el Conservatorio Orbón alcanzó la cifra de más de doscientas cincuenta dependencias en toda la Isla a inicios de la década de 1930,²⁰⁸ y constituyó la representación más extensa de la actividad musical cubana durante la época. (*Figura 3*)

²⁰⁷ Para esa fecha, la validez docente del Conservatorio Orbón había sido reconocida de manera oficial al ser incluido en el catálogo: “Listas de los Conservatorios; instituciones y Academias de Música que tienen validez académica. Fecha de su fundación. Número de profesores con que cuenta. Planes de estudio. Asignaturas principales que en ellas se siguen”, *Colección de Bellas Artes. Validez académica*, 1932. Fondos del Archivo del Ministerio de Cultura de la República de Cuba.

²⁰⁸ Orbón, Benjamín. “Conservatorio *Orbón*...”, p. 26.

combate— le concedió al Conservatorio Orbón el derecho de utilizar el Escudo Nacional en sus impresos y diplomas.²¹¹

El alcance del Conservatorio Orbón y su contribución a la cultura nacional se evidenció en los aportes de algunos de sus egresados a la historia de la música en la nación. Tales son los casos de los reconocidos pianistas y profesores Catalina Fortaleza,²¹² Oscar Lorié; Ñola Sahig, primera pianista cubana en ofrecer conciertos en las universidades de Oxford, Cambridge, la BBC de Londres y junto a varias orquestas sinfónicas en los Estados Unidos; Andrea Manfugás Crombet —quien iniciara a su hija, la eminente intérprete Zenaida Manfugás, en el estudio del piano—, y la también compositora María Matilde Alea, creadora de nuevos métodos didácticos para la enseñanza del piano, el solfeo, la teoría y apreciación musical y de obras para piano, incluidas al día de hoy en los planes de estudio de las escuelas de música en el país.²¹³ Asimismo se destacaron varios compositores y directores de orquesta; entre ellos, los reconocidos músicos Armando Romeu Marrero²¹⁴ y Rodrigo Prats.²¹⁵

El Conservatorio Orbón puede considerarse también una de las matrices del Grupo de Renovación Musical fundado en el Conservatorio Municipal de La Habana, pues en aquel plantel cursaron estudios musicales parcial o totalmente, algunos jóvenes que constituyeron el colectivo de compositores mencionado; entre ellos, Oscar Lorié, Eugenia Rodríguez, Juan Antonio Cámara, Ester Rodríguez y el propio Julián Orbón.

²¹¹ Este derecho estuvo avalado por disposición del Decreto No. 885 de 1922. *Reglamento y plan de estudios ...*, ca. 1939, p. 4.

Pacheco Valera, Irina. “Una aproximación al Conservatorio Orbón desde la memoria pedagógica musical”, 2013. <http://archivo.cubarte.cult.cu/periodico/opinion/una-aproximacion-al-conservatorio-orbon-desd>. [Consultado, 10/12/2017].

²¹² Orbón, Benjamín. “Conservatorio...”, p. 26.

²¹³ Giro, Radamés. *Diccionario Enciclopédico...*, tomo 1, p. 33.

²¹⁴ Armando Romeu Marrero, fue director de las bandas Municipal de Regla, y del Estado Mayor del Ejército (esta última hasta 1959), músico de la orquesta danzonera de Antonio María Romeu, compositor de danzones y ejecutante de varios instrumentos. Vizcaino, María Argelia. *Diccionario de talentos artísticos cubanos en el exilio*, 2008, http://www.mariaargeliavizcaino.com/m-DiccionarioTalentosCubanos_R_3.html [Consultado, 10/12/2017].

²¹⁵ El compositor, violinista y director de orquesta Rodrigo Prats, fue el creador de emblemáticas zarzuelas cubanas; entre ellas, *Amalia Batista* y *María Belén Chacón*.

II. 1. 2 Contexto familiar y socio-cultural de la infancia y primera adolescencia de Julián Orbón

Julián Orbón viajó por primera vez a Cuba en compañía de su hermana mayor Ana María Orbón, poco más de un año después de fallecer su madre. En la siguiente ilustración pueden verse de izquierda a derecha: una amiga, el niño Julián y Ana María Orbón (vestida de luto) a bordo del buque “Cristóbal Colón” durante la escala en el puerto de New York en julio de 1933. (*Figura 4*). Si bien no hemos podido precisar si esta foto fue tomada en la travesía hacia La Habana o de regreso a España, en el reverso de la misma están anotados en letra cursiva los nombres de la ciudad y el buque, y el mes y año de la instantánea, como puede observarse en la imagen a continuación. (*Figura 5*).



Figura 4: Fotografía de los fondos familiares de Ana y Carmen Abril Orbón, hijas de Ana María Orbón (sobrinas del compositor), Asturias, 1933.²¹⁶

²¹⁶ Cortesía de José María “Chema” Martínez Sánchez. Entrevistas realizadas por la autora a José María “Chema” Martínez Sánchez....

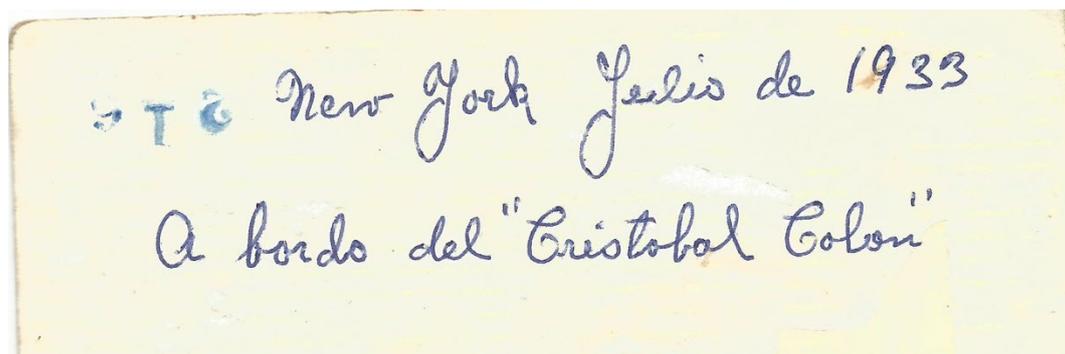


Figura 5: Reverso de la fotografía anterior. Fondos familiares de Ana y Carmen Abril Orbón (sobrinas del compositor. Julián Orbón), Asturias, 1933.²¹⁷

Fue durante esta estancia en la Isla que Julián Orbón inició con 7 años sus estudios académicos de piano en el Conservatorio Orbón de La Habana. Pero el vínculo con este instrumento había ocurrido con anterioridad, pues provenía de una familia en la que la música jugaba un rol protagónico junto a la literatura. Su madre había sido discípula de Benjamín Orbón en su academia habanera, y la tía paterna, Anita Orbón Fernández-Corujedo, era también profesora de piano. La primera lo inició en el aprendizaje de este y la segunda lo continuó en el entorno hogareño. Su tío Julián había vivido en Cuba,²¹⁸ era admirador de la obra de José Martí y pronto lo vinculó a la literatura y lo introdujo en la enjundiosa biblioteca heredada de su abuelo Julián, escritor y catedrático de la Universidad de Oviedo.

A todo este ambiente cultural colaboraron en gran medida las ocasionales visitas de Benjamín Orbón a Avilés, según el testimonio de Julián Orbón. Cuando el padre estaba en el hogar, tras la cena, toda la familia se reunía en tertulias musicales a

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Julián Orbón Fernández Corujedo (Avilés, 1880-1936) emigró con 20 años a La Habana y allí trabajó en el *Diario de la Marina*. Tras viajar a Nueva York y residir allí, viajó a Avilés ciudad donde se mantuvo un año y después regresó a La Habana. En esta ciudad escribió y publicó en 1908 su novela *Luchas de un alma*. Durante esta estancia en Cuba colaboró con su hermano Benjamín Orbón en la fundación del Conservatorio Orbón y en las filiales del interior de la Isla. En 1917 se estableció definitivamente en Avilés y fundó el semanario *El Progreso de Asturias*. De la Madrid, Juan Carlos. “Julián Orbón en flashback” (I), *Noticias que hacen historia*. <http://noticiasquehacenhistoria.blogspot.com/2015/03/julian-orbon-en-flashback-i.html?m...> [Consultado 10/08/2020].

— “Julián Orbón en flashback” (I), *Noticias que hacen historia*, 2015. <http://noticiasquehacenhistoria.blogspot.com/2015/03/julian-orbon-en-flashback-yii.html> [Consultado 10/08/2020].

Del Río Legazpi, Alberto. “Los hermanos Orbón”. *El comercio*, 9 de septiembre de 2018. <https://blogs.elcomercio.es/episodios-avilesinos/2018/09/09/los-hermanos-orbon/> [Consultado 10/08/2020].

escuchar la interpretación del padre de obras como *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla y los *Estudios sinfónicos* de Robert Schumann.²¹⁹ La impresión que deben haber provocado en el niño Julián Orbón piezas de tal envergadura, ejecutadas ante él por su padre, un experimentado intérprete, acaso favorecieron su admiración tanto por este artista, como por el compositor español y su obra, pues *Noche en los jardines de España* posteriormente formó parte de su repertorio y fue una de las piezas que ejecutó en algunos conciertos del conservatorio familiar en la Isla, y con frecuencia a lo largo de su vida en tertulias de amigos.²²⁰

Es evidente que su padre fue en el sentido artístico uno de sus modelos, aunque careció en un inicio de su guía sistemática para el aprendizaje pianístico. Fue en el conservatorio familiar donde recibió lecciones de piano con regularidad, ofrecidas por su padre y el pianista Oscar Lorié. Pero en esta ocasión su estancia en La Habana sólo duró unos meses. Ese mismo año regresó a Avilés por decisión paterna.

Las causas de la disposición de este rápido retorno no se conocen a ciencia cierta; si bien deben estar relacionadas con los requerimientos de cuidados y afectos de un infante de sólo ocho años –además reciente huérfano de madre y alejado del entorno que había conocido hasta ese momento–, que el padre, por esa fecha ya con 55 años, no estaba en condiciones de brindar. Benjamín Orbón debía impartir clases en su conservatorio y atender las filiales del interior del país a las que viajaba cada cierto tiempo, además de preparar y ofrecer sus conciertos. Por otro lado, de la mano de estos eventos, marchaba también una intensa vida social que favoreció su acentuada predisposición al alcoholismo;²²¹ y el niño podía continuar los estudios de piano en el hogar con su tía y con posterioridad en el Conservatorio Provincial de Oviedo, centro al

²¹⁹ Yedra, Velia. *Julián Orbón: A Biographical...*, p. 11.

²²⁰ Como en el reencuentro con Cintio Vitier en New York en 1980, según testimonio de este compositor. Picart, Gina. “Julián Orbón...”, p. 48.

²²¹ Con relación a Benjamín Orbón, Mariana Villanueva apunta refiriéndose a un relato contado a Julio Estrada por Julián Orbón: “[...] poseía una vitalidad y un magnetismo poco comunes, y tal vez hubiera llegado a ser uno de los más grandes pianistas del siglo si no hubiera sido por su fuerte inclinación al alcoholismo, factor que repercutió en su vida personal”. Villanueva, Mariana. “Julián Orbón: Un retorno a los orígenes”, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2004, p. 62. Otras fuentes, también lo corroboran: Entrevista a José María Martínez Sánchez, ex director del Conservatorio Julián Orbón en Avilés, y organista, profesor y director de orquesta, realizada por la autora vía correo electrónico, 19 de febrero de 2017.

que Julián Orbón ingresaría en 1933 para estudiar con el profesor Saturnino del Fresno.²²²

No obstante su corta estadía en La Habana, Julián Orbón llegó a configurar un imaginario de sus propias experiencias, demostrado en los recuerdos que guardó de su infancia sobre la profunda impresión que le había provocado en aquel viaje “la brillante luz de la isla”, en oposición al “paisaje frío y oscuro de Asturias”.²²³ Otras memorias, que podrían ejemplificar sus relaciones con Cuba y su cultura durante su infancia y adolescencia en España, se han perdido tras el fallecimiento del compositor. Sin embargo, un hecho que era obviamente intrascendente para él en relación con la música cubana, fue expuesto, con otros propósitos en su ensayo “José Martí: poesía y realidad”: “Recuerdo que en mis días de infancia en España se conocía y cantaba en casa como en muchas casas españolas, el estribillo de la clave *Martí no debió de morir*. Claro que yo no tenía una idea precisa de quién era el que se nombraba en esa copla, pero ahí estaba el *nombre* acompañando veladamente los primeros contactos con la realidad”.²²⁴

Al análisis del compositor ligado al poeta y líder cubano, es necesario añadir un hecho significativo: la práctica colectiva en su ambiente familiar de una música propia de la Isla, representada en la *clave*, una modalidad folclórica urbana de la canción cubana, surgida en la región centro occidental del país durante la primera mitad del siglo XIX,²²⁵ que nos da una idea de la presencia en la familia de elementos visibles de la cultura cubana.

Otro evento relacionado con la presencia de diversos tipos de música cubana en España por aquella época es el criterio del repertorio pianístico de Benjamín Orbón.

²²² Gacía-Avello, Ramón. “Julián Orbón, el músico...”, p. 4.

²²³ Según el testimonio de Mercedes Vecino, viuda de Julián Orbón, en la entrevista telefónica que le realizó Mariana Villanueva el 30 de octubre de 2003, y que se encuentra citado en “Julián Orbón un retorno a los orígenes...”, p. 65.

²²⁴ Orbón, Julián. “José Martí, poesía y realidad”. *Julián Orbón. En la esencia de los estilos y otros ensayos*, Colibrí, Madrid, 2000, p. 107, lo subrayado es del documento original.

²²⁵ La *clave*, es un género de la canción cubana caracterizado por su compás de 6/8, y el apego al acompañamiento rítmico del idiófono *claves*, cuyos toques realizan la subdivisión ternaria de los tiempos a todo lo largo de la pieza. Surgió en el contexto de las celebraciones carnavalescas del Día de Reyes y fue cultivada en una de sus variantes por los denominados *coros de clave*, tipo de agrupaciones surgidos hacia finales de aquella centuria. En estos grupos era cantada por lo general por solista y coro, acompañada por las claves y maracas; y algún pequeño membranófono (un tambor, o una *viola* o *banyo* sin cuerdas, al que se le percutía el parche). Existe también el criterio que los coros de clave no tienen relación con el instrumento, sino con los coros de Anselmo Clavé, músico catalán que se distinguió por la creación de este tipo de agrupación entre los incipientes sectores del proletariado.

Junto a piezas de la literatura pianística internacional y compositores españoles, se hallaban las de creadores cubanos como Ignacio Cervantes y Eduardo Sánchez de Fuentes, integrando los programas de sus conciertos públicos.²²⁶ A lo anterior añadimos la contribución del pianista y compositor cubano Ernesto Lecuona durante sus dos giras a España; la primera, a mediados de la década de 1920 y la segunda, a inicios de los años 1930, ocasiones en las que interpretó sus danzas y varias partes de su suite *Andalucía*. La conmoción provocada por su música y la edición en este país de su creación, trajo como resultado que sus piezas fueran incluidas en el repertorio de diferentes pianistas y violinistas españoles, y fueran conocidas en el ambiente de la música académica del país.²²⁷

Así mismo, es de significar el furor causado por géneros de la música popular cubana como el son, la guajira-son, y la guaracha-son interpretados por Ignacio Piñero²²⁸ y el Septeto Nacional, sobre todo tras su participación en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, y la consecuente gira por diversas regiones españolas, entre ellas Asturias, con presentaciones en teatros y centros nocturnos, que fueron grabadas y divulgadas por la radio. A tales fechas, ya la música cubana era permanente en las transmisiones radiales españolas y se encontraba en el pináculo de la fama. A esto también contribuyó Lecuona no sólo con sus ejecuciones, sino porque el repertorio de otros intérpretes cubanos residentes allí –como el caso de la orquesta *Los Siboneyes*– se nutría del creciente catálogo del compositor. Sus obras, en mayoría representantes indiscutibles de la música de la Isla, habían invadido los espacios hogareños y teatrales de toda España.

Si Orbón durante su niñez tuvo contacto con la música de la Isla transmitida por emisoras radiales, interpretada por su madre o padre al piano, o asistió a uno de los conciertos cubanos realizados por Lecuona en Avilés, es algo que no podemos aseverar

²²⁶ Gracias a la interpretación de Benjamín Orbón, algunas danzas de Ignacio Cervantes y la *Guajira y canción* dedicada a él por Sánchez de Fuentes fueron estrenadas en Madrid y París. Programa de mano. “Concierto de piano, por el eminente artista Benjamín Orbón”, Teatro de la Comedia, Madrid, 17 de octubre de 1919.

²²⁷ Carta de Ernesto Lecuona al periodista José Calero del diario habanero *El Mundo*, enviada desde Madrid a La Habana, el 10 de febrero de 1925. Lecuona, Ernesto. (Selección y anotaciones de Ramón Fajardo Estrada). *Ernesto Lecuona: Cartas*, tomo I, Ediciones Boloña, La Habana, 2012, p. 19.

²²⁸ Ignacio Rodríguez Martínez, conocido como Ignacio Piñero (La Habana, 1888-1969), contrabajista y uno de los más importantes compositores de música popular en Cuba. Se destacó sobre todo por la creación de numerosos sonos, entre los que se haya el célebre *Échale salsa, Suavecito* y *El guanajo relleño*. Giro, Radamés. *Diccionario enciclopédico...*, tomo 3, pp. 236-238.

pues no existen testimonios o documentos que lo demuestren. Sin embargo, es potencial que las obras cubanas del repertorio pianístico de Benjamín Orbón, como las ya mencionadas de Cervantes y Sánchez de Fuentes, hayan sido ejecutadas en presencia del niño; que la madre tocara al piano algunas obras de su país natal ante su pequeño hijo. Así mismo existen evidencias de que el padre conocía a Lecuona y su obra, y coincidió con él durante una de las giras del primero por Asturias. Esto se demuestra en la dedicatoria autógrafa de Benjamín Orbón al compositor cubano, “Para el gran pianista y compositor Ernesto Lecuona en recuerdo de su estancia en esta. Benjamín Orbón. Avilés, Agosto 1932”, estampada en un ejemplar de su *Danza asturiana* para piano. (Figura 6).



Figura 6: *Danza asturiana* de Benjamín Orbón, Unión Musical Española, Madrid, s/f.

Una buena parte de los ejemplos expuestos apuntan a que los primeros contactos de Julián Orbón con algunas manifestaciones de la música cubana se dieron en el contexto familiar y socio-cultural de su infancia y primera adolescencia en España. Sin embargo, tras la muerte de la madre y después del tío y padrino, el niño de 11 años quedó al cuidado de su abuela asturiana, y esta circunstancia produjo cierta discontinuidad en la influencia de la cultura cubana en el seno familiar entre 1936 y 1940.

II. 1. 3 La familia Orbón y el contexto socio-político de España. Revolución de Asturias y la Guerra Civil española (1936-1939). Julián Orbón, el tío y padrino periodista

Como consecuencia del convulso e inestable ambiente político y social de España, y un año después de la llegada de Julián Orbón a Avilés (1934) tras su primera visita a La Habana, tuvo lugar la Revolución o Huelga general con uno de sus principales centros en Asturias. Durante esa revolución contra el sistema republicano, la coalición de fuerzas de izquierda en la región²²⁹ proclamó la “República Socialista Asturiana”²³⁰ en Oviedo, la capital. A partir de ese momento se sucedieron numerosos hechos violentos contra instalaciones y seguidores de la iglesia católica, intelectuales y periodistas de derecha, y establecimientos del gobierno como la Guardia Civil y el Ayuntamiento.

Los revolucionarios socialistas en tan sólo ocho días de lo que después fue conocido como “octubre rojo”,²³¹ quemaron la Universidad de Oviedo y con ella fondos bibliográficos y documentales de excepcional valor; el Teatro Campoamor; más de medio centenar de infraestructuras religiosas entre ellas conventos, iglesias, y archivos parroquiales; dinamitaron la Cámara Santa de la Catedral que atesoraba numerosas reliquias cristianas y obras de arte que fueron destruidas; martirizaron y asesinaron a decenas de religiosos entre párrocos, padres jesuitas y carmelitas y jóvenes seminaristas, en una ciega ofensiva anticlerical.²³²

En este complejo entorno, y como consecuencia de que en el contexto socio-político asturiano la familia Orbón era considerada afiliada a la ultraderecha, el niño Julián Orbón vio arder totalmente su morada familiar y junto a ella los dos pianos de cola donde tocaba, los libros de la biblioteca, considerada entre las mejores de Asturias; y también, el local del periódico conservador *El progreso de Asturias* propiedad de su

²²⁹ Esta alianza estaba integrada por la Federación Socialista Asturiana, la Unión General de Trabajadores, y la Confederación de Trabajo de Asturias, León y Palencia, así como la Confederación de Sindicatos Autónomos de ideología anarquista.

²³⁰ También conocida como “República de obreros y campesinos de Asturias”.

²³¹ Fue denominado “octubre rojo” el comprendido entre el 5 de octubre, fecha en que se inició la Revolución de Asturias, y el 18 de octubre de 1934, día en que los trabajadores se rindieron ante el Ejército de la República Española liderado por el General Franco.

²³² “Los asesinatos en Asturias de sacerdotes y religiosos”, *ABC*, Madrid, 27, 27 y 30 de octubre de 1934, p. 22.

“De la criminal sedición socialista en Asturias”, *ABC*, Madrid, 30 de octubre de 1934, p. 30.

tío Julián Orbón, que se encontraba en los bajos de la casa, lugar por donde fue iniciado el fuego tras el ataque con varias bombas de los revolucionarios izquierdistas.²³³

El periodista e intelectual católico era también por esa época Teniente de Alcalde de Avilés y apoyaba abiertamente el sistema monárquico, en especial al antiguo régimen del general Miguel Primo de Rivera. A la vez, en sus escritos periodísticos llevaba una campaña en ascenso contra la *propaganda soviética*, el *ambiente de criminal tolerancia* y el *marxismo perturbador*;²³⁴ por tanto, cumplía con todos los términos atacados por la izquierda; y sus contrarios ideológicos lo alinearon con rapidez en la ultraderecha, por su vocación católica y antidemocrática de apoyo a la monarquía y a aquel dictador. En consecuencia, pasó a integrar la “lista negra” de desafectos y enemigos.

Tras perder todos sus bienes, la familia Orbón se trasladó a Gijón, y se mantuvo en esa ciudad durante el transcurso de la Guerra Civil,²³⁵ y hasta algún tiempo después de finalizada. Pero en los días iniciales de la contienda, el tío periodista fue detenido y trasladado a la cárcel de Avilés por la milicia de las fuerzas izquierdistas, asesinado en este recinto y vejado a la vista pública, convirtiéndose así en una de las primeras víctimas del descontrol.²³⁶

II. 2 Migración a Cuba

El final de la Guerra Civil en 1939 marcó el inicio de uno de los más grandes exilios ocurridos en el mundo hispánico, se entiende que esa no fue la razón por la cual Julián Orbón se marchó de España. La decisión de su salida hacia Cuba fue tomada por el padre. Pese a la escasez de datos y pruebas documentales, todo indica que la medida paterna estuvo condicionada por la convergencia de diferentes causas en un mismo momento histórico. Una de ellas fue la inminencia de la Segunda Guerra Mundial y la incertidumbre acerca de los sucesos futuros, tras el cambio de la posición neutral de

²³³ Orbón Fernández Corujedo, Julián. “Carta abierta. Palabras de gratitud”. Gijón, Asturias, (s/f y s/p). Recorte de un periódico del que no se especifica el nombre, ni fecha de publicación. Debe corresponder a finales del 1934. Este documento se halla en los fondos del Museo Nacional de la Música en La Habana.

²³⁴ De la Madrid, Juan Carlos. “Julián Orbón...”, (Y II), s/p.

²³⁵ Esa guerra fue iniciada tras el fracaso del golpe de estado a la Segunda República, acaecido entre el 17 y 18 de julio de 1936 y concluyó el 1.º de abril de 1939.

²³⁶ El periodista Julián Orbón fue apresado el 28 de julio de 1936 y asesinado al día siguiente. De la Madrid, Juan Carlos. “Julián Orbón...” (Y II), s/p.

España por la no-beligerancia establecida por Franco cuando Italia se incorporó a la conflagración al lado de Alemania, en junio de 1940.²³⁷ Esa orientación de Franco desembocó con posterioridad en el reclutamiento de voluntarios españoles para luchar contra el comunismo en el bando alemán.²³⁸

A esa grave situación política en Europa puede añadirse la sugerencia hecha a Benjamín Orbón por el periodista Adeflor²³⁹, después que este último escuchara las interpretaciones del joven Julián Orbón en la boda de Ana María Orbón de Soto –su hermana mayor–, el 31 de mayo de 1940.²⁴⁰ Adeflor percibió los grandes adelantos del pianista, y no dudó en escribir una misiva al padre donde apuntaba que el adolescente se hallaba “en el momento crítico en que necesitaba de un guía capacitado, y que cómo él *habría de ser, además, paternal*. No había que perder tiempo [...]”²⁴¹

Según afirma este periodista, su misiva fue la causa de que a los pocos meses Julián Orbón embarcara hacia Cuba, un fundamento poco probable, pues la necesidad de la guía profesional y atención del padre, señalada por Adeflor, no era algo nuevo en la vida del joven. Con la excepción de alguna razón de índole política, pues se había impuesto un régimen con el que la familia Orbón simpatizaba, consideramos otras circunstancias del nuevo contexto. Entre estas, la precaria situación económica de la posguerra y el matrimonio de su hermana Ana María, suponiendo más desamparo para él. A esto se añaden los quince años cumplidos del joven, que si bien no demandarían del padre los cuidados de un infante y les permitirían convivir sin las atenciones de la abuela u otros miembros femeninos de la familia, lo aproximaban a la edad de un reclutamiento acaso anticipado debido a la recién iniciada conflagración mundial.

²³⁷ Ashford Hodges, Gabrielle. *Franco. Retrato psicológico de un dictador*, Taurus, Madrid, 2001, p. 219.

²³⁸ En junio de 1941 fue promovido y autorizado el reclutamiento de jóvenes voluntarios españoles. Algunos de ellos acudieron enardecidos por los ideales franquistas o antisoviéticos (anti-comunistas), y otros por el alto pago que recibirían por ello. Todos integraron junto a oficiales y soldados españoles de carrera también voluntarios la *Einheit spanischer Freiwilliger* de la Wehrmacht, llamada “División azul” que combatió en el ejército alemán durante la invasión a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. *Ibidem*, pp. 220 y 221.

²³⁹ Pseudónimo del periodista gijonés Alfredo García (1876-1959), director del diario *El comercio* de Gijón desde 1920 hasta su jubilación. *La Enciclopedia de Oviedo*. <http://el.tesorodeoviedo.es/index.php?title=Adeflor>. [Consultado: 15/12/2017].

²⁴⁰ En esta ocasión el joven Orbón interpretó al piano la *Danza del fuego* de *El amor brujo* de Manuel de Falla y la *Danza asturiana no. 2* de Benjamín Orbón. Este último no asistió a la ceremonia pues sus obligaciones en Cuba se lo impidieron.

²⁴¹ Adeflor. “Un concierto en La Habana. La solera artística de la familia Orbón se mantiene en el último vástago”. *El comercio*, Gijón, 15 de diciembre, 1940, s/p, lo subrayado no es del original.

Además, la reforma efectuada por el régimen franquista al reglamento del servicio militar con la Ley del 8 de agosto de 1940, acababa las exenciones de tipo económico que podían reducir el tiempo de prestación.²⁴² El precedente del llamado a las filas republicanas de adolescentes entre 17 y 18 años en los momentos críticos de la guerra civil, y los nuevos estatutos promulgados en la mencionada legislación dejando claro la potestad del Gobierno para “adelantar la fecha del alistamiento” en condiciones extraordinarias²⁴³ –que podían darse en cualquier momento dado el contexto beligerante–, favorecieron, según nuestro criterio, la medida inaplazable de la migración del joven a la Isla a finales del mes de agosto: el ahora o nunca determinado por la inminencia de la Segunda Guerra mundial que además interrumpiría la comunicación trasatlántica entre América y Europa por tiempo impredecible.

El desplazamiento migratorio de Julián Orbón lo llevó a establecerse en La Habana con su padre, que se había naturalizado en el país desde hacía años, al igual que una buena parte de los inmigrantes españoles residentes en la Isla. Sin embargo, la gran mayoría de estos, no se había destacado por el interés en las artes, y tampoco por la personalidad artística y pedagógica de Benjamín Orbón. El éxito logrado por este último como intérprete y con su conservatorio en el país, fue consecuencia no solo de sus cualidades como pianista y pedagogo, su laboriosidad y constancia; sino también, del entusiasmo de los numerosos aficionados cubanos a la música. Al respecto, es ilustrativo el testimonio plasmado por Benjamín Orbón en la Memoria que presentó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid a inicios de la década de

²⁴² En 1940 el General Francisco Franco firmó la Ley de 8 de agosto de 1940, por la que se modificó la legislación vigente sobre el reclutamiento, con ella, entre otros cambios, se modificó la duración de este, de uno a dos años. Con el nuevo sistema muy pocos podían evitar el servicio militar, pues se prohibían las exenciones de tipo económico, o cuotas, para disminuir el tiempo de prestación. Por este nuevo decreto, en las juntas de clasificación y revisión instauradas en cada caja de reclutamiento, los representantes municipales pasaban a tener voz, pero no voto, y la mayoría del tribunal estaba integrado por militares que eran los encargados de impedir los fraudes. Franco, Francisco. “Jefatura del Estado. Ley de 8 de agosto de 1940 por la que se modifica la legislación vigente sobre reclutamiento”, *BOE*, núm., 235, 22 de agosto de 1940, p. 5811. <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1940/235/A05810-05814.pdf>. [Consultado 30/01/2018].

Odalric de Caixa, David. “Historia del servicio militar obligatorio en España. 1700-2001. (Parte IV)”, 2015. <https://rgnn.org/es/2015/11/02/historia-del-servicio-militar-obligatorio-en-espana-1700-2001-parte-iv/>. [Consultado 30/01/2018].

Velasco Martínez, Luis. “¿Uniformizando la nación?: El servicio militar obligatorio durante el franquismo”. *Historia y política*, UCM-CEPC-UNED, España, 2017. <https://recyt.fecyt.es/index.php/Hyp/article/view/53511/36977>. [Consultado 30/01/2018]

²⁴³ Franco, Francisco. “Jefatura del Estado...”, p. 5811.

1930, donde además se revela el gran arraigo de este músico a Cuba, un sentido de pertenencia que también debió permear la sensibilidad del hijo:

Yo le debo en efecto a los cubanos todo y como deseaba tener ocasión de afirmarlo así, quede constancia de ello para siempre. En cambio nada debo [...] a mis compatriotas. Desdichadamente la educación artística de los que componen la colonia española de Cuba es nula [...]. No es, pues, exigible una estimativa de valores que no está al alcance de su precaria ideología y si traigo aquí este pleito, es sencillamente porque me importa recabar para Cuba lo que a Cuba debo, rectificando de paso una afirmación [...] [en la que incurren muchos autores] que con implacable lógica presuponen que los asturianos, los gallegos, los catalanes, etc., etc., están dispuestos a prestar su cooperación moral y material a los que de algún modo honran a España en tierra extranjera. Por desdicha no es así [...]. ¡Necesitaré decir que las presentes observaciones en nada afectaron nunca mi acendrada españolidad [...] destacando siempre, así en mis clases como en mis conciertos, los músicos peninsulares de mayor relieve, como Albéniz, Granados, Falla, Turina, Bretón, Villar y Larregla, Pedro Blanco!²⁴⁴

Las realidades expuestas por el padre no fueron muy diferentes a las que existían en esa colonia de inmigrantes cuando Julián Orbón se insertó al contexto cubano, casi una década después. Por lo general estos emigrados habían sido movidos por intereses económicos y aunque poseían un escaso nivel educacional y cultural, muchos mejoraron su instrucción en la Isla y algunos alcanzaron recursos financieros de significación para la economía nacional. También, en otros casos, como el de Benjamín Orbón, jugaron un papel significativo en el desenvolvimiento cultural del país.

Hacia la fecha de llegada del adolescente a La Habana y en los años sucesivos, los inmigrantes españoles más recientes constituían la menor cuantía en el país. Estos se hallaban en un proceso de adaptación al medio como refugiados y afrontaban dificultades para ganarse el sustento por la disminución de las posibilidades de trabajo y el inicio de un período de restricciones, provocado por la bajada del comercio internacional del cual dependía la economía cubana.²⁴⁵

Los nuevos residentes no corrieron con la suerte de tener, como Julián Orbón, un padre respetado profesionalmente y en una situación económica privilegiada, y se

²⁴⁴ Orbón, Benjamín. “La enseñanza musical en Cuba”, Memoria presentada como académico correspondiente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, La Habana, 1931.

²⁴⁵ Domingo Cuadriello, Jorge. *El exilio republicano español...*, p. 47.

enfrentaron a situaciones muy desfavorables, agravadas por la falta de un apoyo oficial planificado y la promulgación de la nueva Constitución de la República el 1.º de julio de 1940. Esta magna ley, reglamentaba el trabajo para los cubanos de nacimiento y los naturalizados con familia “nacida en el territorio nacional” –estos últimos con preferencia sobre los que no se hallaran en esas condiciones–; y ceñía el ejercicio de las profesiones que requerían títulos oficiales, sólo a los nacidos en el país o naturalizados con al menos cinco años previos a la solicitud de la práctica profesional o técnica.²⁴⁶

Todas estas circunstancias de carácter adverso, no tenían comunidad alguna con la situación del joven Orbón al llegar a la Isla. Él se insertaba a un contexto en el que gozaba de condiciones financieras holgadas, obtenida por las decenas de años de trabajo del padre, y en el que este era una figura de reconocido prestigio, altamente valorada por el Estado y la sociedad.

Al mismo tiempo, aunque Julián Orbón no había nacido en el país, era hijo de una cubana y un naturalizado; y la constitución –decretada el mes anterior a su arribo–, consideraba como “cubanos por nacimiento” a “los nacidos en territorio extranjero, de padre o madre cubanos, por el sólo hecho de avecindarse aquellos en Cuba”.²⁴⁷ Además, en relación con la continuidad de su carrera profesional, el adolescente sólo precisaba concluir sus estudios en el conservatorio familiar de La Habana, un centro académico avalado por la Secretaría de Educación de la República de Cuba²⁴⁸, y cuyos títulos y certificados profesionales estaban acordes al nuevo Reglamento dictado por Decreto Presidencial en septiembre de 1939.²⁴⁹

A mediados de agosto de 1940 –con antelación a la llegada de Julián Orbón, y acaso antes de su salida de Gijón en Asturias– el *Diario de la Marina* comienza a presentarlo al público cubano en sus páginas finales dedicadas a los rotograbados, un hecho que patentiza el grado de influencia que por su prestigio tenía el padre en el medio cultural cubano. El adolescente además venía avalado por críticas musicales que

²⁴⁶ *Constitución de la República de Cuba. Texto publicado en la Gaceta Oficial número 464, de 8 de julio de 1940.* Jesús Montero Editor, La Habana, 1948, pp. 23 y 24.

²⁴⁷ Artículo 12. *Constitución de la República...*, p. 2.

²⁴⁸ “Listas de los Conservatorios; instituciones y Academias de Música que tienen validez académica...”, 1932.

²⁴⁹ Los títulos emitidos por el Conservatorio Orbón estaban en correspondencia con el Decreto Presidencial, número 2094 de 8 de septiembre de 1939. *Reglamento y plan de estudios...*, ca. 1939, p. 17.

enaltecían sus interpretaciones pianísticas;²⁵⁰ y esto es notificado bajo la imagen de su rostro: “JULIAN ORBON, el joven pianista, hijo del maestro Orbón, a quien la prensa de Gijón (España), dedica grandes elogios con motivo de su primera audición pública interpretando a Beethoven, Chopin, Falla y otros grandes maestros, augurándole, entre otros, el gran periodista asturiano *Adeflor*, que será en breve una gran figura musical”.²⁵¹ (Figura 7).

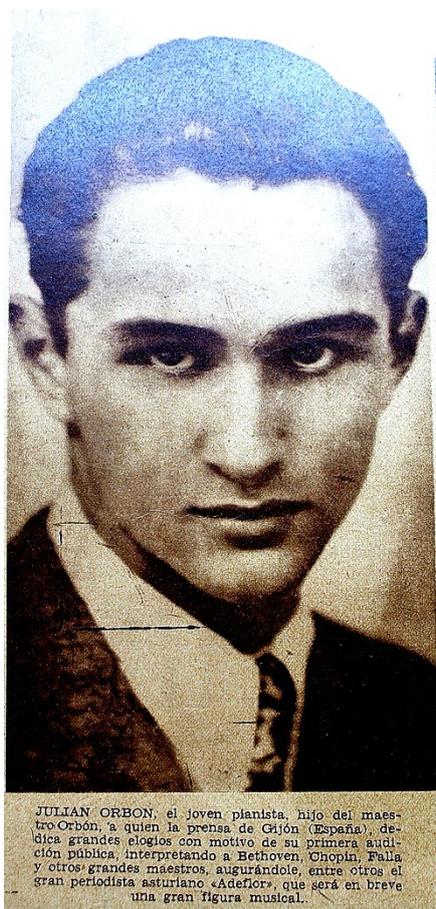


Figura 7: Rotograbado de Julián Orbón. *Diario de la Marina*, 16 de agosto de 1940, p. 4.

El adolescente llegó al puerto de La Habana a bordo del vapor correo español “Marqués de Comillas”, el 18 de septiembre de 1940. La reseña del arribo de este buque, hizo especial énfasis en el recital de piano ofrecido en una fiesta celebrada durante la travesía “por el joven habanero de quince años de edad Julián Orbón de Soto, quien fue

²⁵⁰ Adeflor. “Un concierto en La Habana. La solera artística de la familia Orbón se mantiene en el último vástago”, *El Comercio*, año 68, núm. 19. 01, Gijón, 15 de diciembre, 1940.

²⁵¹ *Diario de la Marina*, La Habana, 16 de agosto, 1940, p. 4.

muy aplaudido por el auditorio”;²⁵² preparando la inserción y las futuras presentaciones de un cubano más en los escenarios de la nación.

En la Isla, su primera actuación como pianista ocurrió en la Academia Margot Alfonso de Matanzas en octubre de 1940.²⁵³ Dos meses después, el 11 de diciembre, hizo su debut capitalino en la Academia Nacional de Artes y Letras –uno de los escenarios culturales más selectos y lujosos del país– donde fue elogiado por importantes intérpretes y compositores cubanos, entre ellos Joaquín Nin Castellanos, Alberto Falcón y Olga de Blanck.²⁵⁴

Del éxito de esta última presentación dan prueba las cualidades señaladas al ejecutante por la prensa: la pulcritud e impecabilidad de su ejecución, la sensibilidad y el dinamismo de la realización musical, el excelente sonido y la comunicación lograda con el auditorio;²⁵⁵ así como la misiva que Julián Orbón envió a sus hermanos en Asturias pocos días después: “Nunca toqué tan magistralmente como ese día. Papá estaba entusiasmado. [Oscar] Lorié dijo que había tocado como un maestro. [...] Ahora sí que puede darse por comenzada mi carrera”.²⁵⁶ La razón del adolescente para esta exaltación, fue confirmada a puño y letra por el padre al final de la epístola: “Fue en verdad algo extraordinario el debut de Julián que ya hoy es conocido en toda Cuba [...]”.²⁵⁷

En ambos recitales de Orbón coexiste la preferencia por la música barroca y romántica, y la de compositores españoles, estas últimas interpretadas en un recorrido histórico que partía del Padre Soler y transitaba por la pieza clásica de evocaciones barrocas de Mateo Albéniz, la post romántica de Pedro Blanco, y las versiones para

²⁵² La nave cubría el itinerario desde Bilbao, Santander, Gijón (donde embarcó Julián Orbón), Vigo y Lisboa hasta La Habana, y de allí a New York. “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, lo subrayado no es del original.

²⁵³ Jarquin, Manolo. “Matanceras”, *Diario de la Marina*, La Habana, 15 de octubre, 1940, (s/p).

²⁵⁴ Orbón, Julián. “Carta a sus hermanos en Asturias”, La Habana, 24 de diciembre de 1940, p. 4, no editada, documento autógrafa de los fondos familiares de Ana y Carmen Abril Orbón, Gijón. Cortesía de José María “Chema” Martínez Sánchez.

²⁵⁵ E. G. M. “Un concierto de Julián Orbón”, *Pueblo*, La Habana, 12 de diciembre, 1940, (s/p).

Gallardo, Conchita. “Música”, *El País*, s/d, 1940, (s/p).

Además de otros escritos publicados en los periódicos habaneros *El País*, *Pueblo*, *Diario de la Marina* y *Avance*, que se atesoran en los fondos del Museo Nacional de la Música en La Habana.

²⁵⁶ Orbón, Julián. “Carta a sus hermanos ...”, pp. 1, 2, 4 y 5.

²⁵⁷ Escrito autógrafa de Benjamín Orbón estampado al final de la misiva. *Ibidem*, p. 5.

piano de dos danzas de los ballets de Falla, hasta concluir con una obra inspirada en la música folclórica asturiana compuesta por el padre, Benjamín Orbón, en 1932.²⁵⁸ En la siguiente ilustración, correspondiente al programa de mano del debut capitalino del joven, pueden leerse las composiciones interpretadas en esta ocasión, así como el orden seguido en el recital.²⁵⁹ (Figura 8).

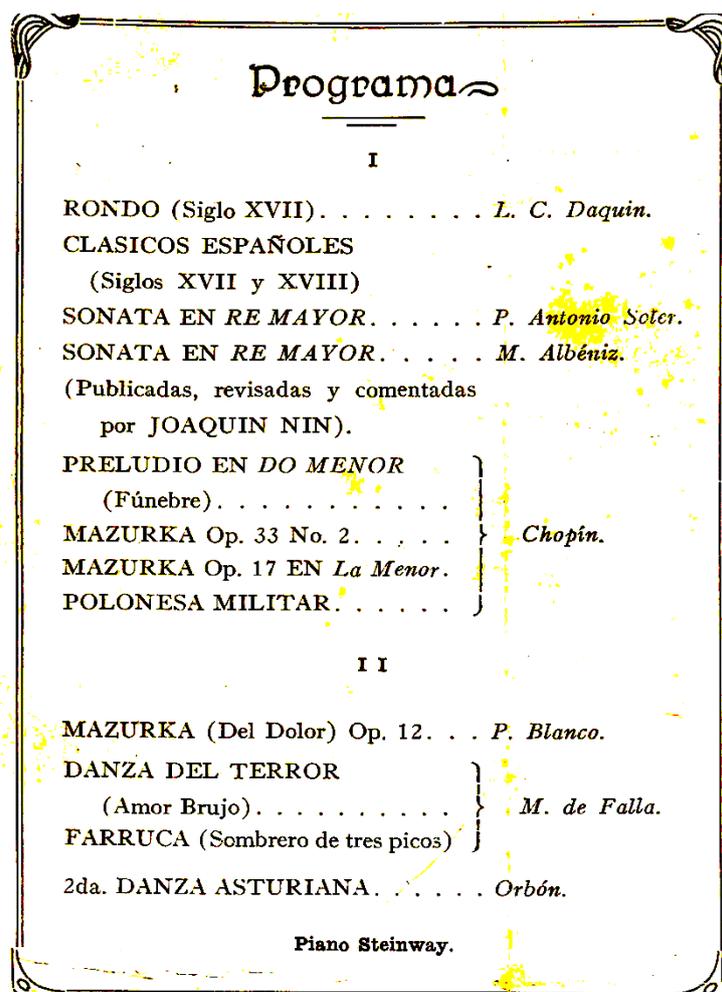


Figura 8: Programa de mano. “Concierto de Julián Orbón”, Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana, 11 de diciembre de 1940.

²⁵⁸ Programa de mano. Concierto del 11 de diciembre de 1940, Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana, Fondos Museo Nacional de la Música.

²⁵⁹ Las obras y el ordenamiento de este concierto son los siguientes: *Rondó* de L. Claudio Daquin; *Sonata en re mayor* del Padre Antonio Soler; *Sonata en re mayor* de Mateo Albéniz; *Preludio en do menor*, *Mazurca Op. 33 no.2*, *Mazurca Op. 17 en la menor* y *Polonesa militar Op. 40* de Frédéric Chopin; la *Mazurca (Del dolor) Op. 12* de Pedro Blanco; la “Danza del terror” de *El amor brujo* y la “Farruca” de *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla, y la *Danza asturiana no. 2* de Benjamín Orbón. Programa de mano. “Concierto de Julián Orbón”, Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana, 11 de diciembre de 1940.

Al anterior programa se añade como *encore*, la *Evocación andaluza*,²⁶⁰ pieza que no había sido llevada a la partitura, pues era una de las improvisaciones al piano sobre la música folclórica andaluza que el joven Orbón acostumbraba a realizar en Asturias.²⁶¹ De esta última obra no existen otras referencias en los estudios antecedentes, tampoco se conoce si fue escrita en algún momento posterior al de su interpretación en aquel concierto. Sin embargo, evidencia la inclinación de Julián Orbón por la composición musical desde su más temprana adolescencia y la predilección por los ritmos y melodías de la música de Andalucía, en correspondencia con el gran entusiasmo por obras de Manuel de Falla como *Noche en los jardines de España* y *El amor brujo*. Este apego iba de la mano con la admiración por el pasado musical español, como también se manifiesta en el repertorio del concierto.

Sus dotes pianísticas y la preparación alcanzada en el Conservatorio de Oviedo permitieron a Julián Orbón continuar los estudios de música en el sexto curso del nivel superior del conservatorio familiar; es decir, en el penúltimo grado de aprendizaje del instrumento, según el plan de la “Escuela Orbón”.²⁶² En esta entidad se tituló como Profesor de solfeo y Teoría de la música, y Profesor de piano, poco tiempo después, en agosto de 1941.²⁶³ Este año fue ganador del “Diploma de Honor” y la “Medalla de oro” por la interpretación de la *Toccatá, adagio y fuga en do mayor BWV 564* de J. S. Bach-F. Busoni, en el Concurso de piano de ese conservatorio celebrado en los salones de la Academia Nacional de Artes y Letras,²⁶⁴ mientras, había iniciado también su labor como conferencista y ensayista con el trabajo *Manuel de Falla (Breve paráfrasis sobre*

²⁶⁰ Sin autor. “Un recital de piano”, *Música y Músicos. Diario de la Marina*, (s/d), 1940. Se presume esta publicación corresponda a algún día posterior a su debut en La Habana.

²⁶¹ Orbón, Julián. “Carta a sus hermanos...”, p. 3.

²⁶² La “Escuela Orbón” para la asignatura de piano se dividía en tres niveles: el Curso preparatorio (de un año); la Enseñanza elemental (del 1ro. al 4to. grado), y la Enseñanza superior (del 5to. al 7mo), con un total ocho años. En cada uno de estos estaban delimitados los ejercicios, la técnica a dominar, los estudios y el repertorio pianístico. *Reglamento y plan de estudios...*, ca. 1939, pp. 32-35.

²⁶³ Según consta en los títulos expedidos un año después, el 8 de junio de 1942, inscritos en el folio 195, núm. 1892 y 1893, del libro correspondiente a la Sección de Bellas Artes, Negociado de enseñanza y Divulgación Artística del Ministerio de Educación de la República de Cuba.

²⁶⁴ Programa de mano, “Conservatorio Orbón. Concursos de piano y violín correspondientes al curso académico 1940-1941”, La Habana, 16 de agosto de 1941.

Benítez, Nena. “Un concierto en el conservatorio Orbón”, *Música y Músicos. Diario de la Marina*. La Habana, 5 de febrero de 1942, s/p.

un visionario),²⁶⁵ y la lectura de sus escritos por la emisora radiofónica del Ministerio de Educación.²⁶⁶ Tras egresar del conservatorio, sus inquietudes creativas lo llevaron a recibir clases de composición del maestro José Ardévol, integrando más tarde, en 1942, el colectivo de jóvenes estudiantes que conformaría el Grupo de Renovación Musical.

Orbón ofreció más conciertos en los siguientes años y al repertorio ya mencionado se sumaron la *Suite Iberia* de Isaac Albéniz y *Noche en los jardines de España* de Falla.²⁶⁷ Aunque había iniciado una carrera pianística que auguraba éxitos, abandonó definitivamente esta actividad tras el fallecimiento del padre en 1944. Sin embargo, para esta fecha ya había re-estrenado en Cuba el *Concerto per clavicembalo...* de Falla²⁶⁸ y el ballet *Petrouchka* de Igor Stravinsky, como miembro del mencionado grupo.²⁶⁹

Se desconocen las razones por las que nunca más tocó en público y sólo lo hizo en la intimidad de su casa y en reuniones de amigos; si bien a ello debe haber contribuido la obligación de asumir, con sólo diecinueve años, la dirección general del conservatorio familiar con sus más de doscientas filiales; mientras que también impartía en dicha academia las clases de piano en el curso superior y perfeccionamiento, repertorio y

²⁶⁵ Orbón, Julián. “Manuel de Falla. (Breve paráfrasis sobre un visionario)”, Imprenta Antigua de Valdeparos, La Habana, 1941. Conferencia pronunciada en los Salones del Conservatorio Orbón el 15 de mayo de 1941.

²⁶⁶ Algunos de los escritos leídos por él en la radio, fueron también publicados en la prensa habanera; por ejemplo: “Hacia un auténtico Beethoven”, Cine, Teatro y Música, *Acción*, s/f. Fondos del Museo Nacional de la Música en La Habana.

²⁶⁷ *Noche en los jardines de España* fue ejecutada en la versión acompañante de piano a 4 manos de Samazeuilh. Benítez, Nena. “Un concierto ...”, s/p. Se refiere al concierto de premiación del concurso de piano del Conservatorio Orbón en el que Julián Orbón ganó el “Diploma de Honor” y la “Medalla de Oro” el 29 de enero de 1942.

²⁶⁸ La primera audición en Cuba del *Concerto...* de Falla fue realizada por el pianista César Pérez Sentenat junto a los músicos de la Orquesta Filarmónica de la Habana, dirigidos por Amadeo Roldán en el Teatro Nacional, el 28 de mayo de 1933. Sánchez, Maruja. *Orquesta Filarmónica...*, pp. 15 y 155.

Casi una década después, esta obra es interpretada dos veces por Julián Orbón bajo la batuta de Ardévol y con los músicos de la Orquesta de Cámara de La Habana. La primera, en el *Lyceum y Lawn Tennis Club* en diciembre de 1942 y la otra, en la Academia Nacional de Artes y Letras, en marzo de 1943.

Programa de mano, Orquesta de Cámara de La Habana, LX Concierto, dirección: J. Ardévol, Julián Orbón (pianista), *Lyceum y Lawn Tennis Club*, La Habana, 12 de diciembre de 1942.

Programa de mano, “Conservatorio Orbón XXXV Aniversario. Concierto Homenaje a su Fundador Maestro Benjamín Orbón”, Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana, 31 de marzo de 1943.

²⁶⁹ El re-estreno de este ballet por la Orquesta Filarmónica de La Habana dirigida por Ardévol, con Orbón como pianista de esta agrupación, tuvo lugar en el teatro Auditórium durante el Festival de la Escuela de Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical, el 25 de mayo de 1943. Los bailarines protagónicos fueron Alberto Alonso, Bárbara Fallis y Fernando Alonso. Grupo de Renovación Musical. “Actividades del Grupo y sus miembros”, *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núm. 4, año I, 1943, s/p.

música de cámara.²⁷⁰ La labor organizativa y pedagógica en el conservatorio, más sus crecientes inquietudes como crítico musical y ensayista; y la voluntad de desarrollar lo que se convirtió en su vital carrera profesional, la composición, dieron al trasto con su proyección como intérprete.

A partir de 1944 Orbón se vinculó como crítico musical al periódico *Alerta*, e integró el Grupo Orígenes, un gremio de artistas, intelectuales y escritores de avanzada reunido en torno a la revista de arte y literatura de igual nombre, en cuyos propósitos estaba la búsqueda de las raíces de la creación y la universalidad cultural.²⁷¹ La unión a este colectivo, donde halló algunas de sus más preciadas amistades, constituyó uno de los lazos más significativos para el desenvolvimiento de su vida futura en la Isla.

²⁷⁰ “Profesorado del conservatorio”, *Reglamento y plan de estudios...*, ca. 1946, s/p.

²⁷¹ Este grupo nucleó a un destacado colectivo de intelectuales con preocupaciones estéticas similares. Estuvo integrado, entre otros, por los poetas Lezama Lima, Cintio Vitier, Fina García-Marruz, Eliseo Diego, Lorenzo García Vela, Virgilio Piñera, Gastón Vaquero y el Padre Ángel Gaztelu; los pintores Mariano Rodríguez y René Portocarrero; y los compositores José Ardévol y Julián Orbón.

Capítulo III. Contexto socio cultural cubano (1920-1940)

En los años finales del siglo XIX y hasta el establecimiento de la República el 20 de mayo de 1902, Cuba deja de ser colonia española para convertirse en un territorio invadido por las tropas de los Estados Unidos de América²⁷² Las primeras décadas de la nación se distinguen por la soberanía confinada a las formas neocoloniales del dominio estadounidense, la corrupción, el fraude y el nepotismo. A lo anterior se suma el incremento de la discriminación legada por los mecanismos clasistas y racistas coloniales, y el recrudecimiento de los antagonismos y las protestas sociales, obreras y estudiantiles, con las consiguientes represiones gubernamentales.²⁷³

Las peculiaridades mencionadas en el párrafo anterior son extensivas a todo el período republicano –hasta el triunfo de la revolución de 1959–, e incluyen los márgenes cronológicos (1920-1940), en los que se ubica esta investigación. Sin embargo, un repaso a las situaciones críticas de las primeras décadas del siglo, posibilita la comprensión de la naturaleza de los conflictos que preceden y marcan la vida nacional durante la época estudiada. Entre estos sucesos se hallan la segunda injerencia militar norteamericana (1906-1909) causada por las insurrecciones políticas; los alzamientos del Partido Independiente de Color (1912),²⁷⁴ reprimidos por el ejército nacional y los infantes de la marina de guerra estadounidense; y la sublevación armada por sospecha de fraude electoral (1919), que casi origina la tercera intervención militar de Estados Unidos en la Isla.²⁷⁵ Con posterioridad, el incremento de los mismos tipos de problemas que causan estos acontecimientos, más la agudización de las dificultades sociales indicadas al inicio, conducen al estallido de la huelga general que derroca al presidente Antonio Machado en 1933.

²⁷² Esta intervención ocurre entre 1898 y 1902, como resultado del Tratado de paz suscrito entre los Estados Unidos y España en París, el 10 de diciembre de 1898.

²⁷³ López Civeira, Francisca. *Cuba entre 1899 y 1959. Seis décadas de historia*, Pueblo y Educación, La Habana, 2007, p. 4.

²⁷⁴ La finalidad del partido era postularse a las elecciones de 1910, con un programa de demandas sociales en contra de la política de inmigración blanca y la discriminación racial. Iglesias Martínez, Teresita. “Organización de la República Neocolonial”, *Historia de Cuba. La Neocolonia. Organización y crisis. Desde 1899 hasta 1940*, tomo II, Instituto de Historia de Cuba, Editora Política, La Habana, 1998, p. 90.

²⁷⁵ Ibarra Cuesta, Jorge. “La Sociedad Cubana en las tres primeras décadas del siglo XX”, *Historia de Cuba. La Neocolonia. Organización y crisis. Desde 1899 hasta 1940*, tomo II, Instituto de Historia de Cuba, Editora Política, La Habana, 1998, p. 190.

Tras este último hecho, la nación se encauza –en medio de las luchas sociales, las huelgas y represiones–, hacia un período inédito de democracia política y desarrollo social, enmarcado por dramáticos conflictos internacionales: la proclamación de la República en España y la consiguiente Guerra Civil, el peligro de la expansión nazi-fascista y el estallido de la Segunda Guerra Mundial.²⁷⁶ La repercusión de estos sucesos en el país condiciona un cambio en el ejercicio del poder gubernamental y las esferas dominantes concilian los intereses políticos con las demandas de los movimientos populares, ofreciendo la imagen de apertura democrática de la nación.²⁷⁷

Como derivación de lo anterior, a partir del 10 de octubre de 1940, el gobierno presidido por Fulgencio Batista inicia la etapa de regímenes constitucionales, o la Segunda República (1940-1952), con la entrada en vigor de la nueva Constitución, de carácter progresista, nacionalista y antidiscriminatorio,²⁷⁸ magna ley que no se concreta en muchas de sus directrices, pues éstas quedan pendientes de las legislaciones complementarias.²⁷⁹ Como consecuencia de esto último, los conflictos sociales prosiguen agravándose, no obstante el ambiente de relativa calma que impera en la Isla. Este es el escenario que enmarca el arribo de Julián Orbón a La Habana y el surgimiento del Grupo de Renovación Musical.

Retomando el contexto de los primeros años republicanos, es de significar que al pasado esclavista y al racismo –no resuelto tras la conclusión de la guerra de independencia en 1898– se adiciona la ideología reaccionaria del cuerpo administrativo y militar estadounidense establecido en la Isla. Los criterios arbitrarios de este personal, basados en “la falta de preparación de la población negra y mestiza”,²⁸⁰ reinciden en los prejuicios de las clases oligárquicas blancas de la sociedad, así como en la disposición de “blanquear” la población y cultura del país.

Como consecuencia de la política anterior, se favorece la inmigración desde la Península hasta ya entrado el siglo XX, con la llegada al país –con una concentración

²⁷⁶ López Civeira, Francisca. *Cuba entre 1899 y 1959...*, pp. 154-159.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 159.

²⁷⁸ *Constitución de la República de Cuba...* pp. 23 y 24.

²⁷⁹ López Civeira, Francisca. *Cuba entre 1899 y 1959...*, p. 159.

²⁸⁰ Acosta, Leonardo. “Interinfluencias y confluencias entre las músicas de Cuba y los Estados Unidos”, *Otra visión de la música popular cubana*, Letras Cubanas, La Habana, 2004, p. 178.

mayoritaria en la capital— de cientos de miles de ciudadanos españoles,²⁸¹ una buena parte con escasa o ninguna instrucción —similar a la de una parte de la población negra y mestiza—²⁸² y en condición de simples trabajadores con bajos salarios; y el resto, de comerciantes, industriales y profesionales entre los que se hallan intelectuales, periodistas, artistas, profesores, compositores, directores de coro y orquesta e intérpretes que enriquecen la vida musical de la República.²⁸³

También la política de “blanqueamiento” trae como resultado la práctica de la segregación racial en los lugares públicos, la fundación de sociedades de recreo y ayuda mutua de blancos, negros, y mestizos —estas dos últimas integradas por empleados públicos y profesionales de la pequeña y media burguesía— y el surgimiento de grupos discriminatorios de carácter extremo, como la Liga Blanca de Cuba y la Orden de los Caballeros.²⁸⁴

III. 1 Posiciones contrapuestas: el indigenismo y criollismo, y el canon del afrocubanismo. La tradición y la modernidad

Desde las primeras décadas del siglo, algunos intelectuales y músicos defienden los valores nacionales enfrentándose con la misma fuerza a la predominancia de la música y los bailes populares estadounidenses, como a la “música negra” —y por tanto, “africana” y no cubana sino “extranjera”.²⁸⁵ Si bien son aceptados los géneros musicales como el danzón y el son, rechazados antes por “negros”, se mantienen los prejuicios raciales contra la rumba, la conga callejera y las músicas rituales afrocubanas.²⁸⁶ Como puede apreciarse, en este complicado escenario de discriminación, el etnos y la cultura de la

²⁸¹ Pérez de la Riva, Juan. “Cuba y la inmigración antillana”, *La república neocolonial. Anuario de Estudios Cubanos*, núm.1, t. II, Ciencias Sociales, La Habana, 1979, pp. 91-92.

²⁸² Si bien una parte de esta población no tenía instrucción, en el resto predominaba el ejercicio de los oficios y las artes, además de empleados públicos, maestros, médicos y abogados pertenecientes a la pequeña y mediana burguesía. Este proceso se había iniciado desde el siglo anterior en el que las artes y los oficios son cultivados de manera predominante por “las gentes de color”, según José Antonio Saco en las *Memorias sobre la vagancia en Cuba*. Ramírez, Serafín. *La Habana artística. Apuntes históricos*, Impresión del E. M de la Capitanía General de La Habana, La Habana, 1891, p. 16.

²⁸³ Iglesias Martínez, Teresita. “Organización de la República...”, pp. 91-92.

²⁸⁴ A la manera del *Ku Klux Klan* estadounidense. Acosta, Leonardo. “Interinfluencias y confluencias...”, pp. 178-179.

²⁸⁵ Ibarra Cuesta, Jorge. “La Sociedad Cubana...”, p. 190.

²⁸⁶ Acosta, Leonardo. “Interinfluencias y confluencias...”, pp. 178-179.

nación es pensado sobre argumentos de índole racial, menoscabados además por las arbitrariedades de un entorno social carente de integralidad y unidad.

En este ambiente emergen los trabajos científicos del jurista y sociólogo Fernando Ortiz,²⁸⁷ que dedican especial atención al estudio de los elementos aportados de África a la nación, no sólo porque en la época se relegan por causas discriminatorias o no se tienen en cuenta en su real magnitud, sino porque sin ellos no es posible concebir la cubanidad. Ortiz concibe la cultura e identidad de la nación como resultado de los procesos de la interrelación multiétnica y la transculturación²⁸⁸ en los que participan tanto blancos como negros. Sobre estos fundamentos define la música afrocubana, como el entrecruzamiento en la Isla de las expresiones musicales de diversos pueblos o naciones africanas, distantes unos de otros en aquel continente, pero coincidentes en el escenario socio-cultural del país en el decurso de varios siglos.²⁸⁹

La corriente del afrocubanismo, liderada por los estudios de Ortiz, se convierte en la tendencia estética e ideológica que se enfrenta a la discriminación racial y representa la vía para renovar la creación artística y literaria desde posiciones anti academicistas y modernas. Además, constituye una de las maneras con que los artistas y escritores desafían los conflictos sociales de la república y las intervenciones norteamericanas.²⁹⁰

Pese a estas circunstancias, al legado afrocubano en la música se oponen las corrientes indigenista y criollista defendidas por el compositor y musicólogo Eduardo Sánchez de Fuentes.²⁹¹ La posición de este último, alineada con la corriente indigenista de otros países latinoamericanos –que significó en Cuba un componente discrepante con

²⁸⁷ Entre estos estudios podemos mencionar: “La fiesta afrocubana del *Día de Reyes*” (1920 y 1925), *Los cabildos afrocubanos* (1921) y el *Glosario de Afronegrismos* (1924); además de fundar y dirigir la Sociedad del folclor cubano (1924) y la Sociedad de Estudios Afrocubanos (1937).

²⁸⁸ Según Ortiz la transculturación expresa las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, y no significa sólo adquirir una nueva cultura, sino implica la pérdida o desarraigo de una cultura precedente. Representa además la consiguiente creación de un nuevo y diferente fenómeno cultural, si bien mantiene elementos de las culturas que le dieron origen. Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1983, p. 90.

²⁸⁹ Ortiz, Fernando. “La música afrocubana”, *Musicalia*, núm. 5, enero-febrero, La Habana, 1929.

²⁹⁰ Eli, Victoria. “Convergencias y desencuentros en torno la identidad nacional en la música (Cuba, 1920-1940)”, *Boletín Música*, núm. 36, Casa de las Américas, La Habana, 2014, p. 57.

²⁹¹ Pese a la ideología de Eduardo Sánchez de Fuentes (La Habana, 1874-1944) este compositor y musicólogo es uno de los más representativos del país en las primeras décadas del siglo XX. Compuso, óperas (que seguían la línea del *verismo* italiano), zarzuelas, operetas y revistas musicales, música sinfónica y de cámara, el ballet *Dioné* (el primero compuesto por un cubano), diversas obras para piano, bellísimos *lieder* y canciones; entre estas últimas, la reconocida habanera *Tú* (1890). Escribió libros como *El folclor en la música cubana* (1923) y el *Folklorismo* (1928). Nota de la autora.

los discursos que abogaban por la definición de la identidad nacional—,²⁹² limita las fuentes de la identidad cubana al aporte indígena, la raíz hispana y a ciertos elementos expresivos criollos de géneros populares como la habanera, la guaracha, y el bolero.²⁹³ Mientras acepta, pero sólo “hasta el debido límite”, la influencia de ciertos ritmos y diseños de la música afrocubana, que él denomina “africana”,²⁹⁴ en el folclor nacional, como veremos a continuación:

Aunque el vulgo guste de escuchar la música africana creo firmemente que es censurable caer en el error de hacerla figurar en programas de conciertos llamados de música cubana. Esto acusa, a todas luces, una inconsciencia, un pésimo gusto, y una honda despreocupación por la obra nacional —que todos debemos llevar a cabo— de ennoblecer, de elevar al nivel más alto posible nuestra música popular [...] no le demos carta de naturaleza en nuestro presente musical, pues incurrimos con ello en responsabilidades que está en nuestras manos eludir. Utilicémosla, como algo inconfundible dentro de nuestro folklore, estilizándola, quitándole el barro del arroyo que la empequeñece [...] haciéndolos pasar siempre por el tamiz depurador del artista consciente.²⁹⁵

Los juicios musicológicos de Sánchez de Fuentes sobre lo que constituye la música de la nación se difunden en los artículos y libros que publica, las conferencias dictadas en el país y los congresos internacionales, y también en las piezas que compone representando la música cubana²⁹⁶ con las que se enfrenta a la inserción de los elementos “africanos” o “extranjeros” en la música culta.²⁹⁷ Esta actitud constituye un detonante en los círculos de intelectuales y artistas de avanzada, y se adiciona a las disputas y confrontaciones estéticas e identitarias lideradas por el Grupo Minorista

²⁹² Eli, Victoria. “Convergencias y desencuentros...”, p. 55.

²⁹³ Sánchez de Fuentes, Eduardo. *Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero*, Imprenta siglo XX, La Habana, 1927, p. 45.

²⁹⁴ Para facilitar el entendimiento del contexto socio cultural del país en esta época y del presente trabajo, es necesario aclarar que las manifestaciones de la música afrocubana, no son africanas, sino cubanas, recreadas y mezcladas en la Isla, a partir de diversos antecedentes africanos.

²⁹⁵ Sánchez de Fuentes, Eduardo. *Folklorismo*, Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana, 1928, pp. 34-35.

²⁹⁶ Por ejemplo, en la cantata *Anacaona*, donde Sánchez de Fuentes utiliza el tema del areíto homónimo, defendido por él como modelo de la música aborígen, y cuya supuesta representatividad de la música de los siboneyes trajo fuertes disputas entre él y Moisés Simons, Fernando Ortiz, Alejo Carpentier y Gaspar Agüero.

²⁹⁷ Sánchez de Fuentes, Eduardo. *Folklorismo*, p. 35.

(1923-1927), una asociación que no es posible soslayar a la hora de abordar las primeras manifestaciones de la modernidad en las artes y la literatura del país.

La plataforma ideológica del mencionado colectivo, cimentada en la renovación estética, el anti academicismo, la búsqueda de nuevas formas de expresión y modernización, así como en la constante actualización artística y literaria con respecto a otros centros culturales del exterior, constituye la vanguardia de los primeros años de la década de 1920. El minorismo promueve a las personalidades, escuelas y doctrinas más novedosas y avanzadas a través de las revistas *Social* –principal órgano difusor del grupo– y *Carteles*.²⁹⁸ Integrado por literatos, poetas, ensayistas, músicos, periodistas, pintores y escultores, críticos, científicos y estudiosos de las ciencias sociales, este grupo impulsa la modernidad sobre la base de lenguajes y técnicas artísticas modernas como expresiones de la universalidad, conjugadas con el examen de las raíces y la identidad nacional.²⁹⁹

Entre otras actividades, el minorismo se conecta también con los intelectuales y artistas de la vanguardia de Europa y América, prepara muestras plásticas como la del *Primer salón de humoristas* (1921) y la *Exposición de arte nuevo* (1927), así como los *Conciertos de música nueva* (1926 y 1927) organizados por Alejo Carpentier y Amadeo Roldán, con obras en primera audición de Stravinsky, Milhaud, Malipiero y Poulenc, entre otros.³⁰⁰ El grupo realiza las ediciones de la antología de *La poesía moderna en Cuba* (1926)³⁰¹ y del *Manifiesto del Grupo Minorista*, este último en rechazo a las injusticias sociales y a favor de la vanguardia artística y el arte vernáculo. Esta declaración ve la luz en la *Revista de Avance* (1927-1930), publicación que aborda los problemas estéticos y difunde la literatura, la música y las artes plásticas

²⁹⁸ La revista *Social* entre 1923 y 1933, es dirigida por Emilio Roig de Leuchsenring. Este último también asume la dirección artística de *Carteles* en noviembre de 1924 y la subdirección de esta publicación a partir de enero de 1927. Desde 1925 *Carteles* tiene como jefe de redacción a Alejo Carpentier, y a este como redactor en París en 1931. Roig de Leuchsenring y Carpentier integran el Grupo Minorista hasta 1927. Carpentier, desde las páginas de *Carteles*, promociona y defiende la música y el arte contemporáneos, la cultura afrocubana y la posición del afrocubanismo. Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, *Diccionario de la literatura cubana*, Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 194-195, 971-994.

²⁹⁹ A este Grupo pertenecieron entre otros, Carpentier, Diego Bonilla, Francisco Ichaso, Jorge Mañach, Juan Marinello, Regino Pedroso, Rubén Martínez Villena, y Roig de Leuchsenring, Enrique Serpa, José Zacarías Tallet y el periodista y crítico de origen catalán Martín Casanovas. Cairo, Ana. *El Grupo Minorista y su tiempo*, Ciencias Sociales, La Habana, 1978.

³⁰⁰ Gómez, Zoila. *Amadeo...*, p. 61.

³⁰¹ López Civeira, Francisca. *Cuba entre 1899 y 1959...*, p. 84.

contemporáneas, y además coordina conciertos de música moderna y muestras como la “Exposición de arte nuevo” (1927), suceso que pone fin al academicismo en las artes plásticas cubanas.³⁰²

Los diferentes criterios estéticos e identitarios en relación con la vanguardia y el afrocubanismo se reflejan también en otras revistas como *Pro-Arte* y *Musicalia*, dedicadas a la música. La primera de estas, bajo el auspicio de la sociedad Pro-Arte Musical,³⁰³ es eco de los juicios tradicionales del indigenismo y el criollismo aceptados por la burguesía nacional. La otra publicación de circulación nacional e internacional, fundada por la directora de coro de origen gallego María Muñoz de Quevedo³⁰⁴ y Antonio Quevedo (crítico musical, también oriundo de Galicia), dedica sus páginas a las valoraciones acerca de la música nueva y también a las polémicas,³⁰⁵ mientras patrocina y difunde las actividades de la Sociedad de Música Contemporánea de La Habana.³⁰⁶

Todos los discursos a favor de las nuevas concepciones artísticas, los círculos estéticos de vanguardia y los diversos espacios para la difusión, la crítica musical y el debate del arte nuevo propician el camino hacia la modernidad musical en el país. En este contexto, las posturas indigenista y criollista representadas por compositores como

³⁰² Guerra Díaz, Ramón. “La renovación de las artes plásticas cubanas (1925-1940)”. <https://www.m.monografias.com>. [Consultado: 1/06/2020].

³⁰³ La asociación femenina Pro Arte Musical fue fundada en La Habana en 1918, por damas acaudaladas de la burguesía. Presidida por María Teresa García Montes de Giberga, esta sociedad inició una fructífera actividad cultural con la fundación de la revista *Pro Arte* en 1923, la construcción en 1928 del majestuoso teatro *Auditorium* para la realización de sus innumerables conciertos, y la presentación en el país de los más reconocidos artistas y agrupaciones internacionales; entre muchos otros: Rachmaninov, Alfred Cortot, Paderewski, Jascha Heifetz, Fritz Kreisler, la Orquesta Sinfónica de New York bajo la batuta de Walter Damrosch, la Ópera Cómica de New York y la Orquesta de Cleveland. Referencias a estos y otros intérpretes nacionales y extranjeros aparecen en las críticas de los conciertos de Eduardo Sánchez de Fuentes, publicadas en la revista *Pro Arte* y en el libro *Folklorismo*, y en numerosas publicaciones periódicas de todo el republicano.

Padrón, Sigryd. “Mujeres en la historia oficial: Sociedad Pro Arte musical”, *Clave*, año 7, núm. 1-2, segunda época, La Habana, 2005, p. 76.

Sánchez de Fuentes. *Folklorismo...*, pp. 197-334.

³⁰⁴ María Muñoz de Quevedo (Galicia, 1886-La Habana, 1947), directora de coro y pianista formada en el Conservatorio Santa Cecilia de Cádiz y en el Real Conservatorio de Madrid en la clase de José Tragó. Estudió también piano y composición con Manuel de Falla. Se estableció en La Habana desde 1919. Fundó la revista *Musicalia* en 1928 y la Coral de La Habana en 1931.

³⁰⁵ Algunos de estos criterios denotan la animadversión de ciertos intelectuales y músicos en relación con la vanguardia, como lo evidencia el siguiente comentario de Rafael Pastor (1860-1947) profesor y compositor de origen español radicado en Cuba: “Odio a los compositores modernistas [...] y aún más, a quienes simpatizan con esa música pedantesca que sólo representa indescifrables jeroglíficos [...]”. Pastor, Rafael “Desván”, *Musicalia*, núm. 2, abril-junio, La Habana, 1928, p. 14.

³⁰⁶ La Sociedad de Música Contemporánea de La Habana se funda en 1930. En su directiva se encontraban María Muñoz de Quevedo, Antonio Quevedo y Alejandro García Caturla, entre otros.

Sánchez de Fuentes y Gonzalo Roig,³⁰⁷ entre otros, se mantienen opuestas al empleo de los elementos afrocubanos en la música culta y también al lenguaje moderno. Sin embargo, diversos matices emergen en la creación musical en el país y se ejemplifican en el catálogo de compositores como Ernesto Lecuona. Este último aborda la vertiente hispano cubana en obras como la *Suite Andalucía*, y concibe las *Danzas afrocubanas* para piano caracterizadas por la estilización y la recreación de los ritmos afrocubanos, en su gran mayoría con el lenguaje del romanticismo y el post romanticismo, alejado de las posiciones modernas. De este comportamiento se exceptúa "La conga de medianoche" portadora de una retórica de vanguardia que contrasta con la empleada en el resto de las mencionadas *Danzas...* y la creación musical de Lecuona.

No obstante estos diversos acercamiento a los componentes de la música afrocubana en el período estudiado, el afrocubanismo como orientación identitaria e ideológica deviene el canon de la renovación reclamado por las artes y la literatura en la época. Es decir, se inicia como una parte del pensamiento social del contexto y deriva en una postura estético-artística³⁰⁸ que constituye a la vez una de las vías de oposición a la discriminación racial.³⁰⁹ La mencionada tendencia cohesiona y define a la mayor parte de los artistas e intelectuales en la etapa, si bien además de esta, otras inclinaciones de vanguardia son asumidas en las artes plásticas y la poesía.³¹⁰

En este escenario la creación musical afrocubanista de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla –los únicos compositores cubanos que se incorporan a la vanguardia de la época–, significa la respuesta a los debates de lo nacional y la vanguardia, y abre el camino a la modernidad que es proseguido por el Grupo de Renovación Musical. Las posiciones de ambos músicos con respecto a la identidad nacional y la modernidad no sólo se patentiza en las obras que componen, sino en las

³⁰⁷ Gonzalo Roig (La Habana 1890-1970), compositor y director de la Orquesta Sinfónica de La Habana y de la Banda Municipal de Música. Como continuador del lenguaje post romántico y dentro de la corriente criollista compone numerosas obras, entre ellas la famosa criolla-bolero *Quiéreme mucho* (1911) y la zarzuela *Cecilia Valdés* (1932), considerada la obra cumbre del teatro musical cubano.

³⁰⁸ Corrado, Omar. "Canon, hegemonía y experiencia estética...", p. 1.

³⁰⁹ Eli, Victoria. "Convergencias y desencuentros...", p. 57.

³¹⁰ Ejemplo de ello son las obras del pintor Arístides Fernández (1904-1934), y la poesía purista, y social. Colectivo de autores. "La literatura cubana entre 1899 y 1958. La república", *Historia de la literatura cubana*, tomo II, Letras Cubana, La Habana, 2003, pp. 327- 330.

que interpretan como instrumentistas y directores de orquesta.³¹¹ También en las conferencias que imparten, la organización de conciertos, y en la redacción de notas al programa, críticas musicales y otros artículos. Así mismo, el surgimiento del sinfonismo cubano, la incorporación de nuevas técnicas y procedimientos, y la inclusión por vez primera de los instrumentos de percusión autóctonos en el formato sinfónico y de cámara, se deben a las creaciones de ambos compositores.³¹²

El discurso literario, inmerso de igual forma en las polémicas de la vanguardia y la identidad, marca la avanzada de la época e incide en el resto de las expresiones artísticas, en particular en la música. La poética cubana moderna, en las diversas tendencias de la poesía purista³¹³ y la social³¹⁴ (a la que pertenecía la variante afrocubana),³¹⁵ es empleada como texto de las canciones para voz y piano, voz y conjunto instrumental de cámara, y alguna obra sinfónica de las compuestas por Roldán y Caturla, un procedimiento que tiene continuidad en las creaciones del Grupo de Renovación Musical a inicios de la década de 1940.

A mediados de los años veinte se despierta el interés por la poesía y la literatura española, inclinación que es también reflejada en algunas de las piezas compuestas en el contexto del mencionado colectivo. Las obras de Góngora, representante del Siglo de Oro español y referente para los escritores de las generaciones siguientes –las del 27 y el 14–, y de otros poetas en plena creatividad como Ramón Gómez de la Serna, Ortega y Gasset, Unamuno, Machado y García Lorca, son divulgadas en publicaciones como la *Revista de Avance*, *Carteles*, *Verbum*, *Social*, *Bohemia*, *Mediodía* y el “Suplemento

³¹¹ Roldán está al frente de la Filarmónica de La Habana de manera esporádica entre 1927 y 1932, y a partir de este último año y hasta 1938, como director titular. Caturla dirige la Orquesta de Cámara organizada por él en Remedios y también la Sinfónica de Caibarién.

³¹² A la *Obertura sobre temas cubanos* (1925) de Roldán, siguen los *Tres pequeños poemas* (1926); los ballets *La rebambaramba* (1928) y *El milagro de Anaquillé* (1929) –con libretos de Carpentier sobre temas folclórico-populares–; las *Rítmicas I-VI* para flauta, clarinete, oboe, fagot, trompa y piano –las cuatro primeras–, y once percusionistas la *V* “En tiempo de son” y *VI* “En tiempo de rumba”, estas dos las primeras composiciones concebidas solo para instrumentos de percusión en el mundo. A esto se suman obras de García Caturla como las *Tres danzas cubanas* (1927), el *Bembé* (1928), *Yamba-O* (1931) basado en el poema *Liturgia* de Carpentier, y *La rumba* (1933) con el texto de la poesía homónima de José Zacarías Tallet.

³¹³ Con poetas como Mariano Brull, Emilio Ballagas y Eugenio Florit. Colectivo de autores. “La literatura cubana entre 1899 y 1958...”, 2003, pp. 311, 317 y 327.

³¹⁴ Esta corriente estuvo representada por Regino Pedroso y Manuel Navarro Luna. *Ibidem*, p. 327.

³¹⁵ En la poesía negra, negrista o afrocubana se destacan Ramón Guirao como el iniciador, con el poema *Bailadora de rumba* (1928); José Zacarías Tallet, con *La rumba* (1928), algunas de las poesías de Emilio Ballagas, y los poemarios *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro Cosongo* (1931) de Nicolás Guillén. *Ibidem*, pp. 311-327.

literario” del *Diario de la Marina*. Además, se editan por sellos cubanos los libros de García Lorca, Alberti y Juan Ramón Jiménez, poetas que visitaron La Habana –los dos primeros– o residieron en esta ciudad como exiliados, a consecuencia de la guerra civil española.³¹⁶

En este contexto otros compositores como el director de orquesta y profesor de origen vasco Pedro Sanjuán Nortes³¹⁷ –maestro con el que Roldán y Caturla perfeccionan la composición y orquestación–, se insertan al canon del afrocubanismo manejando los elementos musicales de los toques y cantos de la música ritual afrocubana de ascendencia yoruba en piezas como *Liturgia negra* (1931).³¹⁸

A este escenario se añaden las obras experimentales del catalán José Ardévol, casi inadvertidas en la mayoría de las fuentes historiográficas,³¹⁹ que evidencian criterios y cánones de modernidad cercanos a la segunda escuela vienesa,³²⁰ alejados no sólo del afrocubanismo de Roldán y Caturla, sino del impresionismo³²¹ y el neoclasicismo que marcaron las primeras composiciones ardevolianas en España.³²² Sin embargo, en otras

³¹⁶ Blanco García, Yurima. “Las canciones de Hilario González (1920-1996) en la cultura cubana: biografía, análisis y recuperación patrimonial”, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2018.

³¹⁷ Pedro Sanjuán Nortes llega a La Habana en 1923 y es el director fundador de la Orquesta Filarmónica de La Habana.

³¹⁸ Sánchez Cabrera, Maruja. *Orquesta Filarmónica...*, p. 181.

Desde su llegada a La Habana Sanjuán realizó estudios sobre la música ritual afrocubana de ascendencia yoruba, los cuales le permitieron la composición de la mencionada obra. Perón Hernández, Greta. “Pedro Sanjuán y el afrocubanismo musical en el contexto de la vanguardia cubana de la década de 1920”. *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 23, enero-junio, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2012, pp. 100-101. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/59449/4564456546775>. [Consultado: 15/05/2020].

³¹⁹ Estas obras son las *Pequeñas impresiones* para piano (“Tema antiacadémico”, “Fugueta interrumpida”, “Coral sobre hierba buena”, “Diálogo”, “Drama con mal humor”, “Tensiones y distensiones” y “Síntesis final”) dedicadas a Cowell y compuestas en 1931; y el *Concierto no. 1 para seis instrumentos de cuerda* dedicado a Ives, ganador del Tercer premio en el Concurso Internacional de Música de Cámara de Bruselas en 1934.

³²⁰ Carta de Alejandro García Caturla a José Ardévol”, Remedios, 18 de octubre de 1939, Clara Díaz (comp.), *José Ardévol. Correspondencia...*, p. 66.

³²¹ Fragmento de la entrevista realizada a Ardévol publicada por *Avance*, en noviembre de 1956. Ardévol, José. “Entrevista”, *Música y Revolución*, La Habana, 1966, pp. 70-71.

Díaz, Clara. “Presencia de José Ardévol en la vida musical cubana”, Clara Díaz (comp.), *José Ardévol. Correspondencia...*, p. 15.

³²² Entre las obras compuestas en España se hallan el *Capriccio para piano* (1922) y *Capriccio para flauta, oboe y piano* (1925), concebidos en la niñez y adolescencia del compositor. La primera fue creada cuando Ardévol tenía 11 años y la última a la edad de 14. Estas piezas serán tratadas más adelante, en el Capítulo V del presente trabajo, por la relación que estimamos entre ellas y el *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

obras concebidas tras su arribo a La Habana en 1930, en un proceso empático con el contexto al que trata de insertarse, procura aprehender el medio cubano evitando, según su testimonio, la orientación “turística” o “pintoresca”.³²³ De la apropiación de ciertos componentes estilísticos de la música cubana, surge el *Concierto para seis instrumentos de arco no. 2* (1932) que dedica a Caturla y las *Nueve pequeñas piezas* (1933) para un conjunto de viento, percusión y piano, en las que recombina los elementos de la música folclórica catalana, el danzón, la guaracha, el son y la conga.³²⁴ Tanto las obras experimentales, como las dos últimas mencionadas y, en particular, el estreno de las *Nueve pequeñas piezas*, son blancos de la crítica mediática más feroz, fundamentada no sólo en la filiación modernista del lenguaje de Ardévol y la posición de este a favor de la vanguardia musical cubana, representada por Roldán y Caturla, sino por su condición de compositor “no cubano”.³²⁵

Otras orientaciones en la creación de concierto en el país se manifiestan en Gilberto Valdés y Pablo Ruiz Castellanos, compositores prácticamente autodidactas. Valdés concibe piezas orquestales de carácter rapsódico, alejadas de las formas convencionales y la vanguardia, e inserta en el contexto sinfónico los cantos folclóricos en lengua yoruba y toques de la santería afrocubana ejecutados por los percusionistas populares (de formación oral y empírica) en los tambores batá, la tumbadora y el bongó.³²⁶ Obras como la *Rumba abierta; Ilé'nkó-Ilé'nbé*, obertura para soprano, barítono, coro y orquesta; y la canción de cuna *Ogguere*, para voz y orquesta (todas de 1937), son calificadas por la crítica como “primitivas” y “en una etapa ancestral del arte, cuando [...] no existían aún las fórmulas de cocinar el arte en los conservatorios y en los tratados de composición”,³²⁷ juicios que entre otros aspectos atacan la insuficiencia profesional y el empirismo del compositor.

³²³ Ardévol, José. “Palabras en el primer concierto de mi música ofrecido en Cuba”, *Música y revolución*, UNEAC, La Habana, pp. 13-16. Discurso pronunciado en el Recital de piano efectuado en el *Lyceum y Lawn Tennis Club* del Vedado, en La Habana, el 7 de abril de 1932.

³²⁴ Gramatges, Harold. “Sobre Nueve piezas de José Ardévol, y lo cubano en la música de este compositor”, *Presencia de la revolución en la música cubana*, Letras Cubanas, La Habana, 1997, pp. 64-67.

Díaz, Clara. “Presencia de José Ardévol...”, p. 17.

³²⁵ Ardévol, José. “Palabras en el primer concierto de mi música...”, p. 15

³²⁶ Gilberto Valdés (Matanzas, 1905-New York, 1972). Martín, Edgardo. *Panorama histórico...*, p. 151.

“Musicuba. Gilberto Valdés”, 2018, <http://musicubamyblo.blogspot.com/2018/01/gilberto-valdes.html>. [Consultado: 15/05/2020].

³²⁷ Salazar, Adolfo. *Revista de Estudios Afrocubanos* (2):1, 1938.

Las piezas de Ruiz Castellanos, también desligadas del lenguaje moderno, se integran al panorama del sinfonismo nacional en la década de 1930. Poemas sinfónicos como la *Oración negra* (1934), *Rumba en rapsodia* (1935), *Río Cauto* (1941) y *Mito o Ensoñación guajira* (1944),³²⁸ de carácter descriptivo y rapsódico, y apegados a la retórica del postromanticismo, reiteran las evocaciones a la música afrocubana, el punto guajiro, la guajira, el son y el changüí.

No obstante, los diferentes matices en la creación musical de la época, dos líneas de pensamiento antagónicas agrupan a los músicos y compositores en posiciones parcializadas y excluyentes. Una y otra descartan a la opuesta, responden a diferentes programas ideológicos, y congregan o distancian a los intelectuales y artistas.³²⁹ Con respecto a este ambiente, son ilustrativos los grupos que Caturla denomina “derechista” e “izquierdista”. El primero de ellos, definido por el apego al lenguaje del romanticismo y la tradición de la guajira, la criolla, el bolero, las danzas para piano del siglo XIX y la música del “bohío blanco” –coincidente con la postura de Sánchez de Fuentes y Gonzalo Roig. Y el segundo, el “izquierdista” y de vanguardia –al que Caturla y Roldán pertenecen–, caracterizado por el empleo de las melodías, los ritmos e instrumentos que “procediendo de los negros cubanos, sienten, cantan, bailan y tocan *todos los cubanos*”, y al que Caturla también agrega, pero sólo como elementos incipientes, el manejo de los ritmos y cantos de los guajiros.³³⁰

Según las valoraciones de este compositor, las influencias españolas en la conformación de la música cubana constituyen elementos “lentos de pobreza y degeneración”, sin repercusión en el pueblo, ni en el logro de obras significativas de la música de concierto.³³¹ Este enfoque desacertado, no sólo impugna la guajira, la criolla y el bolero, sino la obra de significativos creadores cubanos del siglo XIX; así como las expresiones folclóricas de perfil hispano cubano como el punto guajiro, cultivado entre casi toda la población del país. Las afirmaciones de Caturla dejan a la vista algunos matices arbitrarios que convergieron en el canon del afrocubanismo en la música del

³²⁸ Martín, Edgardo. *Panorama histórico...*, p. 150.

³²⁹ Eli, Victoria. “Convergencias y desencuentros...”, p. 51.

³³⁰ García Caturla, Alejandro. “Posibilidades sinfónicas de la música afrocubana”, *Musicalia*, junio-agosto, núm. 7. La Habana, 1929, p. 15-16, lo subrayado pertenece a la fuente.

³³¹ García Caturla, Alejandro. “Los orígenes de la música cubana”, Síntesis publicada en prensa de la conferencia dictada en Caibarién el 27 de diciembre de 1932. Henríquez, María Antonieta. *Alejandro García Caturla*, Unión, La Habana, 1998, p. 225.

período pues, los influjos hispanos participan no sólo en la conformación de los géneros arriba mencionados (la guajira, la criolla, el bolero, las contradanzas/danzas cubanas para piano y el punto guajiro), sino en otros como la clave, la canción, la habanera, la guaracha, el danzón, el son, la rumba y la conga, estos dos últimos catalogados en la época como “negros” por los “derechistas”, y “afrocubanos” por los “izquierdistas”.

Como vemos, las perspectivas del afrocubanismo, y también del criollismo e indigenismo de la época, consideran como afrocubanos o “negros” todas las expresiones de la música cubana donde se toquen tambores; es decir, las modalidades de la rumba y la conga (con las tumbadoras, los bocúes, o los cajones percutidos) y el son (con los bongoes); así como los tambores con que estos géneros se ejecutan. Tal enfoque, con la agravante proporcionada por el criollismo e indigenismo, de considerar lo afrocubano como “africano” y por tanto no cubano, si bien caracteriza las primeras décadas del siglo, se mantiene en la ideología de algunos compositores y músicos en el país durante la primera mitad de la década de 1940 –como se patentiza en la posición de Ardévol (maestro y guía del Grupo de Renovación Musical) –,³³² a pesar de los debates sobre la identidad nacional y los aportes de los estudios científicos y culturales de Fernando Ortiz, que hemos expuesto a grandes rasgos.

Aunque Caturla impugna el componente hispano de la música de la nación en algunos de sus primeros escritos,³³³ con posterioridad sus opiniones experimentan un cambio. De manera visionaria, en el nuevo enfoque propone conciliar ambas tendencias, considerando que la anhelada escuela de composición cubana debe brotar del empleo de los distintos componentes del mosaico musical de la nación, para producir obras de síntesis donde huelguen “los adjetivos de afrocubano y criollo, para decirse con justeza MÚSICA CUBANA.”³³⁴ Estos planteamientos, que cuestionan tanto el canon

³³²“Carta de Los Ortodoxos de la Filarmónica al Sr. Wilhelm Steinberg”, La Habana, 17 de abril de 1944, Clara Díaz (comp.), *José Ardévol. Correspondencia ...* pp. 76-78. La musicóloga Clara Díaz plantea que la autoría de esta misiva corresponde a José Ardévol. De acuerdo a Díaz: “A pesar de la firma colectiva de la carta [“Los Ortodoxos de la Filarmónica”], su estilo evidencia la fuerte presencia autoral –sino absoluta– de José Ardévol”, p. 253; aseveración con la que concordamos, no sólo por el modo de redactar, sino por algunas frases e ideas que además se repiten en otros escritos realizados por Ardévol, que hemos manejado como fuentes documentales y bibliográficas en el transcurso de la presente investigación; por ejemplo en Grupo de Renovación Musical. “Presencia cubana ...”, pp. 51-78; y Ardévol, José. “Posición del compositor cubano actual”, *Conservatorio*, núm. 5, La Habana, 1945, s/p

³³³ García Caturla, Alejandro. “Los orígenes de la música...”, p. 225.

³³⁴ García Caturla, Alejandro. “Música cubana”, *Atalaya*, 30 de julio, Remedios, Las Villas, 1933, p. 3, tales términos aparecen en mayúsculas en el documento original.

identitario afrocubano como el criollista e indigenista, si bien se expresan a inicios de los años 1930, presentan coincidencias con la definición de cubanía que Fernando Ortiz formulará a finales de aquella década. Los aportes de este último al estudio de los factores socio-culturales integrantes de la cultura y la nación, se ponen de relieve en el siguiente concepto de cubanidad:

[...] hay tal variedad de maneras, caracteres, temperamentos y figuras que toda individualización de la cubanidad y de su tipismo es tarea harto insegura [...] porque las expresiones del cubano han variado tanto según las épocas y las diversas influencias etnogenéticas y según las circunstancias económicas que lo han movido e inspirado, que apariencias muy ostensibles, un tiempo apreciadas como típicas, pocos lustros después se abandonan como insignificantes. [...] La cubanidad no puede depender simplemente de la tierra cubana donde se nació ni de la ciudadanía política que se goza... y a veces se sufre. [...] La cubanidad es principalmente la peculiar calidad de una cultura, la de Cuba. Dicho en términos corrientes, la cubanidad es condición del alma, es complejo de sentimientos, ideas y actitudes. [...] La cubanidad plena no consiste meramente en ser cubano por cualesquiera de las contingencias ambientales que han rodeado la personalidad individual y le han forjado sus condiciones; son precisas también la conciencia de ser cubano y la voluntad de quererlo ser. [...] Acaso se piense que la cubanidad haya que buscarla en esa salsa de nueva y sintética suculencia formada por la fusión de los linajes humanos desleídos en Cuba; pero no, la cubanidad no está solamente en el resultado sino en el mismo proceso complejo de su formación, desintegrativo e integrativo, en los elementos sustanciales entrados en su acción, en el ambiente en que se opera y en las vicisitudes de su transcurso.³³⁵

Como se muestra en la cita anterior, Ortiz considera la presencia de la cubanidad tanto en el resultado o consecuencia de las interacciones culturales, como en el mismo proceso de interrelación. La cubanidad es integradora y establece un sentimiento de pertenencia, la conciencia de ello y, sobre todo, según el sabio cubano, la voluntad de ser. El juicio teórico ortiziano incide en el entorno de la época y no obstante los

³³⁵ Ortiz, Fernando, "Los factores humanos de la cubanidad", *Estudios etnosociológicos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1991, pp. 13-16. Estas consideraciones sobre la cubanía aparecen en el trabajo "Los factores humanos de la cubanidad", conferencia dictada por Ortiz en el ciclo organizado por la fraternidad estudiantil "Iota-Eta" en la Universidad de La Habana, el día 28 de noviembre de 1939. Fue publicada por vez primera al año siguiente en La Habana, por la *Revista Bimestre Cubana*, no. 3, marzo-abril, vol. XIX; y como folleto por la editorial Molina.

prejuicios raciales que aún se mantienen, contribuye a la perspectiva identitaria asumida por el Grupo de Renovación Musical.

- La divulgación de la música de concierto.

El gusto preponderante por la ópera *belcantista* y ciertas obras del virtuosismo pianístico y violinístico, así como el desconocimiento de la música de cámara y sinfónica anterior al romanticismo, y de más reciente creación, son algunos de los rasgos que caracterizan el ambiente musical de la Isla durante las primeras décadas del siglo XX. En este escenario, el director y compositor Guillermo Tomás al frente a la Banda Municipal de La Habana, configura un repertorio que trata de impulsar y renovar la vida artística del país. Con las transcripciones y los arreglos realizados por él para aquella agrupación se interpretan por primera vez tanto algunos fragmentos, como las versiones para banda de las óperas barrocas, clásicas y de Wagner, y diversas piezas de Mussorgsky, Franck, D'Indy, Dukas, Debussy, Albéniz, Granados, Mahler, Schönberg y Stravinsky.³³⁶

Enfocado en una labor didáctica y divulgativa sin precedentes en la nación, Tomás organiza varios ciclos de conciertos temáticos; entre ellos *Las grandes etapas del arte musical* (con obras europeas y cubanas de los siglos XVIII y XIX), *Los grandes poetas tonales* (desde Bach hasta Debussy) y *Mujer y arte* (ejecutando las piezas de más de cuarenta compositoras de diferentes países), acompañados de notas musicológicas escritas por él. A lo anterior se agregan los conciertos de la Sociedad de Cuartetos de La Habana (1910-1924), Sociedad de Música de Cámara (1921-1925)³³⁷ y las orquestas Sinfónica (fundada en 1922) y Filarmónica (organizada dos años después) con obras de diversos estilos, entre las que no faltaron las contemporáneas.

La provechosa rivalidad entre la Sinfónica dirigida por Gonzalo Roig, y la Filarmónica bajo la batuta de Pedro Sanjuán, después sustituido por Amadeo Roldán,³³⁸ conduce al necesario desarrollo de la música sinfónica; y aunque ambas agrupaciones sobresalen por las novedades que ofrecen a los auditorios, una y otra atraen a detractores y partidarios en dos bandos: los “sinfónicos” o “roigistas”, y los

³³⁶ Carpentier, Alejo. *La música...*, pp. 104-105.

³³⁷ Martín, Edgardo. *Panorama histórico...*, pp. 91-92.

³³⁸ Sánchez Cabrera, Maruja. *Orquesta Filarmónica...*, p. 7.

“filarmónicos” o “sanjuanistas”. Estos grupos se desafían en furiosas disputas que acompañan los conciertos y la existencia misma de las mencionadas orquestas³³⁹ reflejando una arista de la heterogeneidad y discrepancia ideológicas del complejo escenario socio cultural de la época.

Tras el revuelo producido por el estreno de la obra iniciadora del afrocubanismo y la modernidad en la música de concierto cubana, la *Obertura sobre temas cubanos* (1925) compuesta por Roldán y ejecutada por la Filarmónica dirigida por Sanjuán surgen nuevos escándalos desde los sectores más conservadores, rechazando el empleo de temas folclóricos afrocubanos, los pasajes de percusión con instrumentos autóctonos y el lenguaje contemporáneo. En consecuencia, a la división “sinfónicos” y “filarmónicos”, se suma la de los “guajiristas” y “afrocubanistas”. Estos últimos bajo el lema “¡abajo la lira, viva el bongó!” se enfrentan a la ópera, al italianismo, el lirismo y la languidez de la canción figurados en “la lira”, y enarbolan en su contra al bongó, como símbolo de lo antilírico, antiromántico y rítmico.³⁴⁰ Tal debate recrudece y radicaliza aún más las diferencias entre los grupos antagónicos.

Otros aspectos que reinciden en este ríspido ambiente se vinculan a la promoción de la música moderna y tienen como centro también a Roldán, en el rol de violinista y director fundador del Cuarteto de La Habana (1924-1927); y en coordinación con el compositor y pianista César Pérez Sentenat,³⁴¹ organizando la serie de conciertos *La obra musical*, dedicados a piezas antiguas o modernas en primeras audiciones.³⁴²

A lo anterior se agrega el quehacer de María Muñoz de Quevedo al frente de la Sociedad Coral de La Habana,³⁴³ difundiendo las obras renacentistas, barrocas, clásicas

³³⁹ Cañizares, Dulcida. *Gonzalo Roig*, Letras Cubanas, La Habana, 1978, p. 55

³⁴⁰ Carpentier, Alejo. “Panorámica de la música en Cuba. La música contemporánea”, *Ese músico que llevo dentro*, tomo III, Letras Cubanas, La Habana, 1980, p. 278.

³⁴¹ Pianista, pedagogo y compositor Cesar Pérez Sentenat (La Habana, 1896-1973) es discípulo de Hubert de Blanck en La Habana, y en París de Joaquín Nin Castellanos y Saint Requier en la *Schola Cantorum*. Realizó como solista la primera audición en Cuba del *Concierto para clave...* y de la *Noche en los jardines de España* de Falla, con la Filarmónica dirigida por Roldán. Giro, Radamés. *Diccionario Enciclopédico...*, tomo 3, pp. 227-228.

³⁴² Gómez, Zoila. *Amadeo...*, p. 61.

³⁴³ Muñoz de Quevedo funda también los coros escolares o las cantorías de la Casa de Beneficencia y Maternidad (1935), del Instituto tecnológico de Ceiba del Agua (1939), el Coro Juvenil Dominicanas Francesas (1941) y la Coral Universitaria (1942). Además, la Sociedad Coral de La Habana tuvo delegaciones en Santiago de Cuba, Manzanillo y Camagüey. Redacción. “La gallega Irene del Río presentó en La Habana su libro *María Muñoz de Quevedo, la Escuela Coral Cubana, Galicia en el mundo*, La Habana, 15 de junio de 2016.

y modernas con presentaciones en diversos teatros de la capital, entre ellos el Principal de la Comedia, y el Nacional, así como en el Aula Magna de la Universidad de La Habana. Muñoz también organiza los conciertos de la Sección Cubana de la *International Contemporary Music*, conocida como la Sociedad Cubana de Música Contemporánea (1930-1932) que es creada por ella y Antonio Quevedo, y dirigida por ambos junto a Lygia McKenna, María Teresa y Conchita Freyre de Andrade, Sandalio Callejo y Alejandro García Caturla.³⁴⁴ Concurren además en este ambiente los conciertos de los tríos, cuartetos y quintetos de cámara pertenecientes a la Sociedad de Conciertos; y las actuaciones de la Orquesta de Cámara conducida por Ardévol, con obras de Bach, Mozart, Haydn, Hindemith, Copland, y algunos estrenos de Roldán, Caturla y del citado director.³⁴⁵

También, gracias al intenso trabajo de Roldán con la Filarmónica, se escuchan por vez primera casi un centenar obras, entre ellas la *Sinfonía no. 9* de Beethoven, el “*Decoration Day*” de la *Sinfonía New England Holiday* de Charles Ives, *Concierto para piano de cuartos de tonos y cuerdas* de Hans Barth, *Concerto per clave...* de Manuel de Falla, y *Hornpipe* de Henry Cowell. Se estrenan además las suites de los ballets *La rebambaramba* y *El milagro del Anaquillé* de Roldán, los *Dos trozos de música* de Ardévol, y *Yamba-O* y *La rumba* de Caturla.³⁴⁶

Por las voluntades de los directores y músicos de las agrupaciones de cámara y sinfónicas antes mencionados, convertidos en los indagadores de cuanta novedad podía ofrecerse al público, las décadas abordadas significan un período favorable en la divulgación de la música de concierto; sin embargo, estas circunstancias cambian al final de los años 1930.

Tras el fallecimiento de Roldán, la junta directiva de la Filarmónica integrada en su mayoría por los músicos y directores de la orquesta,³⁴⁷ es sustituida por el Patronato Pro-Música de la Sociedad Por-Arte Musical y los conciertos se ciñen a los gustos e intereses de la nueva regencia, formada por aficionados de las clases media y alta de la

<http://www.cronicasdelemigracion.com/articulo/galicia/gallega-irene-rio-presento-habana-libro-maria-munoz-quevedo-escuela-coral-cubana/20160615125314073723.html>. [Consultado: 2/07/2020].

³⁴⁴ Giro, Radamés. *Diccionario enciclopédico...*, tomo 4, pp. 156-158.

³⁴⁵ Díaz, Clara. “Presencia de José Ardévol...”, pp. 17-19.

Vega, Pichaco Belén. “Discursos y prácticas...”, s/p.

³⁴⁶ Sánchez Cabrera, Maruja. *Orquesta Filarmónica...*, pp. 139-194.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 202.

sociedad. Bajo la batuta de reconocidos directores extranjeros,³⁴⁸ los programas de la agrupación se alejan de las piezas más modernas tanto del exterior como nacionales, teniendo sólo en cuenta las composiciones de Gilberto Valdés y Ruiz Castellanos,³⁴⁹ de lenguajes conservadores y tradicionalistas; mientras se excluyen, o son ejecutadas de manera seccionada, las de los jóvenes compositores del Grupo de Renovación Musical que siguen una estética más contemporánea.³⁵⁰

A la apatía del Patronato Pro-Música Sinfónica por la música más actual se agrega el cierre de la Orquesta Sinfónica por la falta de recursos y apoyo oficial. Orientados a la labor didáctica y divulgativa sólo se mantienen los conciertos de María Muñoz de Quevedo y la Coral de La Habana, también con el estreno de las obras corales de los integrantes del colectivo arriba mencionado,³⁵¹ así como los organizados por Ardévol al frente de la Orquesta de Cámara, esta última convertida en el centro difusor de las piezas neoclásicas internacionales, y de las compuestas por su director y el resto de los miembros de Renovación.

III. 2 Del afrocubanismo al neoclasicismo

Aunque la etapa de 1920 a 1940 representa la de mayor auge del afrocubanismo,³⁵² y este constituye el canon de la modernidad en la música entre la fecha de creación de la *Obertura sobre temas cubanos* de Roldán (1925) y la *Obertura cubana* de Caturla (1938),³⁵³ estimamos que dicho canon no es adoptado de manera homogénea por los mencionados compositores, sino con diferencias y variados matices, como veremos a continuación.

La postura de Roldán con la creación de piezas modernas como las *Dos canciones populares cubanas* (el “Punto criollo” y la “Guajira vueltabajera”) para violonchelo y

³⁴⁸ Son directores de esta orquesta el italiano Massimo Freccia (1939-1943) y el austriaco Erich Kleiber (1943-1947); además de otros invitados como el alemán Wilhelm Steinberg. *Ibidem*, p. 222.

³⁴⁹ *Ibidem*, pp. 74-89.

³⁵⁰ Ardévol, José. “Carta al Dr. Francisco Curt Lange”, La Habana, 19 de mayo de 1945, Clara Díaz (comp.), *José Ardévol. Correspondencia...*, p. 89.

³⁵¹ Grupo de Renovación Musical. “Actividades del Grupo”. *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núm. 1, febrero, año 1, La Habana, 1943, s/p.

³⁵² Moore, Robin D. *Música y mestizaje: revolución artística y cambio social en La Habana, 1920-1940*, Colibrí, Madrid, 2002.

³⁵³ Eli, Victoria. “El afrocubanismo, un cambio de estética en la creación musical académica de Hispanoamérica”, *Revista de Musicología* 32 (1), 2009, pp. 309-319.

piano (1928), con los temas del folclor hispano-cubano –y no del afrocubano– contrasta con la composición de los *Tres pequeños poemas* (I Oriental, II Pregón y III Fiesta negra), dos años antes (1926) en el contexto de las fuertes polémicas identitarias.

Aunque la línea de las *Dos canciones...*, no es continuada por Roldán, esta obra propone la modernidad sobre preceptos identitarios opuestos a los del canon del afrocubanismo ortodoxo. Este enfoque de Roldán contrasta con los criterios de Caturla acerca de la intrascendencia del componente hispano para la música del país,³⁵⁴ a diferencia de las grandes posibilidades del afrocubanismo.³⁵⁵ Pese a estas reflexiones y durante el apogeo del afrocubanismo (1925-1938), Caturla se acerca a diversas formas de la música de concierto con un lenguaje de vanguardia alejado de dicho canon, como lo denotan algunos de los *minuets*, *lieder*, valeses, gavotas, fugas y gigas. A esto se añaden otras piezas con elementos del folclor hispano cubano³⁵⁶ que tienen como colofón la *Berceuse campesina* para piano (1938), una de sus últimas composiciones.³⁵⁷ En la *Berceuse...* Caturla mezcla ciertos elementos de géneros de la música cubana de antecedente hispano (como el punto guajiro) y la considerada como afrocubana (el son, la rumba y la conga), simultaneándolos y yuxtaponiéndolos, y concibe una propuesta de síntesis de la música de la nación.

En el siguiente fragmento de la *Berceuse...* se ha destacado con flechas el ostinato rítmico armónico del bajo o *topos* del son, con la síncopa característica encerrada en un óvalo, conducido por la M. I. en el piano (cc. 1-19). También se ha señalado la sincronización con este bajo, del discurso de la M. D. con los *topoi* que refieren al punto guajiro (resaltado con una línea discontinua, cc. 5-10), y a la rumba y conga, con la variante rítmica del cinquillo cubano que hemos contenido en rectángulos (cc. 15-16 y 19). (*Figura 1*).

³⁵⁴ García Caturla, Alejandro. “Los orígenes de la música...”, p. 225.

³⁵⁵ García Caturla, Alejandro. “Música...”, p. 3.

³⁵⁶ Podemos citar en este caso las *Guajireñas* para orquesta y los *Labios queridos*, *berceuse* a lo guajiro, *lied* para voz y piano (ambas de 1926); la *Serenata del guajiro* (1927) para orquesta; y el *Canto del guajiro*, para violín y piano (1928). Giro, Radamés. *Diccionario Enciclopédico ...*, tomo 1, pp. 225-226.

³⁵⁷ Aunque esta pieza ha sido considerada por diversos estudiosos como el inicio de la simplificación y economía de medios en el lenguaje musical de Caturla, es necesario puntualizar que la *Berceuse...* junto al *Son en fa* también para piano, son concebidas por este compositor con fines didácticos para el estudio de este instrumento, dada la solicitud expresa de Lázaro Saminsky e Isadora Freed, editores de *Masters of our days*. Henríquez, María Antonieta. *Alejandro ...*, pp. 108-109.

Piano

Andantino con moto

C. 1 C. 2 C. 3 C. 4

M. I. Ostinato rítmico del son con la síncopa característica

C. 5 C. 6 C. 7

M. D. Discurso que ayuda a los comportamientos del punto guajiro

M. I. Ídem

M. D. Ídem. C. 8₂ C. 9 C. 10 C. 11

M. I. Ídem

C. 12 C. 13 C. 14 C. 19

Variante del cinquillo cubano, topos de la rumba y la conga

M. I. Ídem.

C. 16 C. 17 C. 178 C. 19

M. I. Ídem

Figura 1: Fragmento (cc. 1-19) de la *Berceuse campesina* para piano de García Caturla. García Caturla, Alejandro. *Pastoral Lullaby. Berceuse campesina. (Un canto de cuna campestre)*, para piano, *Masters of our day*, Carl Fischer, Inc. New York, 1941, pp. 3-4.³⁵⁸

³⁵⁸http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/11/IMSLP10616-Caturla_-_Berceuse_Campesina.pdf.
[Consultado: 11/05/2020].

De manera paralela, los cuestionamientos acerca de la continuidad y las posibilidades de la universalidad del afrocubanismo como canon, son proporcionales al incremento de su auge en la creación musical. Este hecho puede advertirse en las siguientes reflexiones de Carpentier, uno de los más radicales defensores de esta corriente: “[...] no nos ilusionábamos demasiado acerca de las posibilidades de lo afrocubano. Sabíamos que un folklore por rico que sea, no puede alimentar eternamente a un músico que habrá de situarse, tarde o temprano, ante los problemas eternos de la música universal”.³⁵⁹ Al respecto también son ilustrativas las inquietudes de Roldán y Caturla acerca de las maneras con las que podrían proseguir en la modernidad, y coincidir en sus obras la identidad nacional con un sentido de universalidad,³⁶⁰ pese al conocimiento por uno y otro de las distintas tendencias de estilo cultivadas en la época.

Estos compositores se mantenían actualizados del quehacer de la música a nivel internacional gracias a sus relaciones interpersonales, el canjeo de obras, la comunicación epistolar con otros creadores europeos y americanos, y la interpretación en Cuba de piezas de distintas corrientes. Entre ellas, el microtonalismo con ejemplos de Hans Barth y del “Sonido 13” de Julián Carrillo;³⁶¹ el neoclasicismo practicado por Stravinsky, Falla, Rodolfo y Ernesto Halffter;³⁶² las piezas de los integrantes del Grupo de los seis y de los italianos Casella, Malipiero y Respighi; y el expresionismo, la atonalidad y el método dodecafónico.³⁶³ A esto se suma el conocimiento de las posturas ultra modernistas de carácter experimental de las vanguardias estadounidenses,

³⁵⁹ Carpentier, Alejo. “La música cubana en estos últimos veinte años”, *Conservatorio*, vol. 1, núm. 2, enero-marzo, La Habana, 1944.

³⁶⁰ García Caturla, Alejandro. “Carta a José Ardévol”, Remedios, 18 de octubre de 1939, Clara Díaz (comp.), *José Ardévol. Correspondencia...*, pp. 64-65.

³⁶¹ Programa de mano, “Concierto de la Orquesta Sinfónica de La Habana dirigida por Julián Carrillo”, solista José Echániz; y Concierto *Sonido 13*, intérprete “Grupo 13” de La Habana, dirigido por Ángel Reyes, José Echániz, pianista, Teatro Nacional, La Habana, 16 y 17 de septiembre de 1928.

³⁶² Halffter, Rodolfo. “Carta al Sr. D. Alejandro G. Caturla”, Madrid, 26 de noviembre de 1929, María Antonieta Henríquez (comp.). *Alejandro...*, p. 185.

Salazar, Adolfo. “Carta al Señor D. Alejandro García Caturla”, Madrid, 25 de noviembre de 1929, María Antonieta Henríquez (comp.). *Alejandro...*, pp. 182-184.

³⁶³ Como lo denotan entre otros escritos, las conferencias de Caturla: “Diferencia entre la escuela antigua y la escuela actual”, Remedios, 1926; “Horizonte actual de la música (Música Moderna y de Vanguardia). Tonalidad, Atonalidad, Bitonalidad, Politonalidad. (Ilustradas al piano por el conferencista)”, Remedios, 1929; “La influencia como factor en la obra musical”, Escuela municipal de música, Remedios, 1930; “Las orquestas de cámara de ayer y hoy”, Academia municipal de música, Remedios, 1930; entre otras. Henríquez, María Antonieta. *Alejandro ...*, pp. 214-229. Y de Roldán “La música en el aire”, donde analiza las posibilidades del arte musical radiofónico. Gómez, Zoila. *Amadeo...*, pp. 184-192.

conocidas por los intercambios con los integrantes de la *Pan American Association of Composers* (1928) a la que ambos creadores cubanos pertenecen.³⁶⁴

“Arte nuevo, procedimientos nuevos, mejor dicho, Arte Americano, procedimientos americanos, sensibilidad, formas, medios de expresión nuevos, americanos, pero inspirados en el más pleno y sincero sentimiento artístico, música, arte, emoción ante todo, modernidad [...]”, son algunos de los presupuestos estimados por Roldán para el logro de la música americana contemporánea y universal, según la carta que le escribe a Cowell. A los criterios anteriores, Roldán añade la independencia con respecto a los procedimientos europeos, el empleo del folclore alejado de los localismos y la explotación de sus posibilidades expresivas.³⁶⁵ También se declara a favor del microtonalismo y los medios electrónicos,³⁶⁶ y en contra de los retornos europeos, que los valora incongruentes con la realidad americana: “No hermanan muy bien técnica y procedimientos viejos con la ideología y el sentido de la vida y el arte que deben presidir el espíritu del artista de hoy y más aún en el del compositor americano [...]”.³⁶⁷

Estas reflexiones de Roldán, que expresan la búsqueda de otros caminos dentro de la modernidad, con independencia de las maneras europeas (incluidas los retornos tan en boga en la época) y la necesidad de la emoción —contraria a la “desentimentalización”—, la novedad en los recursos y medios, y la explotación de las posibilidades de los instrumentos folclóricos americanos en las agrupaciones de

³⁶⁴ Presidida por Edgard Varèse y con Henry Cowell como vicepresidente, esta sociedad agrupa a los más significativos compositores contemporáneos del continente —entre ellos, Chávez, Revueltas, Villalobos, Cage, Ruggles, Copland e Ives— constituyendo un muestrario de los más disímiles estilos personales dentro de la modernidad, desde el empleo de los elementos folclóricos para la creación de una música identitaria, la reconstrucción arqueológica de las sonoridades precolombinas y el manejo de los rasgos del neoclasicismo, el expresionismo y la atonalidad, hasta las posturas ultra modernistas de experimentación.

³⁶⁵ Roldán, Amadeo. “Posición artística del compositor americano”, *American Composer*, Stanford University Press, 1933.

—.“Carta a Henry Cowell”, Gómez, Zoila. *Amadeo...*, pp. 167-169.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 168.

Medios electrónicos similares al *Rhythmicon* concebido y diseñado por Cowell en colaboración con el ruso León Thermen. “The *Rhythmicon* Henry Cowell & Leon Thermen. USA, 1930. <http://120years.net/the-rhythmiconhenry-cowell-leon-thermenusa1930/>. [Consultado: 2/05/2020].

³⁶⁷ Roldán, Amadeo. “Carta a Henry...”. Gómez, Zoila. *Amadeo...*, p. 168.

concierto, son opuestas a ciertos rasgos de la estética neoclásica traída de la península por Ardévol y continuada por él en el Grupo de Renovación.³⁶⁸

El neoclasicismo cultivado por Ardévol, partiendo primero del modelo de Stravinsky, y después del de Falla –tras valorar a cabalidad la obra de este último en la Isla y no en España, según su propio testimonio–³⁶⁹ se revela en una buena parte de las obras compuestas tras su llegada a Cuba.³⁷⁰ Sin embargo, lo expresado por Roldán en su carta a Cowell, disiente no sólo de las maneras del neoclasicismo asumido por este compositor, sino de otros procedimientos experimentales que adopta en obras demasiado próximas a Viena y Schönberg,³⁷¹ y por tanto extrañas a la naturaleza y las maneras de sentir latinas, coincidiendo en esta última reflexión también con Caturla.³⁷²

Algunos escritos de Caturla confirman las inquietudes de Roldán con respecto a la continuidad del afrocubanismo, y patentizan la disposición personal del primero a distanciarse de este canon, decantándose por el neoclasicismo como modelo a seguir, según se deduce en su carta a Ardévol, fechada en octubre de 1939:

Sé que el camino que he seguido hasta ahora, usando a mi modo las maneras del folklore afrocubano, se está agotando, o ya se ha agotado. Estoy como Amadeo [Roldán] en los últimos años, en cruce de caminos sin brújula [...] y la *Obertura cubana* es mi despedida definitiva de la línea general que he seguido hasta este momento en mi música. No sé lo que haré; pero sé que tengo que buscar y encontrar algo pronto, me atormenta la necesidad de búsqueda. Por el momento me inclino a la sencillez, a la eliminación de espesuras y dificultades excesivas. Puede ser que haya sido demasiado *localista* [...] Me han hecho pensar mucho las numerosas lecturas a tu *Música de cámara para seis instrumentos*. Algo como esto quisiera

³⁶⁸ Ardévol Muñoz, María Isabel. “El Grupo de Renovación Musical en Cuba”, *Ritmo* (593), vol. 60, Suplemento Especial “60 Aniversario”, 1988.

—.“El Grupo de Renovación Musical en Cuba”, Radamés Giro (comp.), *Grupo de Renovación Musical...*, p. 109.

³⁶⁹ Ardévol, José. “Palabras en el primer concierto...”, p. 14.

³⁷⁰ Ejemplo de ello son el *Concierto núm. 2 para seis instrumentos de arco* (1932), los *Tres ricercare* para cuarteto de cuerdas y la *Música de cámara para seis instrumentos* (I *Ricercare*, II *Lento*, III *Allegro*, IV *Quasi* una habanera, V *Andantino* y VI *Fanfarría-Allegro*, 1936). Ardévol, José. “Notas al programa”. Programa de mano del LXXV Concierto de la Orquesta de Cámara de La Habana, *Lyceum* y *Lawn Tennis Club*, La Habana, 9 de mayo de 1951.

³⁷¹ Estas obras son las *Pequeñas impresiones* y el *Concierto núm. 1 para seis instrumentos de cuerdas*, ambas de 1931.

³⁷² García Caturla, Alejandro. “Carta a José...”, p. 64.

hacer próximamente. [...] En la actualidad estoy muy de acuerdo con el camino que has elegido [...].³⁷³

Como ilustra la cita anterior, la tendencia de estilo de la *Música de cámara...* – una de las piezas neoclásicas de Ardévol en la que aparecen ciertos elementos de la música folclórica hispana junto a los de procedencia cubana–,³⁷⁴ constituye una respuesta potencial a la nueva búsqueda de la modernidad y universalidad de Caturla. Mientras que, en la misma carta, el compositor rechaza la posibilidad de seguir las líneas experimentales de Cowell y Varèse; y si bien mantiene el interés en la originalidad de las obras de Charles Ives,³⁷⁵ considera a Stravinsky como “el genio de la época”.³⁷⁶ A la luz de estos juicios concluimos que las valoraciones de Caturla para adentrarse en la modernidad y lograr la universalidad en el futuro mediano, contemplan de alguna manera el canon del neoclasicismo y del mencionado compositor ruso.

Algunos atisbos de la posible evolución en la creación de Roldán y Caturla están explícitos y otros pueden sobreentenderse a partir de criterios y puntos de vista planteados en sus escritos, conferencias y algunas obras compuestas durante la década del treinta. Sin embargo, los rumbos o tendencias de estilos que podrían haber asumido tras abandonar la etapa del afrocubanismo, quedan en la incógnita tras las muertes prematuras de ambos.³⁷⁷

Aunque después de llegar al país, Ardévol trata de conciliar sus pretensiones neoclásicas con la vanguardia musical cubana vinculada al afrocubanismo,³⁷⁸ en 1939 se rebela frente a dicha tendencia. Bajo el sugerente título de “Agua clara en el caracol del oído”, Ardévol comenta: “[...] lo más sano sería dejar a un lado todo lo típico, todo

³⁷³ *Ibidem*, pp. 64-65, tales términos aparecen en cursivas en el documento original.

³⁷⁴ *Música de cámara para seis instrumentos* de 1936, es la tercera obra que Ardévol compone empleando los elementos de la música cubana. Ardévol, José. “Notas ...”. Las dos anteriores son el *Concierto núm. 2 para instrumentos de arco* (1932), dedicada a Caturla y las *Nueve pequeñas piezas* (1933).

³⁷⁵ García Caturla, Alejandro. “Carta a José...”, p. 65. El interés de Caturla por Ives podría vincularse a las maneras en que este compositor utiliza los materiales melódicos de las canciones populares, los *spirituals* negros y el *ragtime* dentro de un lenguaje moderno caracterizado por la politonalidad, polirritmia, el *collage* de citas, las afinaciones alternativas en cuartos de tono, los *clusters* y el atonalismo. “Fichas/compositores/Siglo XX. Ives, Charles”. <http://www.hagaselamusica.com/ficha-compositores/siglo-xx/ives-charles/>. [Consultado: 2/06/2020].

³⁷⁶ García Caturla, Alejandro. “Carta a José...”, p. 67.

³⁷⁷ Amadeo Roldán fallece en La Habana el 2 de marzo de 1939, víctima de cáncer. Menos de un año después, Alejandro García Caturla es asesinado en Remedios, su ciudad natal, el 12 de noviembre de 1940.

³⁷⁸ Ardévol, José. “Palabras en el primer concierto...”, p. 14.

exagerado localismo y exotismo”; a esto agrega que el afrocubanismo “tampoco es tradición en ningún sentido”, sino un fenómeno de vida efímera, necesario de superar. Así mismo revalida el ejemplo de Falla y sus últimas obras como un certero camino hacia la universalidad: “No hay que perder de vista en ningún momento la gran lección de Falla. Este músico –uno de los de hoy que más admiro– se ha ido alejando cada vez más de todo lo particularista, lo exótico, lo localista, hasta llegar a obras como *El retablo de maese Pedro* y el *Concerto*”.³⁷⁹ Estos últimos comentarios constituyen el origen de algunos fundamentos de la ideología del Grupo de Renovación Musical, organizado tres años después de editado el antedicho artículo, con los mejores discípulos de composición de Ardévol y bajo la guía de este, como veremos más adelante.

En Cuba, la creación musical hasta la fundación de Renovación Musical es resultado del esfuerzo individual y no existen líneas de continuidad maestro/discípulos con orientaciones definidas y objetivos y metas compartidos anteriores al grupo. No obstante, a este último lo preceden los esfuerzos de Roldán como impulsor de la enseñanza moderna de la composición,³⁸⁰ desde distintas escuelas privadas de la capital, el conservatorio adjunto a la Filarmónica de La Habana –escuela gratuita para los miembros de la orquesta y de mínimas cuotas para el resto del alumnado–,³⁸¹ y como fundador y jefe de la cátedra de composición del Conservatorio Municipal de Música, el único plantel estatal de enseñanza de la música, y también de carácter gratuito y selectivo en el país hasta 1959.

José Ardévol desde esta cátedra –dirigida por él a consecuencia de la quebrantada salud de Roldán a partir de 1938– centraliza el movimiento neoclásico como la piedra angular de fines académicos y formativos, sobre la que pretende cimentar la creación de una “escuela cubana de composición” y alcanzar un grado de universalidad afín con las europeas.³⁸² El espacio constituye el sitio de los encuentros y debates donde nacen las ideas primigenias que conducen a la fundación del mencionado colectivo en 1942.³⁸³

³⁷⁹ Ardévol, José. “Agua clara en el caracol del oído”, *Espuela de plata*, núm. 1, agosto-septiembre, La Habana, 1939, p. 4.

³⁸⁰ Gómez, Zoila. *Amadeo...* pp. 87-90.

³⁸¹ *Ibidem*, pp. 87-90.

³⁸² León, Argeliers. “Hacia una música en el pueblo”, Grizel Hernández (comp.), *Obras completas de Argeliers León*, en proceso de publicación, Museo de la Música, La Habana, s/p.

³⁸³ Martín, Edgardo. *Panorama histórico...*, p. 131.

El neoclasicismo seleccionado por este grupo como la corriente estética para la puesta al día de la creación musical cubana de concierto, está matizado con la ideología del neoclasicismo español que se caracteriza por reivindicar el pasado culto de la música de España, y también de la música folclórica de este país, por considerarla clásica por sus antiguas raíces y además viva en la práctica del pueblo. Esta vertiente del neoclasicismo impulsada por Manuel de Falla, constituyó el modelo estético e ideológico a seguir por los compositores del colectivo de La Habana, como consecuencia de las indiscutibles influencias de España en Cuba durante la época que enmarca el surgimiento del grupo. Los criterios del colectivo cubano, a similitud del neoclasicismo y en particular del neoclasicismo español (al estilo falliano), a la vez que defienden la música pura desvinculada de referencias extramusicales y prestan atención a la forma musical, consideran las vueltas particulares al pasado español para la recuperación y conciliación de las tradiciones, y asocian el clasicismo con el folclore. De igual manera que el neoclasicismo “a la hispana”, diferente del neoclasicismo francés o el neoclasicismo en boga a inicios del siglo XX,³⁸⁴ el grupo cubano integrado por Orbón, maneja la avenencia entre las prácticas de la música culta, popular y folclórica.

Las aspiraciones del Grupo de Renovación Musical de continuar la modernidad desde una nueva perspectiva estética, armonizan con alcanzar la universalidad sobre las tradiciones de la música occidental. Desde el comienzo, el colectivo asume el cultivo de las grandes formas, el neoclasicismo objetivo y el neoclasicismo español, en correspondencia con los juicios estéticos y las líneas creativa y didáctica que Ardévol transfiere a sus discípulos;³⁸⁵ si bien, poco a poco otros influjos imbuyen la creación de los miembros del grupo, llevando a la diversidad de estilos personales que lo caracterizan.

³⁸⁴ Piquer, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, Doble J, Sevilla, 2010, pp. 259, 291, 393-400.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 132.

Ardévol Muñoz, María Isabel. “El Grupo de Renovación...”, p. 109.

Ardévol, José. “Nuestro breve y necesario neoclasicismo”, *Música y Revolución*, Unión, La Habana, 1966, p. 63.

Capítulo IV. Julián Orbón en la órbita del Grupo de Renovación Musical de Cuba (1942-1945)

Aunque el Grupo de Renovación Musical de Cuba (GRM) permanece unido por más de un quinquenio (1942-1948), el presente capítulo sólo se aproxima a sus características y actividades durante los tres primeros años (1942-1945), cuando Julián Orbón es uno de sus miembros y concibe el *Capriccio Concertante* (1943-1944). Esta es una de las pocas obras orbonianas de aquella época que se conserva al día de hoy.³⁸⁶

Un elemento a destacar en el GRM durante esta etapa es la común disconformidad de los miembros con el entorno, y el afán de renovar y poner al día la música cubana, así como los gustos estéticos de las audiencias. Esta aspiración de progreso es asumida con una estética que mira hacia el pasado, pero no al ochocentista con el que no se identifican los jóvenes compositores, sino al de épocas anteriores;³⁸⁷ siguiendo con un lenguaje moderno las más antiguas tradiciones de la música culta occidental, una postura diferente de la práctica de la música en el país a inicios de 1940.

Por estos años en la Isla se componen obras de disímiles estilos y tendencias, muchas alineadas al romanticismo, con influjos del impresionismo o fuera de cualquier orientación estética definida y un lenguaje de estilo antiguo o tradicionalista.³⁸⁸ Se trabajan formas como la ópera, el poema sinfónico, el oratorio, las piezas de estilo y los ciclos de piezas del romanticismo, pero casi no se cultivan formas clásicas como la sonata, el cuarteto de cuerdas, la sinfonía; tampoco la canción polifónica o el *lied*.

La elección de las formas clásicas por el grupo marca el punto de inflexión respecto a la creación musical en el país y define la fisonomía particular con la que se proyecta, como parte del programa y de la estrategia pedagógica de Ardévol. Además, la mayoría de los compositores del medio rechazan las obras musicales modernas, o se caracterizan por la falta de preparación técnica, el empirismo y rapsodismo. La ideología y el perfil particulares del grupo delimitan la manera en que es percibido y

³⁸⁶ Además del *Capriccio...*, también se preserva la *Tocata*, para piano. El resto de las piezas se consideran perdidas.

³⁸⁷ Pro, Serafín. "Sobre el sentido...", s/p.

³⁸⁸ Quevedo, Antonio. "Concierto inaugural...", s/p.

distinguido por “los otros”; es decir, por creadores como Eduardo Sánchez de Fuentes, Ernesto Lecuona, Gonzalo Roig, Pablo Ruiz Castellanos y Gilberto Valdés.³⁸⁹

En nuestro acercamiento al GRM el enfoque de grupo social pequeño y de la doble dinámica de este,³⁹⁰ posibilita el examen de los objetivos y la ideología del colectivo, en correspondencia con los rasgos aportados por las individualidades de los miembros, y a estos últimos, de acuerdo con lo que el grupo le contribuye. Es decir, permite distinguir el reflejo del grupo social en la naturaleza creativa de los compositores, en este caso de Orbón, a quien no es posible comprenderlo en estos años (1943-1945) desarticulado del colectivo que integra. Al estudio de la ideología del GRM también contribuye el concepto del canon, porque este refiere la intemporalidad de los valores estéticos compartidos y la dirección a seguir por los integrantes en la creación musical,³⁹¹ así como la relación dialéctica entre la modernidad y la tradición, o el presente y el pasado.³⁹²

También analizamos los argumentos de Orbón para la salida del GRM en 1945,³⁹³ en razón de su antagonismo con algunos de los valores estéticos iniciales del grupo, y los nuevos juicios y cánones asumidos por este último con respecto al ideario inaugural. Estos últimos serán proclamados, sin el consenso de todos los miembros, en el folleto *Presencia cubana en la música universal*.³⁹⁴ El viraje estético de Orbón, así como su disconformidad con los criterios del colectivo se manifiestan en el artículo “Contra *Presencia cubana en la música universal*. Habla Julián Orbón”.

Para reconstruir el discurso del grupo hemos empleado las informaciones y los testimonios recogidos en los programas de mano de los conciertos del colectivo y las misivas de los miembros; así como las reseñas críticas, los artículos de opinión y diversos escritos de sus integrantes, algunos editados en el efímero *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, su órgano oficial. Han sido de gran utilidad las revistas

³⁸⁹ Grupo de Renovación Musical, “Presencia cubana ...”, pp. 69-70.

³⁹⁰ Turner, J. C. *Redescubrir el grupo...*, pp. 35-36.

³⁹¹ Corrado, Omar. “Canon, hegemonía y experiencia estética...”, pp. 13 y 14.

³⁹² Lenclud, Gérard. “La tradition n’est plus ce qu’elle était...”, pp. 110-123.

Arévalo, Javier Marcos. “La tradición...”, pp. 927-928.

³⁹³ Julián Orbón renuncia al grupo el 18 de mayo de 1945. González, Hilario “Dos cartas...”.

³⁹⁴ Con posterioridad, el documento integra la compilación realizada por Radamés Giro bajo el título *Grupo de Renovación Musical de Cuba*, que es la fuente empleada en nuestro trabajo. Grupo de Renovación Musical. “Presencia cubana...”, pp. 51-78.

Conservatorio, del Conservatorio Municipal de La Habana, también portavoz del colectivo, y *Musicalia*; así como otras publicaciones periódicas y fuentes bibliográficas localizadas en distintos repositorios.

IV. 1 Formación del Grupo de Renovación Musical: objetivos, ideología y proyección social

El Grupo de Renovación Musical de Cuba es fundado en 1942 por un colectivo de jóvenes músicos con la intención de darle un giro a la composición en el país. La decisión de organizarlo surge en la cátedra de composición del Conservatorio Municipal de La Habana y gana fuerzas durante los ensayos del concierto “Sonatas para piano de compositores cubanos”, título que responde al contenido del programa: las obras creadas por los discípulos de José Ardévol que cierran el curso lectivo 1941-1942. Estas piezas son presentadas por la Sociedad de la Orquesta de Cámara de La Habana en el *Lyceum* y *Lawn Tennis Club* del Vedado, el 20 de junio de 1942.

En la introducción al concierto, y como preámbulo al anuncio de su ideario – esencial para entender el discurso del grupo–, Ardévol expresa: “¿Aspiramos a la formación de una escuela? ¿La consideramos ya constituida? ¿Es este concierto su primera manifestación?”³⁹⁵ De estas interrogantes se infiere el afán del maestro por encabezar, desde su cátedra del conservatorio, una escuela de composición que además considera iniciada con obras de calidad suficiente, como para ser reveladas y divulgadas en el medio musical del país.

La prioridad otorgada por Ardévol a la constitución de una escuela cubana de composición, permite concluir que este constituye el objetivo fundamental de la unidad y cohesión del grupo. Tras sentar esta premisa, Ardévol señala como prioridades del programa y de la estrategia formativa, el conocimiento y dominio de la estructuración de pequeñas y grandes formas musicales –sonatas, suites, variaciones, rondós–, las técnicas de composición del pasado y el presente, y el retorno a la artesanía en la composición.³⁹⁶

³⁹⁵ Ardévol, José. “Sonatas para piano...”, p. 10. Este discurso fue editado con posterioridad con el título “Hacia una escuela cubana de composición”, *Conservatorio*, núm. 1, octubre-diciembre, 1943, p. 4.

³⁹⁶ León, Argeliers. “Hacia una música...”, s/p.

A lo anterior Ardévol añade el cultivo de la música absoluta y el desinterés por los “ismos”,³⁹⁷ con excepción del neoclasicismo, sin etiqueta, que cultivan él y sus discípulos. Aunque el nombre de esa tendencia estética no se menciona, el grupo proclama desde los inicios sus intenciones de “ser, y hacer clásicos”, y existir como compositores cubanos regidos por los atributos fundamentales del clasicismo: orden, equilibrio, ligereza y sobriedad; es decir, los valores que el GRM estima permanentes.³⁹⁸ Estos criterios nos confirman un proceso de modernización sobre la línea del neoclasicismo y los cimientos de las tradiciones clásicas de la música culta occidental, como las vías para alcanzar la ansiada escuela de composición cubana, con “el mismo grado de universalidad que el logrado en otros países”.³⁹⁹

El ideario declarado por Ardévol trata de ajustar, al menos en intenciones, el programa neoclásico con los precedentes de la música de la nación, considerando la obra de Roldán y Caturla como el punto de partida decisivo para los jóvenes compositores, tras alcanzar el dominio de las estructuras y formas musicales.⁴⁰⁰ Sin embargo, las aspiraciones de RM también incluyen “el odio al humo, a las cenizas, a la serpiente, a la selva, a lo exótico, a los ríos que se desbordan sin causa”;⁴⁰¹ es decir, alegorías que remiten al afrocubanismo,⁴⁰² evidenciando con estos planteamientos que proyectan proseguir la modernidad desde perspectivas diferentes al canon asumido por Roldán y Caturla.⁴⁰³

Ante esto nos preguntamos, ¿cómo es posible entonces que los jóvenes compositores cubanos puedan continuar, según los planteamientos de Ardévol: la “idiosincrasia sonora cubana”, “puesta al día por Caturla y Roldán”?⁴⁰⁴ si el GRM recalca de manera constante, el alejamiento de los “localismos” o las “concepciones

³⁹⁷ Ardévol, José. “Sonatas para piano...”, pp. 10-11.

³⁹⁸ Grupo de Renovación Musical. “Nota”, *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núm. 1, febrero, año 1, La Habana, 1943, s/p.

³⁹⁹ Palabras de Juan Antonio Cámara, secretario del grupo en el “Concierto Inaugural”. Grupo de Renovación Musical. “Actividades del Grupo”. *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núms. 2 y 3; marzo-abril, año 1, La Habana, 1943, s/p.

⁴⁰⁰ Ardévol, José. “Sonatas para piano...”, p. 13.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁰² Vega, Pichaco Belén. “Discursos y prácticas en torno a la construcción de una *escuela cubana de composición...*”, s/p.

⁴⁰³ Ardévol, José. “Sonatas para piano...”, p. 17.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 13.

locales y exóticas”, y de los “elementos dispersos que están muy lejos de ser llamados manifestaciones del pueblo”;⁴⁰⁵ oponiéndose, desde nuestro punto de vista, a las expresiones de la música afrocubana. Esta posición ideológica nos recuerda ciertos criterios de Ardévol estimando que la música cultivada por los “negros” en la Isla representante del “patrimonio de un sector determinado [...] no puede considerarse *cubana* dentro de una generalización injusta e inadecuada”, sino “africana”;⁴⁰⁶ un juicio análogo al esgrimido por el compositor cubano Sánchez de Fuentes dos décadas antes, en el contexto de las polémicas opuestas al afrocubanismo y a favor del criollismo e indigenismo.

No obstante, los mencionados criterios de Ardévol y la intransigencia de comentarios como: “Nuestro ideario es muy claro y simple; pero, como todo lo simple y claro, es, también, muy firme y seguro de sí mismo, e intolerante respecto a todo lo que funcione en su contra”;⁴⁰⁷ la totalidad de los miembros del grupo no participa del rechazo a los influjos del afrocubanismo, como veremos más adelante. Tampoco impugna el impresionismo, una posición bastante excepcional en un grupo que asume como canon de modernidad la estética del neoclasicismo, corriente que se opone al impresionismo, tanto como al romanticismo y el expresionismo.

El grupo concilia la heterogeneidad de las individualidades, considerándola “vertebración” de la unidad y no dispersión,⁴⁰⁸ y los integrantes supeditan los intereses particulares al logro del objetivo fundamental que los reúne: la fundación de una escuela cubana de composición. Estas características, más los intereses y valores compartidos nos lleva a ver en Renovación Musical un grupo social pequeño, unido para alcanzar un propósito común. También posibilita ajustar la doble dinámica del grupo social, pues RM refleja la naturaleza de todos los integrantes, alejándose de la rigidez de una academia cerrada.

La variedad individual y la aceptación de ella, pese a la posición de “intolerancia” proclamada por Ardévol como maestro del resto de los integrantes y en función de su programa pedagógico, se muestra, por ejemplo, en las características particulares de

⁴⁰⁵ Grupo de Renovación Musical “Actividades...”, s/p.

⁴⁰⁶ “Carta de Los Ortodoxos de la Filarmónica...”, pp. 77-78, tal término aparece en cursiva en el documento original. Como hemos planteado en otra nota anterior, concordamos con Clara Díaz en que la autoría de esta misiva corresponde a Ardévol.

⁴⁰⁷ Ardévol, José. *Sonatas para piano...*, pp. 10-11.

⁴⁰⁸ Grupo de Renovación Musical “Actividades...”, s/p.

algunas de las obras ejecutadas en el concierto de las “Sonatas...”. Si bien todas estas piezas muestran en sus formas la convocatoria al orden y la estructuración de la música, como puede observarse en el programa de mano,⁴⁰⁹ cada una manifiesta perfiles e influjos diferentes.

Ejemplo de esto último son las alusiones a Ravel, junto a un estilo clavecinístico análogo al de Scarlatti y el Padre Soler⁴¹⁰ refiriendo a las antiguas tradiciones españolas, y en consecuencia con rasgos del neoclasicismo español o clasicismo moderno, de la *Sonata en do* de Gisela Hernández. Y también el uso del bajo de Alberti, característico del clasicismo, combinado con las evocaciones del lenguaje impresionista, en la *Sonata para clave en sol sostenido* de Harold Gramatges. En el siguiente fragmento del primer movimiento de esta última obra –después denominada *Sonata*–, puede observarse destacado con varias flechas, el discurso de la M. I. en el piano semejante al bajo de Alberti, antecedido de las entonaciones impresionistas del acorde inicial (cc. 1-2). (*Figura 1*).

⁴⁰⁹ Programa de mano, “Sonatas para piano de compositores cubanos”, Sociedad de Orquesta de Cámara de La Habana, *Lyceum y Lawn Tennis Club*, La Habana, 20 de junio de 1942.

⁴¹⁰ Carpentier, Alejo. “El Concierto del *Grupo...*” (I).

Ardévol, José: “Primer concierto del Grupo de Renovación Musical”, Teatro, Cine y Música, *Acción*, La Habana, 1 de agosto de 1944.

HAROLD GRAMATGES

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass clef. The first system begins with a 'Lento' tempo and a fortissimo (*ff*) dynamic. It features a 'rit.' (ritardando) marking. The second system transitions to 'Allegro Moderato' with a tempo of quarter note = 89 and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system shows dynamics of *f* and *mf*. The fourth system includes *f*, *cresc.* (crescendo), and *ff*. The fifth system concludes with *f*, *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *cresc.* markings. The score is annotated with numerous fingerings and articulation marks.

© Copyright 2008 by Harold Gramatges y Leite-Vidal, La Habana [Cuba]
Edición autorizada en exclusiva para todos los países o EDITORIAL DE MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA (EMEC), Alcalá, 70, E-28009 Madrid (España)

Figura 1: Fragmento del I Lento-Allegro Moderato (cc. 1-39) de la Sonata para clave en sol sostenido de Gramatges, titulada Sonata con posterioridad. Gramatges, Harold. Obras para piano, Editorial de Música Española Contemporánea, Madrid, 2008, p. 99.

Según los estudios de Fanjul sobre el GRM, además de las citas estilísticas de obras barrocas, clásicas e impresionistas que hemos mencionado en las sonatas de Gramatges y Hernández, la flexibilidad o “desviación” del canon del grupo, incluye también las referencias a piezas románticas de Chopin, articulando la múltiple acepción

músico-textual que caracteriza al grupo.⁴¹¹ Así mismo, también consideramos que a este panorama variopinto se añaden los influjos del afrocubanismo y de diversos elementos del folclore de la Isla, en el período de 1942 a 1945.

- Fundación del Grupo de Renovación Musical.

No obstante la diversidad de intereses y matices en las individualidades del grupo, la unidad de este tiene como simiente la semejanza entre las ideas y los valores de los miembros, como influencia del pensamiento y de la labor didáctica de Ardévol, tal como apunta uno de los integrantes de RM:

Si se trata de un grupo de personas que han estado durante varios años en las mismas aulas, laborando en las mismas disciplinas, siguiendo las orientaciones de un mismo maestro, escuchando la misma música y comulgando día a día en el mismo credo estético, ¿extraña [...] que esas personas tengan la misma orientación, las mismas ideas y las preferencias y repugnancias? ¿Qué es lo que motiva y logra todas las agrupaciones, tanto en el mundo físico como en el social, sino la afinidad? ¿Formaríamos *un grupo*, bueno o malo, acertado o equivocado, sin esa afinidad [...]?⁴¹²

En julio de 1942, un mes después de haberse celebrado el concierto de las sonatas, el grupo, ya formalmente constituido, estableció su sede provisional en los altos de la calle Compostela núm. 156, en Centro Habana, La Habana.⁴¹³ Entre sus integrantes, casi todos provenientes del Conservatorio Municipal de La Habana, se encontraban, además de los compositores José Ardévol, Hilario González, Harold Gramatges, Juan Antonio Cámara, Serafín Pro, Virginia Fleites, Gisela Hernández, Enrique Aparicio Bellver, Argeliers León, Dolores Torres, Esther Rodríguez, Edgardo Martín y Julián Orbón;⁴¹⁴

⁴¹¹ Fanjul, José Luis. “Concurrencias sonoras, emociones disonantes...”, s/p.

—. “La creación de la escuela cubana de composición...”, p. 22.

⁴¹² Pro, Serafín. “Contestando a una crítica”, *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núms. 2 y 3, marzo-abril, 1943, s/p, tales términos aparecen en cursiva en el documento original.

⁴¹³ Fanjul, José Luis. “Grupo de Renovación (1942-1948) ...”, p. 190.

⁴¹⁴ José Ardévol (Barcelona, 13 de marzo de 1911-La Habana, 9 de enero de 1981), Hilario González (La Habana, 26 de enero de 1920-3 de octubre de 1996), Harold Gramatges (Santiago de Cuba, 26 de septiembre de 1918-La Habana, 16 de diciembre de 2008), Juan Antonio Cámara (La Habana, 1917-?), Serafín Pro (La Habana, 10 de julio de 1906-15 de noviembre de 1977), Virginia Fleites (La Habana, 10 de julio de 1916-Miami, 1 de marzo de 1966), Gisela Hernández (Matanzas, 15 de septiembre de 1912-La Habana, 1971), Enrique Aparicio Bellver (La Habana, 10 de noviembre de 1909-24 de agosto de 1990), Argeliers León (La Habana, 7 de mayo de 1918-23 de febrero de 1991), Dolores Torres (La Habana, 15 de junio de 1922- 22 de enero de 2009), Esther Rodríguez (Manzanillo, 29 de noviembre de 1920-?) y Edgardo Martín (Cienfuegos, 6 de octubre de 1915-La Habana, 16 de mayo de 2004). Giro, Radamés. *Diccionario Enciclopédico...*, tomos 1-4.

algunos intérpretes como los pianistas Margot Fleites, Lilia García Valladares y Luis Pastoret, y los violinistas Raúl G. Anckermann y Guillermo Perich.

Orbón, aunque no pertenece al Conservatorio Municipal como el resto de los miembros, se integra al colectivo por su condición de discípulo de Ardévol.⁴¹⁵ Sin embargo no hemos hallado datos que nos permitan precisar si Orbón era estudiante de composición del Conservatorio Orbón donde Ardévol también impartía esta carrera;⁴¹⁶ o si recibía de él clases particulares desligadas del plantel familiar, o bien ambas cosas, es decir, un alumno de esta escuela con un tratamiento diferenciado debido a los vínculos de Ardévol con Benjamín Orbón y su conservatorio. A pesar de estas imprecisiones, todo indica que el joven Orbón comienza a formarse con Ardévol después de graduarse como profesor de piano, solfeo y teoría de la música en 1941.

La fase inicial de Orbón como creador es sincrónica a los primeros estudios de composición y su integración al Grupo de Renovación Musical. Si bien en la presentación del concierto de las “Sonatas...” no se interpretó nada suyo, sí participa como pianista de la *Sonata en re dórico* de Juan Antonio Cámara.⁴¹⁷ Además, el estreno de las primeras obras orbonianas: *Sonata. Homenaje sobre la tumba del Padre Soler*, y las canciones *Leonardo a la sangre* (De *Bodas de sangre* de García Lorca) y *Perlimplín al amor* (De *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* de García Lorca), acontece en el “Concierto Inaugural” de Renovación Musical, en enero de 1943.⁴¹⁸

Aunque a tales fechas Orbón es un adolescente de 17 años que apenas se había graduado del conservatorio familiar, consigue integrarse e interactuar en las reuniones, los conciertos y las diferentes tareas del colectivo. Es necesario destacar que se trata de un núcleo heterogéneo de compositores, todos mayores que él, con edades que oscilan entre los 20 y 37 años. Algunos de ellos son profesores de cierta experiencia que estudian composición en el Conservatorio Municipal, a la vez que cursan carreras en la Universidad de La Habana, entidad en la que se titulan mientras el GRM se encuentra en plena actividad.⁴¹⁹

⁴¹⁵ León, Argeliers. “La música culta...”, s/p.

⁴¹⁶ *Reglamento y plan de estudios...*, ca. 1939, p. 54.

⁴¹⁷ Programa de mano, “Sonatas para piano...”.

⁴¹⁸ Programa de mano. “Concierto Inaugural”. Grupo de Renovación Musical, *Lyceum y Lawn Tennis Club*, La Habana, 19 de enero de 1943.

⁴¹⁹ Hernández, Grizel. “Tras las huellas de Argeliers León...”, p. 35.

De acuerdo con el testimonio de María Isabel Ardévol,⁴²⁰ la auto denominación elegida por el grupo constituye la réplica nominativa del Grupo de Renovación Musical de Buenos Aires. Si bien el conformado en La Habana se distancia de las teorías y técnicas de Schönberg abrazadas años atrás por el compositor Juan Carlos Paz – principal animador de la citada agrupación argentina –, ambos colectivos poseen en común la aspiración de la universalidad y el progreso en la modernidad, aunque desde diferentes perspectivas y objetivos.⁴²¹

Un acercamiento al programa del “Concierto inaugural” evidencia la línea estética fundamental del grupo, basada en la vuelta a las formas instrumentales barrocas y del clasicismo.⁴²² Estas se hallan ejemplificadas en la *Suite clásica* (Allemanda, Corrandá, Sarabanda y Giga), suite de danzas barroca para teclado de Pro, con imprints bachianas, tal como lo definía el propio compositor;⁴²³ el *Preludio y giga*, de Hernández, con presencia del “neoscarlattismo” e influjos de los clavecinistas franceses, como influencia del neoclasicismo de Ravel;⁴²⁴ y el cuarteto de cuerdas (*Cuarteto en la: Largo-Allegro, Lento, Allegro vivo, y Presto*) de Rodríguez. El programa lo completaban la *Sonata. Homenaje sobre la tumba del Padre Soler* de Orbón, de un movimiento,⁴²⁵ con la presencia del neoscarlattismo y las huellas no sólo de la música española antigua, sino también de Falla;⁴²⁶ la *Sonata de Cámara* (Preludio, Fuga, Largo y Allegro) de Fleites; y *Sonata en la menor* (Allegro- Moderato, Andante y Presto) de González. Esta última ocupa un lugar excepcional en el contexto de este concierto, en tanto que amalgama a la estructura de la sonata clásica las alusiones al estilo del afrocubanismo de Roldán y Caturla, como veremos más adelante.

Guridi, Ricardo R. *Edgardo Martín...*, p. 35.

⁴²⁰ La compositora María Isabel Ardévol (María Isabel López Rovirosa) fue discípula de Ardévol, y su esposa desde 1936. También ocupó el cargo de secretaria general la Sociedad de la Orquesta de Cámara de La Habana. Algunas de sus obras fueron estrenadas por la mencionada agrupación dirigida por Ardévol, entre 1934 y 1939.

⁴²¹ Ardévol, María Isabel. “El Grupo de Renovación ...”, pp. 107-108.

⁴²² Programa de mano. “Concierto Inaugural”.

⁴²³ Pro, Serafín. “Contestando...”, s/p.

⁴²⁴ *Ibidem*, s/p.

Quevedo, Antonio. “Concierto Inaugural...”, s/p.

⁴²⁵ Quevedo, Antonio. “Concierto Inaugural...”, p. 1.

⁴²⁶ Pro, Serafín. “Contestando...”, s/p.

También se interpretan canciones para voz y piano, y *lieder* con textos de la literatura hispana: de González, *Yo voy soñando caminos* (de *Tres canciones* de Machado); de Orbón, *Leonardo a la sangre* y *Perlimplín al amor* (de *Bodas de sangre* y de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en el jardín*, de García Lorca); y de Gramatges, la *Canción* (con un poema de Alberti). A lo anterior se añade la canción polifónica, *¡Ay, rostro y vista...!*, de Martín, con poesía renacentista de Francesco Petrarca.

Aunque una parte de las obras del concierto no se ha localizado al día de hoy – incluyendo las tres piezas orbonianas mencionadas– las temáticas, los títulos de las piezas, la información sobre las formas musicales empleadas provenientes de la revisión de las críticas y los escritos de la época, son muestra de la amplia diversidad de intereses de los miembros. No obstante su pluralidad, las composiciones responden a ciertos postulados comunes como la continuación de las tradiciones musicales del pasado pre-ochocentista y el apego al neoclasicismo, como lo muestra la composición de los distintos tipos de formas y estructuras de la sonata en su decurso histórico desde el barroco hasta el clasicismo; las suites, al estilo de la suite de danzas barroca o que aluden a ella sin ser estereotipadas; y el cuarteto de cuerdas del clasicismo. Este presupuesto establece un elemento de cohesión colectiva de carácter estético, condicionante de la creación individual, centrado en el dominio de la técnica, que permite a los compositores la adecuada estructuración de la música y el logro de la ansiada escuela cubana de composición.

A la prevalencia de las formas musicales mencionadas, se añade también el predominio de la cultura española a través de los textos de las canciones y ciertos componentes estilísticos de la música inspirados en el modelo neoclasicista de Falla. Estos elementos fallianos se evidencian en la asimilación del neoscarlattismo y el lenguaje clavecinístico del *Concerto para clave...* en las obras compuestas para piano. Así como, en el caso de la sonata orboniana, de la forma sonata de dos secciones análoga a las compuestas para clavicémbalo por Scarlatti y el Padre Soler, en contraposición a la forma sonata estereotipada del clasicismo. La presencia de los referentes españoles, con un criterio que puede considerarse propio de los retornos del neoclasicismo español o clasicismo moderno, con sus particulares vueltas, representa junto al neoclasicismo objetivista europeo, las proyecciones generalizadas en el grupo durante el período estudiado (1942-1945). (Ver *Cuadro: Obras creadas por compositores del Grupo de Renovación Musical...*, al final del presente capítulo).

Otras influencias se exhiben en el lenguaje de la *Sonata en la menor* de González. Si bien esta pieza está vinculada, por su estructura y forma musical, a la sonata del clasicismo, las alusiones y los *topoi* que aparecen en el lenguaje temático apuntan en la mayor parte de la obra a expresiones de la música folclórica afrocubana. A esta última se alude con el empleo de ostinatos rítmicos y polirritmias que refieren los toques característicos de membranófonos afrocubanos (como el juego de tambores batá), enlazando dicha sonata con el legado del afrocubanismo de Roldán y Caturla. Así mismo otros procedimientos, como el adoptado por González de mezclar y sincronizar las intertextualidades que hablan de manifestaciones folclóricas disímiles en algunos fragmentos, evidencia los lazos con algunas de las prácticas de Caturla en la búsqueda de síntesis, y nos recuerdan la *Berceuse campesina* para piano de este compositor.

En los dos fragmentos siguientes del I Lento-Allegro moderato de la sonata de González, pueden observarse algunos de los recursos intertextuales mencionados en el párrafo anterior, si bien estos se hallan en los tres movimientos. Desde el inicio de la obra, la retórica alude a las diferentes alturas, el ritmo, las reiteraciones de patrones rítmicos y la polirritmia característica del discurso de los tambores batá (cc. 7-15). (*Figura 2*)

a José Ardévol, maestro
PRIMERA SONATA
 Op. 8

HILARIO GONZALEZ

C. 1 C. 2 C. 3 C. 4

C. 5 C. 6 C. 7

C. 8 C. 9 C. 10 C. 11

C. 12 C. 13 C. 14 C. 15

Figura 2: Fragmento (cc. 1-15) del I Lento-Allegro moderato de la *Sonata en la menor* de González, titulada *Primera Sonata Op. 8* con posterioridad. González, Hilario. *Primera Sonata Op. 8*, Editora Musical de Cuba, La Habana, 1981, p. 1.

La simultaneidad de intertextualidades musicales que hablan de manifestaciones folclóricas diferentes puede observarse en el siguiente ejemplo, en las entonaciones temáticas de la voz superior en la M. D. en el piano (*la, mi; la, sol; la, do; la, sol; re*, cc. 155-160), delineando un discurso sobre una escala pentáfona (*do, re, mi sol la*) que apunta a las características melódicas de la música religiosa afrocubana. A este se agregan los ritmos de esta última manifestación en los siguientes compases (cc. 161-

168). Las peculiaridades afrocubanas mencionadas se sincronizan con los *topoi* rítmico y métrico del punto guajiro, refiriendo la alternancia de dos y tres tiempos (por los compases de 2/4 y 3/8), y las entonaciones pertinentes al discurso instrumental acompañante del punto que son conducidas en el bajo por la M. I. en el piano. Esto último discurso lo hemos destacado con líneas (cc. 155-168). (Figura 3).



Figura 3: Fragmento (cc. 155-168) del I Lento-Allegro moderato de la *Sonata en la menor* de González, titulada más tarde *Primera Sonata Op. 8*. González, Hilario. *Primera Sonata...*, p. 8.

El lenguaje de la obra de González no sólo difiere de la retórica del resto de las piezas del concierto, sino disiente de la renuncia promovida en el ideario del grupo con respecto a las “concepciones locales y exóticas”.⁴²⁷ Si bien el programa del “Concierto...” ratifica la filiación neoclasicista y la variedad de las personalidades y los estilos de los integrantes del grupo, la predominante carencia del acento nacional de la proclamada escuela de composición “cubana” o Grupo de Renovación Musical, no pasa inadvertida para la crítica. Desde el periódico *Hoy* se califica de “absurdo” que los jóvenes compositores recurran a la poesía española e italiana renacentista, e ignoren la riqueza musical del país. Según Custodio –seudónimo con el que firmaba el crítico– a

⁴²⁷ Ardévol, José. *Sonatas para piano...*, s/p.

Grupo de Renovación Musical “Actividades...”, s/p.

excepción de González con la *Sonata en la menor*, los demás compositores “se subieron a la palma y perdieron de vista Cuba”.⁴²⁸

Sin embargo, la alusión a las expresiones de la música de la nación que aparecen en la mencionada obra, conduce a ciertos cambios en la perspectiva ideológica colectiva, y el nuevo enfoque aportado por González repercute en algunas creaciones posteriores de los miembros de RM.⁴²⁹ Al respecto es ilustrativo el testimonio de León:

Sin intentar siquiera una breve reseña del Grupo de Renovación, permítaseme consignar ahora que si bien el comienzo de los compositores abanderados en el Grupo fue de una severidad académica rigurosa aunque moderna, donde muchos vieron superabundancia de contrapunto, de modalismo, de frialdad expresiva, de árido esquematismo, de diatonismo estático y no digamos nada de las disonancias y las polémicas en tonos acres; desde esos mismos comienzos Hilario González, primero y el que esto escribe después, se acercaron al caudal de posibilidades que ofrecían nuestros modos de sonar a cubano.⁴³⁰

Pese a la ideología proclamada por el grupo en los inicios, la línea común del neoclasicismo es conciliada con el afrocubanismo y la música folclórica y culta del país. Este comportamiento se confirma en las siguientes presentaciones con las obras del grupo. Junto al cultivo de las formas barrocas y clásicas, se introducen también los poemas de escritores cubanos –coexistiendo con los de los españoles ya mencionados–, más los del renacentista Fray Luis de León en *El canto de nuestra señora* (para voz, vihuela, viola, laúd y cello) de Orbón; y el legado de las tradiciones musicales del país, ejemplificado en las obras de González y León, como las que abordaremos a continuación.

Aunque las *Dos danzas afrocubanas* y los *Tres preludios en conga* de González fueron escritos bajo la guía del pianista y compositor de origen ucraniano Jascha Fischermann⁴³¹ con anterioridad a la fundación del grupo, las piezas son aceptadas en el

⁴²⁸ Custodio. “Renovación Musical...”, p. 37.

⁴²⁹ Ardévol, José. *Introducción a Cuba...*, p. 92.

León, Argeliers. “La música culta...”, s/p.

Martín, Edgardo. *Panorama histórico...*, p. 132.

⁴³⁰ León, Argeliers. “La música culta...”, s/p.

⁴³¹ En el período 1936-1939, González es discípulo de Fischermann en el conservatorio fundado por este músico en La Habana. Fischermann impulsa a González como ejecutante y lo introduce en la composición musical. Blanco, Yurima. “Las canciones de Hilario González...”, p. 86.

contexto artístico y estético de RM, y ejecutadas en sus conciertos. Estas obras a la vez que muestran los influjos del afrocubanismo y de las *Danzas afrocubanas* de Lecuona, se insertan en las tradiciones de las danzas para piano del siglo XIX, colaborando con una nueva perspectiva a la conformación del ideario colectivo.

Piezas de León como las *Cuatro invenciones a dos voces* para piano (1943-1944) y *Cuatro escenas para ballet* (“Danza primera”, “Tango congo”, “Baile para el diablito” y “Danza segunda”) para clarinete, trompeta, piano y percusión cubana (1944), emplean temas alusivos a las distintas expresiones de la música religiosa afrocubana. Estas últimas se mezclan en la segunda obra con las alusiones al folclor urbano, dadas en la combinación tímbrica de los instrumentos de viento utilizados;⁴³² así como en la inserción de tres tumbadoras (conga, tumbador y quinto, ejecutadas con baquetas). El empleo de estos membranófonos cubanos muestra el aprovechamiento de las sonoridades nacionales, en piezas de la música de cámara compuestas en el contexto del grupo. Este proceder de León constituye una práctica contrapuesta a la postura del colectivo de descartar el uso de los instrumentos autóctonos, por considerarlos elementos “típicos” y “pintorescos”, según el testimonio aportado por María Isabel Ardévol.⁴³³

En los siguientes ejemplos pueden apreciarse las entonaciones melódicas de la música religiosa afrocubana en los temas de la *Invención a dos voces núm. 3* (cc. 1-19) de León (*Figura 4*); y de la trompeta y el clarinete en *sib* en la “Danza primera” de las *Cuatro escenas para ballet* del mencionado compositor (cc. 1-17) (*Figura 4*). En el fragmento de la última pieza también se ha remarcado la parte de las tres tumbadoras, anotándose los nombres de conga, tumbador y quinto, que las identifican. (*Figura 5*).

⁴³² León, Argeliers. “La música culta...”, s/p.

—. “Notas al programa. Cuatro escenas para ballet”, Programa de mano del LXXIV Concierto de la Orquesta de Cámara de La Habana, *Lyceum y Lawn Tennis Club*, La Habana, 5 de julio de 1950.

⁴³³ Ardévol, María Isabel. “El Grupo de Renovación...”, p. 109.



Figura 4: Fragmento (cc. 1-19) de la *Invención núm. 3* para piano de León Argeliers, *Cuatro invenciones para piano*, *Boletín de Música*, Nueva época, núm. 2, Casa de las Américas, La Habana, 2000.

Figura 5: Fragmento (cc. 1-17) de la “Danza primera” de las *Cuatro escenas para ballet* de León Argeliers. *Cuatro escenas para ballet*, autógrafo no editado, La Habana, 1944. Fondos de la Colección de Sonido y Cine y Colección de Obras Planas (CSCCOP), Biblioteca Nacional de Venezuela.⁴³⁴

⁴³⁴ Esta ilustración es cortesía de la musicóloga Grizel Hernández, investigadora del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC) y profesora de la cátedra de musicología de la Universidad de las Artes en La Habana.

La postura de “sonar a cubano” entendida por González y León como indispensable para el logro de la escuela “cubana” de composición, va ajustándose al colectivo desde los enfoques individuales, a la vez que se refleja también en los integrantes como un comportamiento pertinente a la doble dinámica del grupo. Exceptuando a algunos compositores como Pro que, según el criterio de León, se mantienen apegados al neoclasicismo objetivo y el universalismo proclamado por Ardévol,⁴³⁵ consideramos que dicha dinámica sienta las bases para el proceso de asimilación de los rasgos nacionales en algunas obras compuestas con posterioridad al “Concierto inaugural” (enero de 1943). Sin embargo, el nuevo enfoque es asumido sólo por pocos integrantes y no se generaliza hasta después del año 1945,⁴³⁶ tras el detonante de la salida de Orbón y otros miembros del grupo.⁴³⁷

Aunque consideramos que el “Concierto inaugural” marca la incursión de Orbón al acento de la Isla, esto no es reconocido por la mayoría de las críticas musicales de la época y los textos elaborados por los fundadores del grupo con posterioridad. Los discursos habituales sobre las creaciones orbonianas en el contexto del colectivo apuntan a los rasgos más evidentes, sin otros matices, y las consideran fieles seguidoras de las sendas de Scarlatti, el Padre Soler y Falla⁴³⁸ y en una corriente concomitante a la del Grupo de Madrid.⁴³⁹

A estas apreciaciones contribuyen los juicios de Ardévol y Carpentier que reconocen la obra de Orbón y en particular las *Dos Danzas con un Interludio para la Gitanilla de Cervantes* y la *Tocata* para piano, dentro de la “escuela española contemporánea” y en la línea consecutiva al *Concerto...* de Falla, como herederas de los valores esenciales de la música española.⁴⁴⁰ Según Carpentier, “sin tener ya necesidad de atarse –tal vez por su mismo aislamiento de la península– al menor elemento local o pintoresco [...] [alcanzando] la universalidad.”⁴⁴¹

⁴³⁵ León, Argeliers. “La música culta...”, s/p.

⁴³⁶ *Ibidem*, s/p.

⁴³⁷ Además de Orbón, se desvinculan del grupo Hilario González y Gisela Hernández en mayo de 1945.

⁴³⁸ Ardévol, José. *Introducción...*, pp. 114-117.

Martín, Edgardo. *Panorama histórico...*, pp. 132-133.

⁴³⁹ León, Argeliers. “La música culta...”, s/p.

⁴⁴⁰ Ardévol, José “Primer concierto del Grupo...”.

⁴⁴¹ Crítica del Concierto realizado el 28 de julio. Carpentier, Alejo (1944). “El Concierto del *Grupo...*” (I).

Aunque las mencionadas danzas se hallan perdidas al día de hoy y el título se conecta –al menos en apariencia– con la escuela referida por Carpentier; podemos afirmar que en la *Tocata* (1943) se incorporan a la línea del neoclasicismo español los elementos de la tradición folclórica cubana. En la mencionada pieza las prácticas y maneras al estilo de las sonatas de Scarlatti y Soler se fusionan con las citas y sugerencias musicales de la tonada campesina *Guacanayara* y del punto guajiro.⁴⁴² Este hecho pasa inadvertido, o es desestimado, no sólo por aquel crítico sino también por Ardévol y el resto del grupo, pues sobre las características que hemos mencionado no existen referencias en los documentos y las fuentes consultadas.

Desde nuestro punto de vista consideramos que en algunas obras de Orbón creadas en el marco del colectivo, emergen los elementos de la música folclórico-popular de la nación y además los influjos y procedimientos de Caturla, como reflejo del grupo al que Orbón pertenece y en base a la doble dinámica del colectivo. La certeza de este hecho se encuentra en varias composiciones orbonianas. Una de estas es la *Tocata*, además del *Capriccio concertante* –como veremos más adelante en el capítulo dedicado al análisis musical– y el *Pregón* (1944) para voz, flauta, oboe, corno francés, fagot y piano, considerado por Carpentier, la única de Orbón con “neto acento criollo” a la fecha de 1945.⁴⁴³

Las valoraciones de Carpentier con respecto al *Pregón*, responden al empleo de algunos elementos de la música folclórica cubana, que están condicionados por la musicalidad intrínseca del ritmo, el movimiento, los estribillos y las onomatopeyas de los versos seleccionados por el compositor del poemario negrista *Sóngoro Cosongo* (1931) de Nicolás Guillén.⁴⁴⁴ Sin embargo, Carpentier no precisa el tipo de “accento criollo” que sugiere, por lo que se desconoce si las entonaciones o los *topoi* del lenguaje musical aluden al son cubano, el pregón, la rumba o la conga; o si constituyen una mezcla de varias de estas expresiones. Al respecto tampoco aparecen datos en las

⁴⁴² Fernández de Velazco, Ana Gabriela. “Confluencia de tradición, identidad y exilio ...”, pp. 29, 199-200.

⁴⁴³ Carpentier, Alejo. *La música...*, s/p.

⁴⁴⁴“Pregón”: ¡Ah, /pedazo de sol, /carne de mango! /Melones de agua, plátanos. /¡Quenciýere, quenciýere, /quenciýere! /¡Quenciýere, que la casera salga otra vez! /Sangre de mamey sin venas, /y yo que sin sangre estoy; /mamey p'al que quiera sangre, /que me voy. /Trigueña de carne amarga, /ven a ver mi carretón, /carretón de palmas verdes, /carretón; /carretón de cuatro ruedas, /carretón; /carretón de sol y tierra, /¡carretón! Guillén, Nicolás. *Sóngoro Cosongo*, Unión, La Habana, 1999.

fuentes consultadas y la pieza se encuentra extraviada al día de hoy, al igual que las relacionadas a continuación.

Pese a la pérdida de las partituras, podemos considerar las temáticas de las siguientes tres piezas, como referentes de la presencia del neoclasicismo español y el distanciamiento de la música de la nación. Nos referimos a *Numancia* (1943) para flauta, piano y orquesta de cuerdas, música incidental de *El cerco de Numancia* (1585) de Miguel de Cervantes. Así como a las obras corales *Romance de Fontefrida* (1944), sobre un canto folclórico español y *Bodas de sangre* (1944), esta última no referida en los catálogos y estudios sobre Orbón realizados con anterioridad a nuestra investigación.⁴⁴⁵

Con respecto al resto de las otras composiciones, no es posible precisar si existen influjos diferentes a los del neoclasicismo europeo objetivista, y el neoclasicismo español. Estos son los casos del *Quinteto para clarinete y cuerdas* (1944); y el *Concierto de cámara* (1944) para corno inglés, trompa, trompeta, chelo y piano, última obra compuesta por Orbón en el marco del GRM.

En nuestras pesquisas hemos confirmado la conexión del *Quinteto...* con las corrientes neoclásicas arriba mencionadas, apoyándonos en los juicios de Hilario González que considera esta obra como ejemplo de “la más definitiva universalidad alcanzada por la música española desde Soler [...]”.⁴⁴⁶ Sin embargo, otras reflexiones del mismo autor nos inducen a considerar la posible relación de la pieza con la música de la Isla: “Las características españolas que informan el *Quinteto*, lo permitirían conservarse español, aunque en lo literal, en lo objetivo, tomara un *trepak*, una *czarda*, una *cueca*, una *rumba* [...]”. Desde nuestro punto de vista y dadas las características de otras composiciones orbonianas como la *Tocata*, el *Pregón* y el *Capriccio concertante*, pensamos que las menciones de González a la rumba cubana y la cueca chilena en el citado juicio, pueden responder a la presencia de rasgos de estas expresiones musicales; por lo que podríamos inferir la existencia en el *Quinteto...*, de elementos que apunten a una o ambas manifestaciones. Con todo, la manera ambigua en que González redacta y

⁴⁴⁵ *Bodas de sangre*, para coro mixto fue concebida como música incidental para la puesta en escena de la obra teatral de García Lorca. La pieza fue interpretada por el coro del Conservatorio Municipal bajo la dirección de Serafín Pro. S. A. “Actividades del Conservatorio”, *Conservatorio*, vol. II, núm.6, La Habana, 1945, p. 23.

⁴⁴⁶ González, Hilario. “Hacia un clasicismo integral”, *Gaceta del Caribe*, año 1, núm. 7, septiembre, La Habana, 1944, p. 24.

expresa el razonamiento antedicho, no nos permite afirmar que existan elementos de alguna de estas dos expresiones, o de ambas, en la mencionada obra de Orbón.

En cuanto al *Concierto de cámara*, algunas referencias de los integrantes del colectivo lo juzgan ajeno “en su fuero interno a Cuba”; y por esta razón estiman inmerecido el *Premio Margot de Blanck* obtenido por dicha obra en el concurso de composición auspiciado por esta pianista cubana para RM.⁴⁴⁷ No obstante, por esta fecha (1944), la mayoría de las composiciones del grupo se adscribían al lenguaje universalista y/o de influencia española. Consideramos también cuestionable la valoración crítica acerca del *Concierto...*, pues a excepción de ciertos matices aportados por Gramatges sobre algunas obras de Orbón,⁴⁴⁸ el resto de los miembros del grupo no advierten, desconocen o subvaloran las entonaciones de la música del país en las obras orbonianas del período estudiado.⁴⁴⁹

- Proyección social y otros objetivos del grupo.

Además del propósito fundamental que reúne al GRM, este tiene en cuenta una serie de finalidades educativas de proyección social, dirigidas a orientar y formar nuevos públicos, y transformar el gusto de los auditorios apegados a la estética del romanticismo. Las siguientes metas, trazadas desde los inicios del colectivo, son proclamadas como parte indispensable de su proyecto renovador:

1º Organizar conciertos y conferencias y dar a conocer, cultivar y difundir la buena música, según las puras tendencias actuales.

2º Crear en nuestro país una conciencia artística por medio de una labor que tenga como fin originar un concepto musical típicamente novecentista, es decir *nuestro*.

⁴⁴⁷ Martín Edgardo. “Carta a Alejo Carpentier”, La Habana, 19 de octubre de 1949, Ricardo G. Guridi (comp.), *Edgardo Martín/Alejo Carpentier...*, p. 126.

⁴⁴⁸ Entrevista a Harold Gramatges. Fernández, Carole. “Grupo de Renovación Musical: una revolución musical”, Radamés Giro (comp.), *Grupo de Renovación Musical...*, p. 130.

⁴⁴⁹ Una situación similar acontece con las piezas creadas por Orbón con posterioridad a su membresía en el GRM. Criterios relativos a este tema pueden hallarse en Ardévol, José. *Introducción...*, pp. 114-117.

León, Argeliers. “La música culta...”, s/p.

Martín, Edgardo. *Panorama histórico...*, pp. 132-133.

3º Tratar de hacer una obra constante de crítica orientadora y constructiva sobre los más importantes problemas de la música universal y, muy particularmente, sobre aquellos extremos que de una forma u otra atañen a nuestro arte en Cuba.⁴⁵⁰

Para lograr estos fines, los compositores asumen otras labores como intérpretes, promotores y críticos; imparten conferencias y conciertos-conferencias en espacios como la Universidad de La Habana, el *Lyceum* y *Lawn Tennis Club* de El Vedado, así como en distintos conservatorios privados de la capital. Además, las obras y los comentarios didácticos de los miembros son difundidos en los programas semanales del grupo en la emisora radial CMZ del Ministerio de Educación.⁴⁵¹

La pluralidad de actividades del GRM continúa las líneas en las que, de manera individual, trabajan Roldán y Caturla con los mismos fines hasta pocos años antes de fundado el grupo. Sin embargo, la cantidad y heterogeneidad de los miembros de Renovación, y las frecuentes reuniones para la toma de decisiones y la coordinación de actividades, estableciendo las estrategias desde un frente común, permiten la difusión sistemática de sus criterios desde diferentes espacios. Así mismo, posibilita el avance de los conocimientos teóricos y la investigación científica de la música.

En el contexto del grupo fueron desarrollados estudios musicológicos, históricos y estéticos de la música a un nivel no conocido hasta entonces en el país; además de la organización y dirección del coro y la orquesta juveniles del Conservatorio Municipal.⁴⁵² A lo anterior se añaden las innovaciones técnico-pedagógicas, y los estudios superiores de pedagogía, teoría de la música y musicología impartidos por miembros como Ardévol, Pro, Martín, y León en el Centro de Ampliación de Estudios, anexo al plantel docente mencionado,⁴⁵³ conformando otra de las aristas del perfil polifacético con el que se percibe y reconoce al grupo en el entorno de la nación.

El colectivo crea para su proyección social el *Boletín del Grupo de Renovación Musical* como el órgano oficial de difusión de su ideología y sus labores. Bajo la dirección de Pro y con el consejo editorial integrado además de él por Martín, González y Orbón, y la administración de Hernández, se concibe para ser publicado con una

⁴⁵⁰ Grupo de Renovación Musical. “El Grupo de Renovación...”, p. 1, el término subrayado pertenece al documento.

⁴⁵¹ Ardévol Muñoz, María Isabel. “El Grupo de Renovación...”, p. 108.

⁴⁵² Martín, Edgardo. *Panorama histórico...*, p. 180.

⁴⁵³ S. A. “Notas del conservatorio. Edición de obras con el Instituto Interamericano de Musicología”, *Conservatorio*, núm. 5, La Habana, 1944, p. 23.

frecuencia mensual y ser entregado por correspondencia.⁴⁵⁴ La tipografía está dirigida por el músico y publicista Ithiel León⁴⁵⁵ y la viñeta que identifica al boletín es obra del pintor de vanguardia Mariano Rodríguez.⁴⁵⁶

Los contenidos del boletín incluyen aspectos diversos del acontecer y la problemática de la música en el país y en el resto del mundo. Entre sus principales objetivos están informar y orientar acerca de las nuevas corrientes y cambios estéticos que experimenta la música en el siglo XX. Con el afán de influir en el público lector sobre los aspectos antes mencionados, el boletín publica géneros periodísticos de opinión como los editoriales, artículos temáticos acerca del americanismo musical y las críticas, así como noticias sobre la música en el país. La publicación cuenta además con secciones fijas: “Los conciertos” y las “Actividades del Grupo y sus miembros”.

Los editoriales y artículos de opinión expresan una marcada tendencia a abordar y defender el neoclasicismo objetivista, y el retorno al orden clásico; ambas, como las vías para alcanzar el progreso y la universalidad de la nueva música cubana. La difusión de la estética renovadora va de la mano con la promoción de las obras y los compositores neoclásicos europeos (Ravel, Casella, Malipiero, entre otros). Hay, sin embargo, énfasis en Falla y Stravinsky, cuyas obras, *El retablo...* y el *Concerto...* del primero, y *Pulcinella* del segundo, se volverán canónicas para el grupo.⁴⁵⁷ En el Boletín se publican, además, noticias que refieren el quehacer de relevantes músicos e instituciones de la capital y ciertos aspectos históricos de la música en la nación. Las polémicas que se dan en medios nacionales e internacionales también tienen cabida en

⁴⁵⁴ Previa inscripción en la Administración de correos de La Habana. Grupo de Renovación Musical. *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núm. 1, febrero, año 1, La Habana, 1943.

⁴⁵⁵ Ithiel León (hermano de Argeliers León), fue editor y director de la revista *Conservatorio* del Conservatorio Municipal de La Habana desde su fundación en el trimestre octubre-diciembre de 1943, y hasta enero-marzo de 1948. Redactó el prefacio al *Catálogo de obras de compositores cubanos. José Ardévol*, publicado por el Conservatorio Municipal en 1946; el artículo “Harold Gramatges”, editado en *Conservatorio*, núm. 8, octubre a diciembre, 1947; y las “Notas al programa” del concierto de la Orquesta Filarmónica, bajo la dirección de Frieder Weissmann, donde se estrena el *Homenaje a la tonadilla (Divertimento para Orquesta, sobre temas del siglo XVIII)* de Julián Orbón. Programa de mano, Orquesta Filarmónica de La Habana, Temporada 1952-1953, director: Frieder Weissmann, Teatro Auditórium, La Habana, 9 de febrero de 1953.

⁴⁵⁶ Mariano Rodríguez (La Habana, 1912-1990), célebre por sus óleos sobre los gallos, y los murales al fresco. También ilustra revistas como *Ritmo* y *Espuela de plata*, y los poemarios de Lezama Lima, Eliseo Diego y Luis Amado Blanco, entre otros.

⁴⁵⁷ Estos planteamientos pueden leerse en “La música nueva” de Hernández. Hernández, Gisela. “La música nueva”, *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núm. 4, mayo, año I, La Habana, 1943, s/p.

este órgano de difusión. Destaca la que surgió a raíz del concepto del americanismo musical preconizado por Curt Lange.⁴⁵⁸

La sección “Los conciertos” incluye críticas a las presentaciones en la capital de intérpretes nacionales y extranjeros, así como a las actuaciones de la Orquesta Filarmónica, con especial acento en los estrenos; además, tienen cabida en esta sección otras reseñas a eventos y festivales de música y ballet. En ellas se valora lo presentado, se describen las características estéticas de obras y compositores, de las coreografías, escenografías, vestuarios y desempeño de los bailarines en el caso de las presentaciones de música escénica. En la sección “Actividades del Grupo y de sus miembros”, se notifican los propósitos del grupo; los cursos, los premios obtenidos, las conferencias y labores como intérpretes de los miembros, las obras estrenadas, los conciertos del colectivo y los organizados para difundir la música contemporánea; así como la divulgación de los programas radiales del colectivo.

Los conflictos que repercuten en el desarrollo de la música en el país también acaparan la atención del colectivo. Esto puede apreciarse en la carta abierta, dirigida al entonces presidente Fulgencio Batista,⁴⁵⁹ en la que se reclamaba la adecuada subvención económica en relación a los premios otorgados por el gobierno para cursar estudios de música en el extranjero. El lugar preferencial que ocupa la carta en el boletín, y el hecho de aparecer firmada por el secretario del grupo y por otros directivos de prestigiosas instituciones, sociedades y conservatorios de la capital, constituye una muestra más de la actitud de vanguardia asumida por el colectivo de compositores en el escenario de la música en el país. (*Figura 6*).

⁴⁵⁸ Ejemplo de estos escritos son: Martín, Edgardo. “Un editorial sobre Kleiber”, *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núm. 4, mayo, año I, La Habana, 1943, s/p.

Pro, Serafín. “Contestando a ...”, s/p.

Orbón, Julián. “La Creación Musical ...”, s/p.

Martín, Edgardo. “La historia de la música en Cuba”, *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núm. 4, mayo, año I, La Habana, 1943, s/p.

⁴⁵⁹ Publicada en la página inicial del boletín. Grupo de Renovación Musical. “Carta abierta al Señor Presidente de la República”, *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núm. 4, mayo, año I, La Habana, 1943, s/p.

Boletín del GRUPO de RENOVACIÓN MUSICAL



Mayo 1943
Número 4
Año I. La Habana

BOLETIN DEL GRUPO DE RENOVACION MUSICAL—Se publica todos los meses. Ejemplar 10 centavos. Solicitada la franquicia postal e inscripción como correspondencia de segunda clase en la Administración de Correos de la Habana.

Redacción y Administración: Compostela 156, La Habana. Impreso en Editorial Puga, Martí 214, Guanabacoa.

Director: Serafín Pró, Consejo encargado del Boletín; Edgardo Martín, Serafín Pró, Julián Orbón, Hilario González. Administrador: Gisela Hernández.

CARTA ABIERTA AL SEÑOR PRESIDENTE DE LA REPUBLICA

Honorable Señor Presidente:

En públicos ejercicios acaba de ser otorgada a la Srta. Josefina Megret y Martí, joven pianista, la *Bección para estudios de música en el extranjero*, que cada cinco años concede el Gobierno a un artista cubano. (Art. 5to., Ley de 30 de Abril de 1918).

Según los requisitos exigidos por la Convocatoria a dicha *Beca*, la Srta. Megret ha de embarcar para realizar sus estudios en el extranjero en un plazo de seis meses.

La cantidad asignada por el Gobierno cubano a la artista poseedora de esta distinción, se encuentra, en los actuales instantes, reducida a la suma de sesenta y nueve pesos con cuarenta y cuatro centavos, por el Decreto presidencial No. 1293, de 31 de Marzo del corriente año.

Es fácil comprender que para poder vivir y realizar estudios artísticos en los Estados Unidos, país al cual deberá trasladarse la Srta. Megret, esta suma es de todo punto insuficiente para cubrir los gastos de nuestra compatriota en Norte América, en estos tiempos duros de guerra, precisándose por lo menos, el duplo de lo destinado a esta *Beca*.

Ante este hecho, los abajo firmantes se dirigen a Usted, Señor Presidente, en demanda de un Decreto Presidencial que resuelva esta situación, elevando a un nivel decoroso la asignación destinada a la *Beca para estudios de música en el extranjero*.

Confirmando en una rápida y justa solución de este problema que tan seriamente toca a la cultura nacional, quedan de Usted, con la mayor consideración,

Por el Grupo de Renovación Musical: Juan Antonio Cámara, Por la Sociedad Coral de la Habana; María Muñoz de Quvedo; Por la Sociedad Pro-Arte Musical; Laura Rayneri de Albrós; Por el Lyceum y Lawn Tennis Club; Vicentina Antilla; Por la Orquesta de Cámara de la Habana; José Ardévol; Por el Conservatorio Municipal de Música; Diego Bonilla; Por la Escuela Normal de Música de la Habana; César Pérez Senterat; Por el Conservatorio Nacional; Pilar Martín de Blanck; Por el Conservatorio Internacional; María Jones de Castro; Por el Conservatorio Orbón; Benjamín Orbón; Por el Conservatorio Falcón; Alberto Falcón; Por la Confederación de Conservatorios y Profesionales de la Música; Diego Bonilla y Raúlín Borges; Joaquín Rodríguez Lanza, Inspector General de Música; Joaquín Nin, Francisco Ichaso, José M. Valdés-Rodríguez.

Otras entidades como la Orquesta Filarmónica, Sociedad de Conciertos, Universitaria de Bellas Artes; etc., han sido requeridas para adherirse a nuestra petición.

Precio: 10 Cts.

Figura 6: Primera página del *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núm. 4, mayo, año I, La Habana, 1943.

El primer ejemplar del *Boletín*... ve la luz en febrero de 1943, mientras que los dos siguientes se reúnen meses después en una sola impresión, pese a la frecuencia

mensual planificada.⁴⁶⁰ Este hecho nos sugiere que desde el mismo inicio se presentan dificultades para mantener la periodicidad deseada. Tampoco conocemos la cantidad de números editados, ni hasta qué fecha circulan. Las fuentes bibliográficas y los testimonios de algunos estudiosos cubanos, no brindan más datos al respecto y consideran “efímera” la vida de la mencionada publicación;⁴⁶¹ criterio que compartimos pues en nuestras investigaciones de archivo, sólo hemos localizado ejemplares hasta el número 4, editado en mayo del mencionado año.⁴⁶²

No hemos hallado referencias sobre las causas de la interrupción editorial del *Boletín...*; sin embargo, sin descartar posibles problemas económicos o la falta de subsidio, presumimos que se relaciona con la complejidad de las gestiones administrativas, sólo a cargo de Hernández, compositora, profesora y directora de coros. A esto podemos añadir la opción del grupo de continuar publicando sus criterios en la revista *Conservatorio*, organizada por el Conservatorio Municipal –entidad a la que pertenecen casi todos los miembros, como se ha mencionado–, y en algunos diarios capitalinos de circulación nacional.

Conservatorio comienza a publicarse con frecuencia trimestral desde el período octubre-diciembre de 1943, editada por Ithiel León. A partir de 1945, es dirigida por este último y cuenta con un equipo de editores integrado por Ardévol, Gramatges, Argeliers León y Martín –miembros de RM y también profesores del centro–, y las colaboraciones de estos y otros integrantes del colectivo. Aunque la revista constituye el órgano oficial del plantel académico y se enfoca en los problemas y las actividades docentes, también ofrece espacio a la divulgación de actividades y logros del GRM –

⁴⁶⁰ Tal es el caso de los números 2 y 3, de los meses de marzo y abril que aparecen apareados en una sola edición: *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núms. 2 y 3, marzo-abril, La Habana, 1943.

⁴⁶¹ Guridi, Ricardo R. *Edgardo Martín...*, p. 48.

Testimonio de Radamés Giro. Entrevista realizada por la autora a Radamés Giro, reconocido investigador, autor, compilador y editor de libros sobre la música cubana, editor principal del Museo Nacional de la Música de La Habana, vía correo electrónico, 15 de julio de 2020.

⁴⁶² Sólo hemos hallado tres boletines, atesorados en los archivos del Museo Nacional de la Música. Los folletos se corresponden con los cuatro números entre febrero y mayo de 1943. Estos son: *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núm. 1, febrero; núms. 2 y 3, marzo-abril; y núm. 4, mayo, (ver Bibliografía). No existen ejemplares del *Boletín...* en la Biblioteca Nacional José Martí, ni en el Instituto de Literatura y Lingüística, por sólo citar dos de los fondos documentales más importantes de la capital de la Isla. Tampoco aparece referido en el *Diccionario de la literatura cubana*. Biblioteca virtual *Miguel de Cervantes*. <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02494907545027618976613/254c.htm>. [Consultado: 18/07/2010].

pues este es considerado la escuela cubana de composición surgida en sus aulas–, así como reseñas críticas y artículos de sus miembros.⁴⁶³

Otras publicaciones periódicas utilizadas por RM son la revista *Musicalia*, donde colaboran algunos miembros del grupo con comentarios y críticas de los conciertos capitalinos; y los diarios *Acción*, *El País*, *Información* y *Alerta* a los que se están vinculados Ardévol, González, Martín y Orbón. En sus respectivas columnas periodísticas estos compositores editan críticas y artículos de opinión que orientan al público lector sobre el acontecer y los problemas de la música a nivel nacional e internacional. También divulgan la ideología del grupo, informan acerca de la variedad de actividades de este y sus miembros, y reclaman la adecuada labor social y artística de las entidades y sociedades de la música en el país.

En el período estudiado, la labor divulgativa en la prensa nacional de estos compositores está en correspondencia con la preparación, madurez profesional y los intereses personales de cada uno. Sin embargo, en sus escritos se advierte como rasgo común, el empleo de un lenguaje que, sin abandonar el rigor artístico profesional, es accesible a cualquier lector medio, con ciertas afinidades hacia los asuntos culturales y de la música. De esta forma, establecen una comunicación encaminada a alcanzar los principios trazados por el colectivo: educar y orientar a los oyentes.

Desde las páginas de *Acción*, en la sección “Teatro, Cine y Música”, aunque Ardévol reseña algunos estrenos de filmes y obras teatrales, en sus contribuciones prevalecen los comentarios y las críticas musicales. Desde este periódico da a conocer a todo el país la fundación y los objetivos que persigue la escuela cubana de composición, constituida en el Grupo de Renovación Musical,⁴⁶⁴ y promociona las acciones y conciertos de este colectivo. Demuestra también su condición de maestro, al evaluar de manera pública y sistemática las piezas musicales, así como las conferencias y otras actividades de los miembros de RM.

⁴⁶³ El primer número de *Conservatorio*, contiene la reedición del discurso de las “Sonatas para piano de compositores jóvenes” de Ardévol, bajo el título “Hacia una escuela cubana de composición. Otros trabajos editados de los miembros del grupo son el “Cuarto concierto, Orquesta Filarmónica” de Orbón y “El problema de los compositores en América”, de Martín. Esta labor es realizada por la mencionada revista desde su fundación en 1943 y hasta el último trimestre de 1947, comprendiendo el período que abarca nuestra investigación (1943-1945), si bien no logra una edición regular. A partir de 1948 cambia la dirección de la revista y el cuerpo de redactores.

⁴⁶⁴ Ardévol, José. “Grupo de Renovación...”.

En lo que concierne a la prensa escrita, las colaboraciones de González en la sección “Nuestra música” de *El País*, en especial sus críticas musicales, se distinguen por su profundidad y la frecuencia con la que aparecen, pero sobre todo porque en ellas aborda una amplia variedad de temáticas en torno a la música. Además de ser un observador certero del acontecer musical en el país, no renuncia al análisis de otros aspectos culturales, históricos, estilísticos, estéticos e identitarios. Le preocupan los problemas sociales que frenan el desarrollo de la música en la nación, y la labor artística y educativa de entidades como la Orquesta Filarmónica. Entre otros asuntos abordados por González se encuentran las obras de compositores cubanos del siglo XIX, las presentaciones de intérpretes nacionales y extranjeros, las tendencias contemporáneas de la música internacional y los compositores que las asumen. Así mismo son valoradas las actividades, conferencias y los conciertos auspiciados por las distintas sociedades capitalinas, sin faltar las presentaciones del grupo y la participación de sus miembros como conferencistas, intérpretes y compositores.⁴⁶⁵

En la sección “Música” del diario *Información*, Martín muestra un estilo más periodístico que el resto de los compositores, distinguiéndose por la regularidad de las noticias acerca de las actividades musicales en la capital y del acontecer del grupo. Redacta críticas sobre los conciertos capitalinos, en particular de las presentaciones de la Orquesta Filarmónica, así como trabajos de orientación al público y valoración sobre las actividades investigativas en torno a la historia de la música en Cuba. También publica algunas contribuciones que reflejan los temas debatidos en el contexto del grupo, como es el caso del americanismo musical.⁴⁶⁶

No obstante su juventud, los escritos de Orbón en la sección “Comentarios de música” de *Alerta*, reflejan la agudeza y madurez de sus juicios y enfoques analíticos.⁴⁶⁷ El valor de sus textos le abren espacio en publicaciones periódicas como *Musicalia*, la prestigiosa revista de arte y crítica de la Sociedad Coral de La Habana; así como en la columna “Teatro, Cine y Música”, cedida por Ardévol en ocasiones a los textos del

⁴⁶⁵ Blanco, Yurima. “Las canciones de Hilario González ...”, pp. 125, 138, 448-451.

⁴⁶⁶ Martín, Edgardo. “El americanismo musical ...”, s/p.

⁴⁶⁷ Orbón, Julián. “Orquesta Filarmónica (Auditórium) Concierto Inaugural de la temporada”, “Comentarios de Música”, *Alerta*, año VIII, núm. 252, La Habana, s/d de octubre de 1942. Fondos del Museo Nacional de la Música, La Habana.

joven.⁴⁶⁸ Además en el caso de Orbón se destaca la redacción de artículos temáticos, algunos de cierto carácter ensayístico y musicológico;⁴⁶⁹ y trabajos informativos y didácticos, en los que se abordan los antiguos estilos de la música, la obra sinfónica de Beethoven, el neoclasicismo de Stravinsky y el Grupo de los seis y, sobre todo, la creación de Tomás Luis de Victoria y de Falla.

A título individual y fuera de los marcos del *Boletín...* y de *Conservatorio*, los compositores de RM se dirigen a la sociedad desde sus enfoques particulares, pero respondiendo a los valores y el ideario del colectivo. Como resultado, la voz renovadora circula en la prensa y otras publicaciones periódicas de la Isla, y continúa contribuyendo a los fines trazados por el grupo.

Si bien son diversas las tareas asumidas por el grupo, sólo algunos de los integrantes, como es el caso de Orbón,⁴⁷⁰ participan de manera dinámica en casi todos los tipos de labores y en especial, en la crítica musical. Orbón escribe, imparte conferencias, enseña en el conservatorio familiar, es intérprete y contribuye también al conocimiento y la promoción de las obras desconocidas del compositor manzanillero Carlos Borbolla,⁴⁷¹ –contemporáneo a Roldán y Caturla, residente en la zona oriental del país. De manera sincrónica, concibe más de una decena de piezas para distintos medios sonoros: piano, formatos de cámara (con piano y sin este instrumento), coro, voz y piano, y orquesta sinfónica, en los tres años que permanece vinculado al grupo (1942-1945).

A lo anterior se añade el proyecto de concluir, junto con Hilario González, la ópera *Manita en el suelo* de Caturla, tarea que no alcanza su objetivo debido a la salida de ambos compositores del grupo a mediados de 1945,⁴⁷² pero ilustra la pluralidad y el alcance de las acciones acometidas por los integrantes de Renovación. Refiriéndose a esta labor, una nota en la prensa de la época señala:

⁴⁶⁸ Orbón, Julián. “Hacia un auténtico Beethoven”, “Teatro, Cine y Música”, *Acción*, La Habana, s/f. Fondos del Museo Nacional de la Música, La Habana.

⁴⁶⁹ Orbón, Julián. “Tendencias actuales y futuras”, y “Sobre la posición musical de nuestro siglo”, *Alerta*, La Habana, s/f. Fondos del Museo Nacional de la Música, La Habana.

⁴⁷⁰ Orbón integra el colectivo desde los 17 años y hasta los 20, en el de 1942-1945. En esta etapa, las edades del resto de los miembros oscilan entre los 20 y 39 años.

⁴⁷¹ Carpentier, Alejo. “Carta de Alejo Carpentier a Edgardo Martín”, Caracas, 19 de septiembre de 1946. Guridi, Ricardo R. *Edgardo Martín/Alejo Carpentier...*, pp. 106-107.

⁴⁷² La conclusión y revisión de *Manita en el suelo*, ópera de Caturla con libreto de Carpentier, es realizada por Hilario González y Carmelina Núñez en la década de 1970.

[...] los dos músicos renovacionistas [Orbón y González] se han entregado a la localización y ordenación de los originales [de la ópera *Manita en el suelo*], al mismo tiempo que estudian detenidamente y con gran cuidado todas las composiciones de Caturla, para que identificándose profundamente con los procedimientos por él usados sea posible una continuidad lógica y tal como según las mayores probabilidades el compositor hubiese acabado la obra.⁴⁷³

La cita precedente nos informa del contacto de Orbón con una buena parte de las creaciones de Caturla desde un enfoque intelectual; es decir, con el objeto de desentrañar las maneras de componer de este creador. Consideramos que estas experiencias, junto a los influjos de la *Sonata en la menor* (1943) de González y la presencia en dicha obra de algunos procedimientos asumidos por Caturla –en particular en la *Berceuse campesina*–, sientan las bases de las prácticas que se aprecian en el *Capriccio concertante* de Orbón, como veremos en el capítulo dedicado al análisis de esta obra.

Las actividades y logros del grupo se proyectan hacia el exterior del país por la oficina de Difusión e Intercambio del Conservatorio Municipal. Desde este se promueve la “escuela cubana de composición”,⁴⁷⁴ y se publican algunas las obras musicales y teóricas de sus integrantes.⁴⁷⁵ A la proyección internacional contribuye sin duda el esfuerzo de Ardévol y su prestigio de compositor.⁴⁷⁶ Gracias a sus gestiones con Curt Lange, presidente del Instituto Interamericano de Musicología y de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores en Montevideo, se publican algunas de las piezas de los integrantes del grupo a partir de 1945;⁴⁷⁷ entre ellas, la *Tocata* para piano de Orbón.

⁴⁷³ El recorte de esta nota de prensa permanece atesorado en los documentos del Grupo de Renovación Musical en el Museo de la Música en La Habana, pero no tiene autor, título, ni fecha; no obstante, estimo pertenece al período entre 1943, y mayo 1945 (fecha en que ambos compositores abandonan el grupo).

⁴⁷⁴ Suárez Solís, Rafael. “Un agua con sonido”, *Conservatorio*, enero-marzo, 1944, s/p.

⁴⁷⁵ Como puede observarse en la sección “Noticias” de la revista *Conservatorio*. S. A. “Noticias”, *Conservatorio*, núm. 4, julio-septiembre, La Habana, 1944, s/p.

⁴⁷⁶ Las obras de Ardévol ostentan lauros en concursos de composición y estrenos internacionales, entre ellos el primer premio del Concurso Internacional de Música de Cámara de Bruselas (1934), las *premieres* realizadas por *The New Music Society* de California, la Biblioteca Pública y el Museo de Arte Moderno de New York, el Festival de la Nueva Música Coral de Viena, y en ciudades como Bruselas y Roma. Díaz, Clara. “Presencia de José Ardévol...”, pp. 15-19.

⁴⁷⁷ S. A. “Notas del conservatorio...”, p. 23.

Otro impulso equivalente al anterior, se relaciona con las actividades del Grupo Cubano-Americano (1945-1947) con sede en New York. Esta asociación, dirigida por un comité bilateral,⁴⁷⁸ tenía como propósito atesorar, informar y difundir las obras de los compositores cubanos y estadounidenses en la Isla y los Estados Unidos.⁴⁷⁹ En el concierto inaugural, llevado a cabo en el Museo de Arte Moderno de New York, se interpretaron algunas obras de Ardévol y la *Sonata Homenaje sobre la tumba del padre Soler* de Orbón,⁴⁸⁰ en su primera audición internacional.

También es de destacar el estreno con éxito, elogios de la prensa y la asistencia de personalidades como Aaron Copland y Alberto Ginastera, del *Capriccio concertante* en el *Berkshire Symphonic Festival*;⁴⁸¹ así como la selección de esta pieza para el programa “Invitación a la música” del *Columbia Broadcasting System*,⁴⁸² como apunta el segundo párrafo de la siguiente carta dirigida a Ardévol por Erminie Kahn, directora ejecutiva del Grupo Cubano-Americano.(Figura 7).

⁴⁷⁸ En realidad, este comité cubano-americano de carácter “bilateral” está integrado por los estadounidenses Copland en funciones de presidente, Paul Bowles, Gilbert Chase, Ethel S. Cohn, Cowell, y Erminie Kahn como directora ejecutiva; y los compositores de origen español, Ardévol (naturalizado cubano) y Pedro Sanjuán, residente en los Estados Unidos desde 1941.

⁴⁷⁹ S. A. “Noticias. Nuestra música en los Estados Unidos”, *Conservatorio*, núm. 5, 1944, p. 24.

⁴⁸⁰ Nin Culmell, Joaquín. “Carta de Joaquín Nin-Culmell a José Ardévol”, New York, 20 de mayo de 1945, Clara Díaz (comp.), *José Ardévol. Correspondencia...*, p. 90.

⁴⁸¹ En el Concierto de Música Hispano-Americana celebrado en el marco del *Berkshire Symphonic Festival. Reglamento y plan de estudios...* ca. 1946, p. 7.

⁴⁸² Kahn, Erminie. “Carta a José...”.

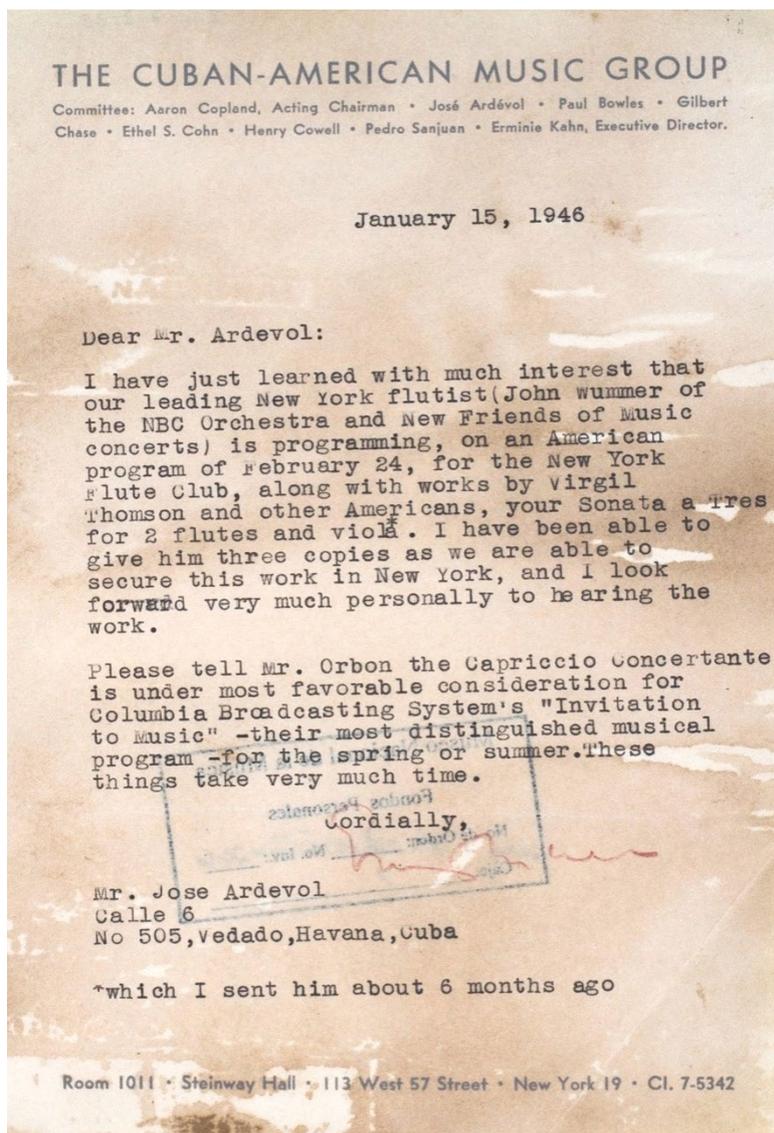


Figura 7: “Carta a José Ardévol” de Erminie Kahn, directora ejecutiva del Grupo cubano-americano con sede en New York.⁴⁸³ Kahn, Erminie. “Carta a José Ardévol”, New York, 15 de enero de 1946, mecanografiada, original no publicado, Fondos del Museo Nacional de la Música, La Habana.

IV. 2 Los cánones de la modernidad: el neoclasicismo y el neoclasicismo español

La preservación de los valores estimados cardinales para la esencia artística del grupo, y el logro de la escuela cubana de composición, se concretan en asumir el neoclasicismo como la dirección en la que debe avanzar la producción musical a manera de canon estético. A esto se agregan los retornos o vueltas a las antiguas tradiciones de la música

⁴⁸³ El segundo párrafo de esta carta dice: “Por favor, dígame al Sr. Orbón que el Capriccio Concertante está bajo la más favorable consideración para la *Invitación a la música* del *Columbia Broadcasting System* –de este, el más distinguido programa musical– para la primavera o el verano. Estas cosas toman mucho tiempo”. Traducción de la autora.

culta española; la valoración de la creación neoclásica de Falla (canonizada en *El retablo de maese Pedro* y el *Concierto para clave...*) como el foco del ideal español y el prototipo de la universalidad; y también de las obras de Stravinsky como el ballet *Pulcinella* y la *Sinfonía de los salmos*.⁴⁸⁴

Como puede apreciarse el propósito de la escuela cubana de composición, nace bajo el paradigma de las formas europeas, del pensamiento musical español de la época y el neoclasicismo de Stravinsky, alejado de las tradiciones de la música de la nación; es decir, sobre un fundamento eurocentrista, que no era nuevo, si bien suponía la renovación y el progreso identificados con la corriente estética mencionada.

Al adscribirse al neoclasicismo, dejando atrás el folclorismo, Falla se convierte en el punto de referencia que sella los criterios musicales del grupo. Ejemplo de esto último se observa en los juicios que consideran el *Concierto...* como la fuente de aprendizaje para los músicos españoles y para otros compositores de la época, fundamentándose en la concisión y el “descarnado esquematismo” del lenguaje.⁴⁸⁵ Y los que lo valoran como una obra “de vuelta”, distinguida por la ausencia casi total de literalidad,⁴⁸⁶ en la que se recurre a lo antiguo desde el presente, a manera de un “clasicismo vivo”.⁴⁸⁷

El juicio anterior remite a las peculiaridades del neoclasicismo español o clasicismo moderno, definido por la noción del retorno o la vuelta sin imitación al pasado español culto y popular desde la contemporaneidad, validado también por el grupo desde el discurso colectivo e individual. Las apreciaciones de Ardévol quien considera el ascendente español y las “insuperables” obras neoclásicas de Falla (*El retablo...* y el *Concierto...*) como los influjos exteriores más naturales en un artista

⁴⁸⁴ Diversos escritos de los integrantes del grupo abordan este tema; entre ellos: Hernández, Gisela. “La música ...”, s/p.

Ardévol, José. “La música para piano de Falla ...”, s/p.

Orbón, Julián. “Cuarto Concierto...”, p. 19.

—. “Tendencias actuales ...”, s/p.

Pro, Serafín. “Sobre el sentido de una renovación...”, s/p.

Grupo de Renovación Musical. “Presencia cubana ...”, Radamés Giro (comp.), *Grupo de Renovación Musical...*, pp. 63, 65-67, 70, 71 y 75.

⁴⁸⁵ Orbón, Julián. “Cuarto Concierto...”, pp.16, 18-20.

⁴⁸⁶ Grupo de Renovación Musical. “Presencia cubana...”, Radamés Giro (comp.), *Grupo de Renovación Musical...*, pp. 63 y 67.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, pp. 65-67, p. 71.

cubano,⁴⁸⁸ estimulan el arraigo neocolonial asumido por el grupo como el medio para situarse ante el mundo de la composición. Esta óptica es también aplicada al tratar la proyección universal de la música de América o el americanismo musical,⁴⁸⁹ tópico y movimiento concebido y preconizado por Curt Lange con un enfoque continental – incluyendo también la cultura de los Estados Unidos–,⁴⁹⁰ y no sólo el latinoamericano o hispanoamericano.

La naturaleza del ideario del grupo contribuye a que la poesía y literatura españolas prevalezcan en las obras de los miembros. En estas predominan los retornos a las antiguas tradiciones prerrenacentistas del Marqués de Santillana y el Siglo de Oro, ejemplificado este último en los textos de Fray Luis de León, Góngora y también en la musicalización de las obras de Miguel de Cervantes. A esto se suma el manejo de la poética de la Generación del 98, representada por Machado; y la Generación del 27, definida por la renovación estética de la poesía y la mezcla particular de la vanguardia con el pasado español. A esta última corriente pertenecen Alberti, García Lorca y Juan Ramón Jiménez, poetas que visitan o residen en el país por ciertos períodos durante la década de 1930, e influyen la creación artística y literaria nacionales.

Las líneas estilísticas relacionadas en el párrafo anterior predominan en las composiciones vocales (piezas para coro *a capella*), vocales-instrumentales (*lieder*, canciones, canciones polifónicas y cantata) e instrumentales (música incidental y danzas) del grupo. En menor medida se utiliza la poética cubana representada por Joaquín Lorenzo Luaces (segunda mitad del siglo XIX); y Justo Rodríguez Santos, Nicolás Guillén, Ramón Guirao, Emilio Ballagas, Eugenio Florit, Mirtha Aguirre, Rafael R. Vidal, Lezama Lima y Cintio Vitier (del XX). (Ver al final de este capítulo el *Cuadro: Obras creadas por compositores del Grupo de Renovación Musical, 1942-1945*).⁴⁹¹

⁴⁸⁸ Ardévol, José “Primer concierto del Grupo...”, s/p.

⁴⁸⁹ Este enfoque puede apreciarse en las siguientes fuentes Martín, Edgardo. “El americanismo musical ...”. s/p.

Orbón, Julián. “La Creación Musical...”, s/p.

Grupo de Renovación Musical. “Presencia cubana...”, p. 77.

⁴⁹⁰ Merino Montero, Luis. “Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción”, *Revista Musical Chilena*, vol. 52, núm. 189, enero, Santiago de Chile, 1998.

⁴⁹¹ Sin ánimo de realizar un análisis cuantitativo, la relación de las obras contenidas en esta tabla, muestra de manera aproximada que más de la mitad de las piezas compuestas en este período (cerca del 60 %) refieren a la poesía y literatura españolas.

El ideal español también se confirma en la pretendida canonización de las obras compuestas por Ardévol en el contexto del grupo, y la valoración de estas como fuente de tradiciones para la música nacional y del continente, según aparece expuesto en el documento de autoría grupal “Presencia cubana en la música universal” de 1945:

El Grupo hace suya, por derecho de conquista, incorporándosela, la música de Ardévol, la cual pasa así a ser nuestra, adquiriendo de este modo su gran significado histórico dentro de la música cubana. Por eso se ha podido decir, con razón, que una obra como *Forma* [ballet para coro y orquesta, compuesto por Ardévol en 1943] entre cuyas raíces tradicionales más importantes figura el neoplatonismo español del siglo XVI, es también una obra indiscutiblemente cubana desde el mismo momento en que los compositores del Grupo la asimilan, con lo que pasa a ser una de las fuentes principales de su música. Lo mismo podría decirse de la Sinfonía [núm. 1, compuesta entre 1942 y 1943] en fa sostenido y de otras partituras de Ardévol. Las últimas obras de este músico significan una síntesis de las más limpias raíces españolas y la savia nueva de Hispanoamérica, recibida a través de Cuba. Por lo mismo son obras que pertenecen a la música de América.⁴⁹²

La cita anterior constituye una de las correcciones hechas a la versión original del trabajo, con el propósito de legitimar la obra de Ardévol y considerarla como parte de la “idiosincrasia sonora de la música culta cubana”⁴⁹³ —es decir, configurando los rasgos esenciales y la naturaleza intrínseca de la música académica de la nación—, pese al desinterés de este compositor por las tradiciones musicales del país, a favor de un lenguaje universalista de carácter indeterminado, o en todo caso, relacionado con el legado español. Esta y otras modificaciones no consultadas con todos los miembros, en especial con Orbón y González, quienes se habían encargado de redactar una parte considerable del escrito, constituyeron el detonante que, en mayo de 1945, derivó en la salida del GRM de ambos compositores, a la que se sumó también la de Hernández.

Con la divulgación de las cartas de renuncia en la sección “Nuestra música”, a cargo de González en *El País*,⁴⁹⁴ se hacen públicas las discrepancias de estos miembros

⁴⁹² Grupo de Renovación Musical. “Presencia cubana...”, p. 58.

⁴⁹³ *Ibidem*, pp. 54-58.

⁴⁹⁴ Orbón y González renuncian el 18 de mayo, y Hernández, un día después. González, Hilario. “Dos cartas...”, s/p.

Hernández, Gisela. “Carta de renuncia”, “Nuestra Música”, *El País*, La Habana, 22 de mayo de 1945.

con el ideario del grupo. La misiva de Orbón, dirigida al secretario Juan Antonio Cámara, apunta:

Te envío estas líneas para poner en tu conocimiento de este modo mi separación del Grupo de Renovación Musical por estar en desacuerdo con las enmiendas que, representando la idea del grupo sobre la música cubana, se hicieron y publicaron sin mostrársenos previamente, a la ponencia que redactamos el compositor Hilario González y yo, *ya que estas enmiendas invierten totalmente el sentido ideológico que en ellas defendimos*. Naturalmente que esto no afecta en nada mi firme amistad hacia todos los miembros del Grupo, producto principalmente del común ideal de lograr la máxima superación de la música cubana.⁴⁹⁵

Pocos días después, se editan las cinco partes del artículo “Contra *Presencia cubana en la música universal* habla Julián Orbón”.⁴⁹⁶ En este escrito, Orbón fundamenta su desacuerdo con las ideas –agregadas en la ponencia por Ardévol sin el consenso de todo el colectivo–, de considerar las creaciones de Scarlatti como el origen de la “idiosincrasia sonora” de la música de España; y de manera paralela, establecer su propia creación, como fuente de las tradiciones musicales de la Isla.⁴⁹⁷ Con esta comparación, el documento de autoría colectiva, que habla en voz de Ardévol, trata de justificar el alejamiento de las obras de este compositor de la herencia musical de la Isla; y a la vez, erigir su creación como fuente de tradiciones para la música del país.

Contra poniéndose al criterio del grupo, Orbón señala al respecto: “No puede admitirse que un compositor sea *por sí mismo* (?) fuente de idiosincrasia sonora. Esto equivale a afirmar que un hombre puede modificar en una producción *culta* toda una creación popular de tipo tradicional, o sea, pasar de su recepción a una inventiva que sea válida en lo sucesivo dentro de la música de su nación.”⁴⁹⁸ Y ataca también la relación causa-efecto establecida entre un compositor y las tradiciones musicales de un país:

⁴⁹⁵ González, Hilario. “Dos cartas ...”, s/p, la frase en cursiva no corresponde al documento original.

⁴⁹⁶ Las partes son: Orbón, Julián. “Contra *Presencia cubana...*”, núm. 125, La Habana, 27 de mayo, 1945, s/p.

—. “Contra *Presencia cubana...*”, (cont.), núm. 127, La Habana, 30 de mayo, 1945, s/p.

—. “Contra *Presencia cubana ...*”, (cont.), núm. 132, La Habana, 5 de junio, 1945, s/p.

—. “Contra *Presencia cubana ...*”, (cont.), núm. 135, La Habana, 8 de junio, 1945, s/p.

—. “Contra *Presencia cubana...*”, (cont.), núm. 137, La Habana, 10 de junio de 1945, s/p.

⁴⁹⁷ Grupo de Renovación Musical. “*Presencia cubana...*”, pp. 54-55, 58, 64-65.

⁴⁹⁸ Orbón, Julián. “Contra *Presencia cubana ...*”, núm. 125, 27 de mayo, 1945, s/p, tales términos aparecen en cursivas en el texto original.

“[...] es España la que *condiciona* profundamente la presencia auditiva de Scarlatti. Como se ve, el error no es muy grave. Se trata nada más que de un concepto *expresado exactamente al revés* [...]”.⁴⁹⁹

Si en el caso de Scarlatti la correlación establecida entre la música de España y su creación es errada, la situación de Ardévol respecto a la música de Cuba trazada en el documento referido constituye una idea aún más absurda y forzada. El razonamiento pretendía hallarle al maestro un lugar coherente en la escuela cubana de composición que significaba el grupo, aunque a la fecha (1945), las obras compuestas por él, mostraban sólo el apego a las tradiciones españolas y su total desinterés por la herencia musical de la nación.⁵⁰⁰

En su escrito, Orbón también desaprueba los rumbos paradójicos de RM en relación con el valor de las tradiciones: “[...] mientras la principal dimensión de la historia sea el hombre no se podrá hacer arte viviendo al margen de lo que le da su categoría como tal [...] el pueblo”.⁵⁰¹ Y con esta conclusión devela lo que considera más significativo en la “idiosincrasia sonora” de una nación, y sobrepasa inclusive su propia admiración y culto por Falla.

Orbón, nacido en Asturias, si bien ligado a la Isla por fuertes lazos familiares y ciertos rasgos identitarios, y siendo entre todos los discípulos de composición de Ardévol, el único nacido en la península, reprocha la pretendida labor del GRM con respecto a las tradiciones del país. El grupo, según refiere, “habla de continuo de sus relaciones con las formas universales y su proyección hispánica”.⁵⁰² Con estos planteamientos critica el ideal español y la posición neocolonial del colectivo, la escasez de obras compuestas por sus miembros conectadas a la idiosincrasia de la nación y el tergiversado propósito de “cubanía” de la ansiada escuela de composición, esta última el objetivo fundamental que los reúne.

Aparte de los cuestionamientos relativos a las tradiciones y la identidad, Orbón expresa también su disconformidad con el neoclasicismo asumido por RM desde los

⁴⁹⁹ *Ibidem*, tales términos aparecen en cursivas en el texto original.

⁵⁰⁰ Este hecho es reconocido por algunos miembros en sus escritos posteriores a 1945. León, Argeliers. “La música culta...”, s/p.

Martín, Edgardo. *Panorama histórico...*, p. 132.

⁵⁰¹ Orbón, Julián. “Contra Presencia cubana...” (cont.), núm. 127, s/p.

⁵⁰² Orbón, Julián. “Contra Presencia cubana...” (cont.), núm. 132, s/p.

inicios, y con las posiciones arbitrarias del anti romanticismo que desvalorizan *a priori* todas las obras de este último estilo: “No comprendería que se negara clasicismo a un *lied* de Schubert”. “¿Acaso no lo es más que, por ejemplo, la *Sinfonía clásica* de Prokofieff [...]?”⁵⁰³ La transformación estética de Orbón atiende a la urgencia de la expresividad junto al balance y el equilibrio de la forma, teniendo el punto de mira, según el propio testimonio de Orbón recogido por Carpentier, en el clasicismo romántico cultivado por Brahms.⁵⁰⁴

Esta perspectiva ubica al mencionado compositor en una línea estética, alejada de la objetividad del neoclasicismo defendido por el grupo. Aunque los nuevos valores estéticos de Orbón son proclamados en el escrito “Contra Presencia...”, consideramos que los indicios de este cambio asoman en el discurso musical de algunas obras creadas por él en el contexto del colectivo. Esto podemos inferirlo a partir de juicios de algunos miembros que censuran el “excesivo placer en lo tremendo” o la desmesura expresiva del lenguaje orboniano en las *Danzas e Interludio de La Gitanilla de Cervantes* (1943) —obra antecedente de la *Tocata* para piano—; y en el “romanticismo desenfrenado” que lastra el *Concierto de cámara*⁵⁰⁵ (1944) creado a continuación del *Capriccio*...

La nueva línea estética defendida por Orbón en la que se ajustan el orden de la forma musical y la intensidad expresiva, constituye la dirección seguida en la *Sinfonía en do* (1945) compuesta (o finalizada) tras su salida del grupo. Esta obra la estrenará parcialmente (sólo el II Andante sostenuto y III Scherzo: Allegro enérgico) la Orquesta Filarmónica de La Habana bajo la batuta de Kleiber, el 17 de noviembre de 1946 en el Teatro Auditórium.⁵⁰⁶

⁵⁰³ *Ibidem*, núm. 132, s/p, tales términos están en cursivas en el documento original.

⁵⁰⁴ Carpentier, Alejo. *La música...*, s/p.

⁵⁰⁵ Martín, Edgardo. “Carta a Alejo Carpentier”, La Habana, 19 de octubre de 1946. Guridi, Ricardo. *Edgardo Martín/Alejo Carpentier...*, p. 123.

⁵⁰⁶ Programa de mano, Orquesta Filarmónica de La Habana, Temporada 1946-47, director: Erich Kleiber, Tercer Concierto Popular, Teatro Auditórium, La Habana, 17 de noviembre de 1946.

La obra de Orbón es repetida por Kleiber y la Filarmónica en el mismo teatro al siguiente día, el 18 de noviembre. Maruja. Orquesta Filarmónica..., p. 26.

*Cuadro: Obras creadas por compositores del Grupo de Renovación Musical
(1942-1945)⁵⁰⁷*

	Julián Orbón	José Ardévol	Argeliers León	Hilario González	Virginia Fleites
1942	- <i>Cantar a nuestra Señora</i> , voz, vihuela, viola y cello (versos: Fray Luis de León).	- <i>Sonata a tres núm. 3</i> , dos trompetas y un trombón. - <i>Sonata a tres núm. 4</i> (I Adagio-II Allegro-III Tema con variazioni-IV Allegro Assai), dos oboes y un corno inglés.		- <i>Sonata en la menor</i> , piano. - <i>Pequeña suite</i> , piano.	
1943	- <i>Sonata Homenaje sobre la tumba del Padre Soler</i> , piano. - <i>Dos canciones: Leonardo a la sangre</i> , y <i>Perlimplin al amor</i> (textos: García Lorca) - <i>Dos Danzas con Interludio para «La Gitanilla» de Cervantes</i> , piano. - <i>Numancia</i> , flauta, piano y orquesta de cuerdas para <i>El cerco de Numancia</i> de Cervantes. - <i>Tocata</i> (I Preludio-II Cantares-III Sonata), piano.	- <i>Sinfonía núm. 1</i> , en <i>fa</i> sostenido. - <i>Tres Romances antiguos</i> , cantata para coro y orquesta (versos: García Lorca). - <i>Burla de Don Pedro a caballo</i> , cantata para solistas, coro y orquesta (versos: García Lorca). - <i>Forma</i> , (ballet) coro y orquesta (versos: Lezama Lima). - <i>Cuarteto núm. 2 en sol</i> , cuarteto de cuerdas. - <i>Dos Sonatas a tres: Sonata núm. 1</i> , oboe, clarinete y cello; y <i>Sonata núm. 2</i> , dos flautas y viola.	- <i>Dos invenciones a dos voces. I y II</i> , piano.	- <i>Yo voy soñando caminos</i> , de <i>Tres canciones de Antonio Machado</i> (compuesta 1939, versos: Machado).	- <i>Canciones a 2 y 3 voces</i> , coro (versos: Ballagas). - <i>Soneto del Dante</i> , coro a 3 voces, (versos: Dante Alighieri). - <i>Invención</i> , flauta, oboe y fagote.

⁵⁰⁷ Este cuadro no constituye un catálogo. En la tabla se incluyen las obras compuestas y/o interpretadas en los conciertos del grupo entre 1942 y 1945, de las que se han tenido referencias por las publicaciones periódicas de la época, los programas de los conciertos, las críticas musicales y diversas fuentes bibliográficas consultadas en nuestra investigación.

1944	<p>- <i>Bodas de sangre</i>, coro mixto (texto García Lorca).</p> <p>- <i>Romance de Fontefrida</i>, coro mixto.</p> <p>- <i>Quinteto para clarinete y cuerdas</i>.</p> <p>- <i>Pregón</i>, voz, flauta, oboe, corno francés, fagote y piano (versos: Guillén).</p> <p>- <i>Capriccio concertante</i>, orquesta de cámara.</p> <p>- <i>Concerto de cámara</i> (Canto y variaciones, Allegro, Interludio: Añada, y Rondó), trompa, corno inglés, trompeta, cello y piano.</p>	<p>- <i>Sonata</i> núm. 1, piano (I-II Rondó-III Danza y canto).</p> <p>- <i>Sonata</i> núm. 2, piano (I Toccata-II Passacaglia).</p> <p>- <i>Sonata</i> núm. 3, piano (I Moderato-II Invenções en Rondó-III Diferencias sobre la cántiga <i>Entre Ave el Eva</i>, del Rey Sabio).</p> <p>- <i>Concierto de piano, viento y percusión</i> (I Lento-II Rondoleto: Allegro-III Passacaglia-Fuga).</p>	<p>- <i>Dos Invenções a dos voces. III y IV</i>, piano.</p> <p>- <i>Sonata</i>, trompeta, trombón y percusión cubana.</p> <p>- <i>Primera sonata a tres</i>, dos clarinetes y clarinete bajo.</p> <p>- <i>Segunda sonata a tres</i>, flauta, clarinete y fagot.</p> <p>- <i>Cuatro escenas de ballet</i>(Danza primera, Tango Congo, Baile para el diablito, Danza segunda), clarinete, trompeta, piano y percusión cubana.</p> <p>- <i>Dos canciones: Si trocar pudieras y Lagrimita que tiembles</i>, voz y piano (versos: Ma. Teresa Linares).</p> <p>- <i>Canciones para coro mixto: En la palma</i>, canción, (versos: Ramón Jiménez); <i>La tarde</i>, (versos. Ballagas); <i>Se equivocó la paloma</i>, (versos: Alberti); <i>Eco y Granada y 1850</i>, (versos: García Lorca).</p>	<p>- <i>Dos danzas afrocubanas</i>, piano, (compuestas: 1938).</p> <p>- <i>Tres preludios en conga</i>, piano (compuestas: 1938).</p> <p>- <i>Concertino en re</i>, oboe, fagot, viola y piano.</p>	<p>- <i>Pequeña suite</i>, variaciones sobre un tema de Frescobaldi (Preludio, Siciliana, Pastoral, Canon), piano.</p> <p>- <i>Sonata</i>, cello y piano.</p>
1945	<p>- <i>Sinfonía en do</i> (compuesta o terminada tras haber abandonado el grupo).</p>	<p>- <i>Sinfonía</i> núm. 2: <i>Homenaje a Falla</i>.</p> <p>- <i>Tres pequeños preludios</i>, (I Poco lento-II Con moto-III Molto moderato), piano.</p> <p>- <i>Sonata a tres</i> núm. 5, 2 clarinetes y clarinete bajo.</p>	<p>- <i>Sonatina para piano</i>.</p> <p>- <i>Tres canciones</i>, coro femenino (versos: García Lorca).</p> <p>- <i>Canciones para coro mixto: Canción del naranjo seco</i>, (versos: García</p>	<p>- <i>Primera suite de canciones cubanas</i>: I Criolla, II Bolero, III Rumba y IV Pregón (compuesta 1940, estrenada parcialmente en 1945), voz y piano (versos: Ballagas).</p> <p>- <i>Guajiras en sol</i></p>	<p>- <i>Pastoral y Allegro</i>, flauta y piano.</p>

			Lorca); <i>Presencia</i> (versos: R. Guirao); y <i>La música</i> (versos: Vitier). - <i>Danzón núm. 1</i> , piano. - <i>Danzón núm. 2</i> , piano. - <i>Dos canciones</i> (versos: Ma. Teresa Linares)	(<i>Palma, Tomeguín y Mango</i>), guajiras, voz y piano (décimas: Ballagas). - <i>Segunda suite de canciones cubanas</i> , voz y piano (versos: Florit).	
--	--	--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

//

	Edgardo Martín	Harold Gramatges	Serafin Pro	Gisela Hernández	Juan Antonio Cámara
1942	- <i>Sonata núm. 1</i> (I Largo-Allegro- II Largo- III Rondó), piano a cuatro manos. - <i>¡Ay Rostro y vista!</i> , canción polifónica soprano, contralto y tenor, a capella (versos: Petrarca). - <i>Lieder</i> , voz y piano: <i>Romance de cazadores</i> (versos: Rodríguez Santos), para siete voces a capella; y <i>Como un barco</i> (versos: Lezama Lima).	- <i>Sonata en sol sostenido</i> (I Lento- Allegro-II Tema con variaciones-III Allegro).	- <i>Sonata en mi menor-mayor</i> (I Allegro- II - III Allegretto), piano.	- <i>Sonata en do</i> (I Moderato, II Adagio poco mosso, III Allegretto-Staccato), piano. - <i>Suite coral</i> (I La mano imposible, II Huerto de marzo, III Cortaron tres árboles, IV Granada en 1850), coro mixto a cuatro voces (versos: García Lorca). - <i>Canción</i> , coro mixto a 4 voces (versos: Emilio Ballagas). - <i>Dos canciones</i> , coro mixto a 3 y 6 voces (<i>La Palma e Iré hasta sus alas</i>). (versos: J. Ramón Jiménez). - <i>Romance</i> , coro mixto a 7 voces. (versos: Rodríguez Santos).	- <i>Sonata en re dórico</i> , piano. - <i>Suite para flauta, clarinete y fagot</i> (Obertura- Invención-Gavota I y II-Ricercare Lídico-Giga).
1943	- <i>Sonata para piano</i> . - <i>Romance de la hija del rey de Francia</i> , voz y piano (romance anónimo del siglo	- <i>Pequeña Suite Homenaje a Ravel</i> (Preludio, Allemanda, Siciliana,	- <i>Suite Clásica</i> . (Alemanda, Corrandá, Sarabanda, Giga), piano.	- <i>Soneto coral</i> , para 5 voces mixtas (versos: Góngora). - <i>Sonata en la menor</i> , piano.	- <i>El pájaro amigo</i> , coro mixto a 6 voces (versos: J. Ramón Jiménez).

	<p>XV).</p> <p>- <i>Romance de cazadores</i>, coro mixto (versos: Rodríguez Santos).</p>	<p>Sarabanda y Minueto) piano.</p> <p>- <i>Canción</i>, voz y piano (versos: Alberti).</p> <p>- <i>Dúo en la bemol</i>, flauta y piano.</p> <p>- <i>Se oye fluir la noche</i> canción, coro mixto a cinco voces (versos: Rodríguez Santos).</p> <p>- <i>Los caprichos de Mariana</i>, para la comedia <i>Les caprices de Marianne</i> de Alfred de Musset.</p> <p>- <i>Ícaro</i>, piano y percusión, música para ballet.</p>	<p>- <i>Canción</i>, voz y piano (versos: Alberti).</p> <p>- <i>Aspiración</i>, coro mixto (versos: R. Vidal).</p>	<p>- <i>Preludio y Giga</i>, piano.</p> <p>- <i>Noche buena y Tres Reyes</i>, villancicos polifónicos a 2 y 3 voces, coro mixto (versos: Mirta Aguirre).</p> <p>- <i>Dos cantos al mar</i>, (I <i>Única mar</i>- II <i>Mi corazón lo trajo el mar</i>), <i>lieder</i>, voz y piano (versos: Mirta Aguirre).</p>	
1944	<p>- <i>Variaciones en rondó</i>, arpa.</p> <p>- <i>Moza tan hermosa</i>, voz y piano (versos: serranilla del Marqués de Santillana).</p> <p>- <i>Concerto para nueve instrumentos de viento</i>, flauta, oboe, clarinete, fagot, dos trompetas, dos trompas, trombón.</p> <p>- <i>La muerte de la bacante</i>, contralto, flauta, corno inglés y fagot (versos: Lorenzo Luaces).</p> <p>- <i>La conga de Jagua</i>, para dos pianos.</p>	<p>- <i>Trio</i>, clarinete cello y piano.</p> <p>- <i>Dúo en La bemol</i> (I Allegro Moderato-II Tranquilo- III Allegro), flauta y piano.</p> <p>- <i>Mensaje al futuro</i>, para orquesta de vientos, música para ballet.</p>	<p>- <i>Sonata</i>, violín y piano.</p> <p>- <i>Estar así</i>, coro mixto.</p> <p>- <i>Canciones polifónicas a 4 voces: Canción</i> (versos, Alberti) y <i>Las siete doncellas</i> (versos: García Lorca).</p> <p>- <i>Preludio</i> para el ballet <i>Mensaje al futuro</i>, orquesta de viento.</p>	<p>- <i>Aleluya</i>, canción polifónica a tres voces mixtas (versos: García Lorca).</p> <p>- <i>Sonatina Scarlattiana</i>, piano.</p> <p>- <i>Lieder</i>, voz y piano: <i>Romancillo</i>, <i>Huerto de marzo</i> y <i>Solo por el rocío</i> (versos: García Lorca); <i>De prisa tierra de prisa</i>. (versos: Ramón Jiménez)</p> <p>- <i>Iré hasta tus alas</i>, coro femenino (versos: Ramón Jiménez).</p>	<p>- <i>Último deseo</i>, coro mixto a 6 voces (versos: Lezama Lima).</p> <p>- <i>Coral y fuga</i>, piano.</p>
1945		<p>- <i>Capriccio</i>, flauta, clarinete, viola y cello.</p> <p>- <i>Sinfonía en mi</i>.</p>	<p>- <i>Serie de piezas para niños</i>, piano.</p>	<p>- <i>Sonatina</i>, violín y piano.- <i>Lieder: La palma</i> (versos: J. R. Jiménez); <i>Tránsito</i> (Tagore).</p>	<p>- <i>Trio</i>, oboe, viola y piano.</p>

//

	Enrique Aparicio Bellver	Esther Rodríguez	Dolores Torres
1942	_____	_____	_____
1943	_____	- <i>Cuarteto en La</i> (I Largo. Allegro-II Lento-III Allegro vivo), cuarteto de cuerdas.	_____
1944	- <i>Dos canciones</i> para voces mixtas: soprano, contralto, tenor y bajo (versos: García Lorca).	_____	- <i>Invenciones a dos voces</i> , para piano. - <i>Fuga a tres voces</i> , para piano. - <i>Fuga a cuatro voces</i> , para piano. - <i>Fuga a cinco voces</i> , para piano.
1945	_____	_____	_____

Capítulo V. El *Capriccio concertante* (1943-1944)

El *Capriccio concertante* de Julián Orbón fue concebido bajo los preceptos del neoclasicismo defendidos por el Grupo de Renovación Musical durante sus primeros años y en el contexto de este colectivo. La obra fue creada para una orquesta de cámara integrada por flauta, oboe, corno inglés, clarinete en *si b* –empleado sólo en el tercer movimiento– fagot, piano, cuatro violas, dos violonchelos y contrabajo; y está estructurada en tres movimientos sucesivos, contrastantes en tempo y carácter, con la alternancia de tiempos rápido-lento-rápido. El primero y segundo tiempos no presentan títulos particulares, sino las indicaciones agógicas respectivas de Allegro y Adagio; a diferencia de la tercera y última parte, un Allegro vivace, giocoso e incisivo de gran fuerza rítmica, que ostenta el epíteto de “Final. Danza”.

De acuerdo a las fechas apuntadas debajo del nombre del compositor en la primera página de la partitura autógrafa y en la final, Julián Orbón inició la creación de esta pieza en un momento no especificado del año 1943 y la concluyó en enero de 1944.⁵⁰⁸ Sin embargo, se presume que el compositor continuó trabajando en ella con posterioridad. Esto se deduce por las añadiduras y los tachados a lápiz sobre los trazos originales de tinta negra, con la finalidad de realizar modificaciones en notas, articulaciones de expresión y fraseo, omitir o cambiar motivos melódicos, agregar indicaciones metronómicas, agógicas, dinámicas, expresivas, y fragmentos de música en el discurso de algunos instrumentos.

Con la denominación *capriccio* empleada para esta obra, Orbón señala una forma instrumental europea originaria del siglo XVI, definida por las ambigüedades en su comportamiento técnico musical, desde su origen y hasta las primeras décadas del siglo XX. De acuerdo a nuestras pesquisas los caracteres esenciales del capricho responden al tratamiento temático rico en transformaciones, los recursos de las variaciones, los caracteres polifónicos de perfil imitativo y fugado, la posibilidad del empleo de temas especiales o particulares sobre los que se construye el discurso musical y la libre asociación de episodios. Partiendo de este fundamento, las particularidades mencionadas pueden adecuarse al *Capriccio concertante* de Orbón. Con el añadido, que

⁵⁰⁸ Orbón, Julián. *Capriccio Concertante*, autógrafa, La Habana, 1943-1944, pp. 1, 2 y 29.

el carácter concertante –otra de las cualidades del discurso musical de la pieza– fue explícito en el título, a la usanza de obras que, con características similares, fueron compuestas en siglos anteriores.

Si bien en el barroco el término concertante remitía a la existencia de un grupo de solistas instrumentales o vocales, como en el *concerto grosso* o el motete concertante; en el clasicismo, el vocablo se utilizó para denominar las obras sinfónicas (*Sinfonía concertante* o *Concertante*) con varias partes solistas –similares a un concierto para varios instrumentos–⁵⁰⁹ y los cuartetos de cuerdas (*quatuor concertant* o cuarteto concertante), indicando en esta formación camerística el protagonismo de todos los instrumentos.⁵¹⁰ De este último modo su práctica fue asumida durante el siglo XIX en diversas obras de cámara, y sinfónicas con varios solistas;⁵¹¹ y también, la voz fue adoptada para calificar aquellos cuartetos de cuerdas (cuartetos concertantes) en los que destellaba el discurso musical del primer violín.

A inicios del siglo XX, resurgieron las obras que se aproximaban a las maneras concertantes ya mencionadas del barroco y el clasicismo, alejándose del concierto para solista de carácter virtuoso que había prevalecido durante el romanticismo. En la revitalización de aquellas prácticas y entre las numerosas piezas neoclásicas de este tipo precedentes al capricho orboniano, fueron significativas el ya mencionado *Capriccio para piano y orquesta*, *Concerto in E flat Dumbarton Oak Concert* (1938) –con todos los instrumentos de la orquesta tratados como solistas– y las *Danses concertantes* (1942) para orquesta de cámara de Igor Stravinsky. Así como el *Concerto para clavicémbalo (o pianoforte) flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo* (1926) de Manuel de Falla, donde este último, si bien no empleó el término concertante en el título, sí precisó esta característica en la “Nota relativa a la ejecución” que antecede a la partitura, señalando como “solistas” los seis instrumentos: “Los instrumentos de ARCO [el violín y el chelo] son siempre SOLISTAS. Bajo ninguna circunstancia debe

⁵⁰⁹ Ejemplo de ello fueron las *Sinfonías concertantes* núms. 6-8 (*Le Matin, Le Midi y Le Soir*) y el *Concertante en si bemol* para violín, violonchelo, oboe, fagot y orquesta, de J. Haydn; y la *Sinfonía concertante en mi b* para violín y viola K. 364/320d de W. A. Mozart. Latham, Alison. *Diccionario Enciclopédico...* pp. 350, 713 y 990.

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 350.

⁵¹¹ Ejemplo de ello fueron el *Conzertstück* para cuatro cornos compuesto por Schumann y el *Concierto en la menor Op. 102*, para violín y violonchelo de J. Brahms. *Ibidem*, pp. 350, 476.

umentar su número”.⁵¹² En la creación de los compositores del Grupo de Renovación Musical de Cuba, los únicos precedentes de obras concertantes para orquesta de cámara, que además precedían la fundación del colectivo, se hallaban en los dos *concerti grossi* creados por José Ardévol en 1937.⁵¹³

A semejanza de las diferentes maneras concertantes de las obras neoclásicas que le antecedían, Orbón empleó en el *Capriccio*... una retórica cercana a la de los *concerti grossi*, motetes, fantasías y sinfonías concertantes de compositores barrocos y clásicos, con la delimitación de dos grupos instrumentales contrapuestos, o de varios componentes solistas en igualdad de jerarquías, pero alejados del protagonismo característico de un concierto. Ambos procedimientos fueron yuxtapuestos y mezclados por este compositor en los distintos movimientos de la pieza.

El carácter concertante del primer movimiento *Allegro* se distingue por la conducción de dos grupos de instrumentos, uno de menor tamaño y marcado carácter solista, integrado por los vientos madera (corno inglés, oboe y flauta), que en el discurso musical se halla en contraste con otro mayor, formado por las cuerdas (contrabajo, dos violonchelos y cuatro violas), piano y fagot. No obstante esta disposición, cualquiera de los instrumentos mencionados es tratado como solista en determinados momentos del discurso musical, con independencia del grupo al que esté vinculado.

El *Adagio* subsiguiente fue concebido mediante la conducción de los grupos instrumentales mencionados, pero esta vez con discursos que se contraponen durante todo el movimiento, sin valerse del tratamiento solista individual en momento alguno. En el *Final*, aunque se mantienen aquellos grupos, el menor de ellos es incrementado con el clarinete en *sib*, y la oposición entre los dos grupos se alterna con intervenciones solistas de corta duración a cargo de varios instrumentos de la orquesta.

El estreno del *Capriccio concertante* constituyó un hecho relevante, pues no se realizó en el marco de los conciertos organizados por el grupo con las obras de sus

⁵¹² “Les six solistes [...] devront être à la vue des auditeurs. [...] Les instruments à ARCHETS sont toujours des SOLISTES. En aucun cas leur nombre ne devra être augmenté”. Falla, Manuel de. “Note relative à l’exécution”, *Concerto per Clavicémbalo (o Pianoforte), Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino e Violoncello*, Editions Max Eschig, París, 1970, s/p, los términos en letras altas pertenecen al documento.

⁵¹³ *Concerto grosso no. 1*, para piano, flauta, oboe, fagot y dos trompetas solistas, y pequeña orquesta de cuerdas a cinco partes; y *Concerto grosso no. 2* para dos violines y violonchelo solistas y pequeña orquesta de viento con piano. Unión Panamericana. “José Ardévol”, *Compositores de América*, Secretaría general de la Organización de Estados Americanos, Washington D. C., 1955, p. 10.

miembros,⁵¹⁴ sino en una de las presentaciones sistemáticas de la Orquesta de Cámara de La Habana, en esta ocasión junto al pianista Oscar Lorié, dirigidos por José Ardévol en el *Lyceum y Lawn Tennis Club*, el 21 de junio de 1944.⁵¹⁵ Tras la fecha oficial de fundación del grupo (julio de 1942), se presentaba la obra de uno de los miembros –con excepción de las piezas de Ardévol–, en los conciertos habituales de la mencionada agrupación por primera vez. Si bien en los documentos y escritos examinados no hemos hallado informaciones que permitan develar las causas de la ejecución de la obra orboniana fuera del marco de los conciertos grupales –un hecho inusual en las prácticas del colectivo hasta este momento–, concluimos que tal decisión fue tomada por Ardévol en sus funciones de director de la mencionada agrupación y evaluador de las obras de los miembros del grupo, como su maestro y líder.

El *Capriccio...* fue la primera obra para orquesta compuesta por uno de sus discípulos/miembros del grupo. El medio sonoro integrado por nueve tipos de instrumentos timbres diferentes y trabajado en un rango de más de una decena de voces, requirió del manejo de diferentes tesituras y colores instrumentales; así como, de los conceptos de orquestación y la conducción adecuada del discurso musical, entre otros requerimientos. Todas estas peculiaridades acrecentaban la complejidad del trabajo creativo en comparación con las obras para piano, o conjuntos de cámara de dos a seis voces y/o instrumentos, concebidas por los integrantes de Renovación hasta inicios de 1944.⁵¹⁶

⁵¹⁴ Las obras de este compositor no fueron programadas en ninguno de los cuatro conciertos organizados con las composiciones del grupo entre 1942 y mayo de 1945. Programa de mano, “Sonatas para piano de...”

Programa de mano, “Concierto Inaugural...”

Programa de mano, “Primer concierto ...”

Programa de mano, “Segundo concierto...”

⁵¹⁵ El *Capriccio concertante* de Orbón fue el cierre de un concierto que abrió con la *Kleine Kammermusik (Pequeña música de cámara) Op.24, núm. 2* (1922) para quinteto de viento de Hindemith, seguida de la *Primera Suite Cubana para ocho instrumentos de viento y piano* (1932) de Alejandro García Caturla. Estas dos obras habían sido estrenadas con anterioridad por Ardévol y la Orquesta de Cámara de La Habana.

Programa de mano, Orquesta de Cámara de La Habana, LXII Concierto, Dirección J. Ardévol, *Lyceum y Lawn Tennis Club*, La Habana, 21 de junio de 1944.

⁵¹⁶ Ver *Cuadro: Obras creadas por compositores del Grupo de Renovación Musical (1942-1945)*, al final del Capítulo IV (anterior).

V. 1 Antecedentes

Entre las primeras obras compuestas por José Ardévol en Barcelona varias décadas antes de la fundación de Renovación, se encontraba el capricho concebido en un lenguaje moderno, que aludía a las piezas instrumentales renacentistas y barrocas de estilo libre y fugado, estructuradas en varias secciones, con caracteres imitativos polifónicos y un discurso basado en las diferencias o variaciones. Los caprichos ardevolianos se oponían a los de carácter virtuosístico o descriptivo-programático, perfiles con los que discordaban los principios del grupo, y constituyeron las referencias más cercanas a Orbón de la creación de esta forma dentro del neoclasicismo. Así mismo, fueron señalados y comparados con obras de Falla consideradas canónicas para el grupo, e ilustran la inclinación del colectivo de compositores a erigir sus propios cánones musicales.⁵¹⁷

Los ya mencionados *Capriccio para piano* (1922) y *Capriccio para flauta, oboe y piano* (1925) de Ardévol, fueron estrenados en Cuba en noviembre de 1944, con una tibia acogida por parte del público y la crítica. La premier se debió principalmente al interés de Harold Gramatges y Julián Orbón en las mismas, según refirió Ardévol en uno de sus escritos.⁵¹⁸ Esta referencia indica el marcado interés de Orbón por estas obras, que fueron calificadas por él como “visionarias”, por haber sido concebidas de manera simultánea, e inclusive con un poco de anticipación a *El retablo...* (1922) de Falla, una obra paradigmática para el grupo.⁵¹⁹

Las características musicales de los caprichos de Ardévol, relacionadas con las antiguas prácticas de la música instrumental española, el enlace y la superposición de tradiciones y épocas diversas, y el empleo de un lenguaje moderno⁵²⁰ permiten

⁵¹⁷ La postura de buscar los referentes del grupo en el contexto de este, se encuentra, por ejemplo, en la reiterada mención de los integrantes a las obras compuestas en el colectivo; entre ellas, la *Tocata* de Orbón, *Sonata en la menor* de González y, además de los mencionados caprichos de Ardévol, la pretendida canonización de piezas como el ballet *Forma* de este último maestro y la valoración de las mismas como fuentes de tradiciones para la música del país, según aparece en el documento de autoría grupal *Presencia cubana en la música universal*.

⁵¹⁸ Ardévol, José. “En torno al *Capriccio para flauta, oboe y piano*”, *Conservatorio*, núm. 6, enero-marzo, 1946, pp. 5 y 6.

⁵¹⁹ Orbón, Julián. “Cuarto Concierto...”, p. 19.

⁵²⁰ Como observamos en un acercamiento analítico a los originales de autor de estas obras. Ardévol, José. *Capriccio para piano*, partitura autógrafa, Barcelona, 19/IV/1922. Fondos del Museo Nacional de la Música en La Habana.

—. *Capriccio* (flauta, oboe y piano), partitura autógrafa, Barcelona, 25/II/1925. Fondos del Museo Nacional de la Música en La Habana.

comprender la correspondencia que Orbón estableció entre aquellos dos trabajos y la antedicha obra de Falla; y también, las valoraciones acerca de Ardévol y sus caprichos, como entes paradigmáticos o canónicos,⁵²¹ es decir, como modelos estilísticos y de recuperación de la tradición musical española a seguir, equiparados a la idea de los retornos del clasicismo español que emergió después en *El retablo...* y el *Concerto para clave...* de Falla.

Aunque el precedente de los caprichos de Ardévol tuvo escasa repercusión en el grupo, exceptuando el *Capriccio concertante* de Orbón, el *Capriccio para flauta, clarinete, viola y violonchelo* escrito por Gramatges en 1945,⁵²² y al año siguiente, el *Capriccio concertante* para dos pianos (1946) de León; consideramos que el juicio de Orbón expuesto en los dos párrafos anteriores actuó como un estímulo para la creación la pieza orboniana; si bien no existen referencias a ello en ninguno de los escritos y testimonios del compositor. Al describir su *Capriccio concertante* en la entrevista concedida a la investigadora Velia Yedra, Orbón no hizo mención alguna a los caprichos de Ardévol; sin embargo, señaló en líneas generales la influencia del *Concerto per clavicémbalo...* de Falla, en relación con “la forma, armonía, los conceptos de las disonancias” y “otros elementos”,⁵²³ que no fueron definidos ni delimitados por él.

Al testimonio del compositor añadimos la correspondencia en las concepciones concertantes y tímbricas del manejo instrumental de los respectivos conjuntos de cámara –no obstante la mayor cantidad de instrumentos y diversidad de timbres en la obra de Orbón–, además de peculiaridades similares en el uso del teclado y los grupos de viento-madera y las cuerdas. Además, tanto en el *Concerto* como en el *Capriccio*, la retórica empleada para el piano es semejante a la del clavicémbalo en las sonatas de Domenico Scarlatti; y este rasgo es también aplicable al lenguaje del resto de los instrumentos de los dos conjuntos de cámara en determinadas secciones de ambas obras.

En el *Capriccio...*, de manera análoga a lo que acontece en el *Concerto...*, Orbón enfatizó la participación del grupo de viento-madera en las partes de estilo cantable o

⁵²¹ Orbón, Julián. “Cuarto Concierto...”, p. 19.

⁵²² Ver *Cuadro: Obras creadas por compositores del Grupo de Renovación Musical (1942-1945)*, en el Capítulo IV (anterior).

⁵²³ Descripción del *Capriccio Concertante* que hiciera Orbón a Yedra, en la entrevista realizada por esta última al compositor, el 4 de diciembre de 1982. Yedra, Velia. *Julián Orbón: A Biographical...*, p. 43.

carácter rítmico dedicadas a exponer y subrayar los temas o motivos temáticos. Este proceder se distingue en las secciones ideadas para el oboe y corno inglés, acaso por sus timbres similares al de antiguos aerófonos, como la chirimía arábigo andaluza y la dulzaina castellana; si bien, el grupo de viento-madera fue incrementado con el clarinete en *sib* en la parte Final del *Capriccio...*, un movimiento de carácter danzable con ascendientes en la música folclórica hispanoamericana.

Estos últimos elementos de raíz folclórica establecen diferencias diametrales entre las obras de Orbón y Falla, y se advierten en las concepciones rítmicas y melódicas provenientes, según Yedra, de los “punteados cubanos” —es decir pertinentes a las maneras de la ejecución de los cordófonos en el zapateo cubano y el punto cubano o guajiro— y “otras manifestaciones hispanoamericanas”, si bien estas no fueron precisadas por el compositor, y tampoco comentadas por la mencionada autora.⁵²⁴ En nuestro análisis hemos determinado la coexistencia de elementos musicales españoles, cubanos y de otras formas de canto y danza nacidas en América Latina, que pueden homologarse a la práctica de distintos géneros de la música folclórica y popular de Venezuela y Colombia, como el galerón y joropo.⁵²⁵

⁵²⁴ *Ibidem*, p. 43.

⁵²⁵ El galerón es una forma de canto en décima y versos octosílabos típico de las llanuras orientales de Venezuela y Colombia. Por sus características musicales está hermanado con el punto cubano, el seis puertorriqueño (fajardoño), la bamba mexicana, el torbellino de Colombia y el canto de la mejorana en Panamá. En la práctica tradicional se acompaña por distintos instrumentos: el arpa llanera, la mandolina, uno o varios cuatros, la guitarra, palos, tambores y las maracas, siguiendo el ciclo armónico de I-IV-V que finaliza siempre en la dominante (cadencia rota o inconclusa). Yépez, Benjamín; García Carbó, Carlos y Alemán Felibert, Gladys. “Galerón”, *Diccionario de la música española...*, vol. V, pp. 325-326.

El joropo es una manifestación cantable y bailable, oriunda de Venezuela que se practica en las llanuras de este país y Colombia. Está emparentado con los jarabes tapatíos y sones jarocho de México. Se ejecuta con diversos instrumentos; entre estos, el arpa, el cuatro, la guitarra, el bandolín o bandola (a veces reemplazado por el acordeón) u otros cordófonos (como el medio cinco y el cinco), la marímbula, las tamboras y maracas. Muestra influencia de giros y acompañamientos de la música medieval y renacentista españolas, llegadas a América con la colonización. En el joropo (también llamado fandango) se emplean la síncopa y los ritmos hemiolados o sesquiálteros en 3/4-6/8. Sus antecedentes españoles se hallan en el fandango, las folías, peteneras, jotas y malagueñas andaluzas de los siglos XVII y XVIII, mezclados y transformados en América con elementos de otros géneros europeos como el vals y ascendentes africanos e indígenas.

Ramón y Rivera, Luis Felipe. *El joropo, baile nacional de Venezuela*, Ministerio de Educación, Caracas, 1953.

—. *La música folklórica de Venezuela*, Monte Ávila ed., Caracas, 1977.

Ortiz, Manuel Antonio. “Joropo”, *Diccionario de la música española...*, vol. VI, pp. 594-596.

Calderón Sáenz, Claudia. “Aspectos musicales del joropo de Venezuela y Colombia”, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía.

Una orientación creativa de este tipo constituyó una novedad en el grupo y también en las obras compuestas por Orbón hasta aquel momento (enero de 1944). La alusión a otras músicas folclóricas –además de la española y cubana, como es el caso, por ejemplo, de la *Tocata* (1943) para piano⁵²⁶ debe haber sido reconocida por Ardévol y el resto de los integrantes del colectivo, pero de sus criterios al respecto no hemos hallado testimonios, ni información alguna que daten de esta época, ni tampoco en escritos posteriores. Los juicios del grupo acerca de este nuevo enfoque orboniano hubieran sido valiosos, más cuando ninguno de los miembros recurrió en sus composiciones a los referentes folclóricos latinoamericanos.

Debemos recordar en este punto que, a esta fecha (enero 1944), la mayoría del colectivo cultivaba el neoclasicismo con un lenguaje universal abstracto y/o seguían la línea específica del neoclasicismo español, sin acercarse al legado de la música del país, por la supuesta limitación que imponían los “localismos” al afán de universalidad de sus obras⁵²⁷ –una posición que fue reprochada por Orbón a raíz de su salida del colectivo.⁵²⁸ Sólo algunos compositores, como los ya mencionados González y León, contemplaban las tradiciones musicales autóctonas, ansiosos por legitimar una escuela “cubana” de composición. Es obvio que la diversidad de posiciones creativas descritas, dejaban fuera cualquier interés de reflejar o aludir a alguna manifestación de la música latinoamericana, cuando aún eran debatidas en el colectivo la presencia de las tradiciones de la Isla en las obras compuestas por los miembros del grupo.

En el *Capriccio...* la retórica de Orbón exhibió por vez primera representaciones que ampliaban la construcción identitaria hispano-cubana con los influjos de otras músicas hispanoamericanas. Este hecho representó, desde la perspectiva orboniana, una posición ideológica en la misma línea de las polémicas y los cuestionamientos de los integrantes del grupo acerca de la universalidad de la música de Cuba y por extensión de América, y del movimiento del Americanismo musical, liderado e impulsado por

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/16-calderon.pdf>. [Consultado, 29/04/2019]

⁵²⁶ Un análisis pormenorizado al respecto aparece en Fernández de Velazco, Ana Gabriela. “Confluencia de tradición, identidad y exilio... pp. 40-114.

⁵²⁷ Grupo de Renovación Musical “Actividades...”, s/p.

⁵²⁸ Orbón, Julián. “Contra Presencia cubana...” (cont.), núm. 127, s/p.

— . “Contra Presencia cubana...” (cont.), núm. 132, s/p.

Curt Lange desde Uruguay, con el que el colectivo mantuvo estrechos vínculos desde su fundación.⁵²⁹

Para Orbón la aspiración de lograr un lenguaje que respondiera al concepto del americanismo musical, no podía desvincularse de las tradiciones de la música occidental en relación con la forma, como condición previa; si bien, podían estar presentes los rasgos de la música autóctona americana, una circunstancia que también era semejante a ciertos procedimientos creativos en el Viejo mundo:

América quiere hablar su propio lenguaje [...] ¿puede pensar en la creación de un modo de ser suyo, sin aceptar ninguna influencia (en su material, claro está) exterior? [...] [En realidad] no existe esta influencia. Se trata simplemente de la forma en la que ha de plasmar su imagen creadora. Esta forma es común, universal. En cuanto al material con que trabaja, si este material es folklórico, no se tratará de la creación de una nueva forma, sino del reflejo en América de la tendencia nacionalista europea.⁵³⁰

Desde el punto de vista creativo la respuesta de Orbón a las polémicas en torno al americanismo musical en la época, se concreta en la composición del *Capriccio concertante*. En el último movimiento de esta obra el compositor adopta la forma rondó como indicativo de universalidad, y mezcla en su retórica los caracteres musicales de manifestaciones folclóricas españolas, con las cubanas y latinoamericanas, desde una perspectiva hispanoamericana, definida en las expresiones musicales aunadas a la herencia musical, no obstante ser resultados de diversos procesos de transculturación y mestizaje con las culturas indígenas y africanas en América.⁵³¹

En contraste con el silencio asumido por los miembros del grupo, esta nueva faceta orboniana, de carácter hispanoamericano, fue proclamada y elogiada por Carpentier:

[...] los ritmos figuran en ella [se refiere a la *Danza*, título con el que Orbón designó el tercer movimiento *Final*] como ecuménica reunión de elementos

⁵²⁹ El movimiento estaba encabezado por el musicólogo alemán, nacionalizado uruguayo, Francisco Curt Lange (1903-1997), quien entre otras labores fue presidente del Instituto Interamericano de Musicología y director de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, ambos en Montevideo. El grupo y sus integrantes mantenían relaciones cercanas con Curt Lange y las instituciones mencionadas.

⁵³⁰ Orbón, Julián. "La creación musical en América", *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núms. 2 y 3, marzo-abril, año I, La Habana, 1943.

⁵³¹ Orbón, Julián. "Tradición y originalidad...", p. 25.

hispánicos y latinoamericanos, que se enlazan y desenlazan sin acabar nunca de revelar su origen preciso. A través de su personalidad, Orbón nos ofrece breves remembranzas, evanescentes, escurridizas, que acaban por crear una verdadera *atmósfera* musical, dotada de un indiscutible acento nuestro... y sin embargo, ajena a todo documento tradicional. Hay carácter americano, obtenido por la intuición de la sensibilidad. Este problema planteado y resuelto, honra el talento creador de Julián Orbón.⁵³²

Si bien en el escrito anterior Carpentier sólo enfatiza el manejo mancomunado de los ritmos de las músicas folclóricas española y latinoamericana, en nuestro trabajo, tras el acercamiento analítico realizado al tercer movimiento del *Capriccio...*, hemos delimitado la presencia de los ritmos como *topoi*, y también otros recursos intertextuales como las citas y alusiones; así como la preponderancia de las manifestaciones procedentes de diferentes lugares de América, todas emparentadas por las fuertes raíces españolas que les dieron origen.⁵³³ Orbón se vale además del ostinato de la figura armónica de tónica-subdominante-dominante, según el compositor "común a casi toda la música hispanoamericana" y "una de las expresiones más puras del ser americano".⁵³⁴

La orientación hispanoamericana del *Capriccio...* transformó los juicios iniciales de Carpentier acerca de un "estilo orboniano" continuador en América de la escuela española contemporánea, y a la vanguardia de la línea iniciada por Falla con el *Concierto para clave*, ideas que vieron la luz en las críticas a los conciertos donde se estrenaron sus primeras obras.⁵³⁵ La composición del *Capriccio...* fue estimada como un progreso que, según Carpentier, "marcaba un adelanto cierto sobre las modalidades que hasta entonces habían guiado a Orbón", y lo convertían en "la extrema avanzada de

⁵³² Carpentier, Alejo. "Concierto de la Orquesta de Cámara...", p. 24, lo subrayado pertenece al documento original.

⁵³³ Casi dos décadas después de compuesta esta obra algunas reflexiones de Orbón sobre las tradiciones hispanoamericanas son expuestas en el escrito "Tradición y originalidad en la música hispanoamericana", publicado en la *Revista del Conservatorio Nacional de Música* (núm. 1, julio de 1962); reeditado después en *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-febrero-marzo, 1987. En este ensayo, el compositor considera las tradiciones hispanoamericanas como elementos unificadores y un estado ontológico de las músicas españolas y americanas. Orbón, Julián. "Tradición y originalidad...", pp. 22-23.

⁵³⁴ Orbón, Julián. "Tradición y originalidad...", p. 26.

⁵³⁵ Carpentier, Alejo. "El concierto de la Orquesta de Cámara...", s/p.

— "El concierto del Grupo ..." (I), s/p.

— "El concierto del Grupo ..." (II), "s/p.

— "El segundo concierto del Grupo...", "s/p.

una tendencia que había atravesado el Atlántico, trayendo, estéticamente, la imagen de Santiago al Nuevo Mundo, para vestirla con colores nuevos”.⁵³⁶

El *Capriccio*... constituye un ejemplo de los primeros acercamientos de Orbón a la composición musical, y también a su creación para piano, instrumento de hondo significado en su trayectoria profesional, si se considera que fue empleado por el autor en diez de las dieciséis piezas concebidas durante estos años. De estas, es la única de música de cámara con piano hallada hasta hoy, y la segunda obra de esta etapa creativa orboniana con que se cuenta hasta el momento –además de la *Tocata* (1943) –, pues el resto de su creación entre 1942 y 1945 se halla perdida, o fue destruida por el compositor.⁵³⁷

⁵³⁶ Carpentier, Alejo. “Estado actual de la música...”, p. 6.

⁵³⁷ Las obras consideradas perdidas (además de la que analizaremos en nuestro trabajo) compuestas por Orbón durante su estancia en el grupo son las siguientes: *Cantar a Nuestra Señora*, *Dos Canciones* (“Leonardo a la sangre” y “Perlimplín al amor”), *Sonata Homenaje Sobre la Tumba del Padre Soler*, *Dos Danzas e interludio sobre La Gitanilla*, Música Incidental para *Numancia*, *Pregón*, *Romance de Fontefrida*, *Quinteto de clarinetes*, y *Concierto de Cámara*. Fue desechada por el compositor la *Obertura concertante*. Yedra, Velia. *Julián Orbón: A Biographical...*, p. 75. Además, en nuestras pesquisas hallamos referencias a la pieza para coro mixto: *Bodas de sangre*, no relacionada en ningún trabajo anterior, y que estimamos también extraviada al día de hoy.

V. 2 Análisis musical

El siguiente análisis musical se ha realizado a partir de la partitura autógrafa del *Capriccio concertante*, el único ejemplar de esta obra hallado al día de hoy, que se encuentra atesorado en los fondos del Museo de la Música en La Habana. La partitura está integrada por treinta hojas no foliadas de papel pautado impreso, con grafías a tinta negra y diversas enmiendas y añadiduras efectuadas a lápiz.

El anverso de la primera página del documento desempeña la función de portada y tiene apuntado en letra cursiva el título de la obra, el nombre del compositor y el año 1943, indicando la fecha de composición de la pieza. No obstante esto último, las diversas correcciones realizadas por Orbón a la obra con posterioridad a aquella fecha, evidenciadas en las tachaduras y los cambios añadidos a lápiz entre los trazos originales con tinta, llevaron al compositor a dar por concluido el *Capriccio...* a inicios del siguiente año, según consigna el escrito adicionado por él al final del tercer movimiento: “La Habana, (1943), Enero, (1944)”.⁵³⁸ Esta última anotación y una muestra de las modificaciones realizadas con carboncillo por Orbón a la escritura original de la partitura, pueden apreciarse enmarcados en rectángulos y óvalos, subrayados con líneas o indicados con flechas como en el siguiente ejemplo. (*Figura 1*).

⁵³⁸ Orbón, Julián. *Capriccio...*, p. 29.

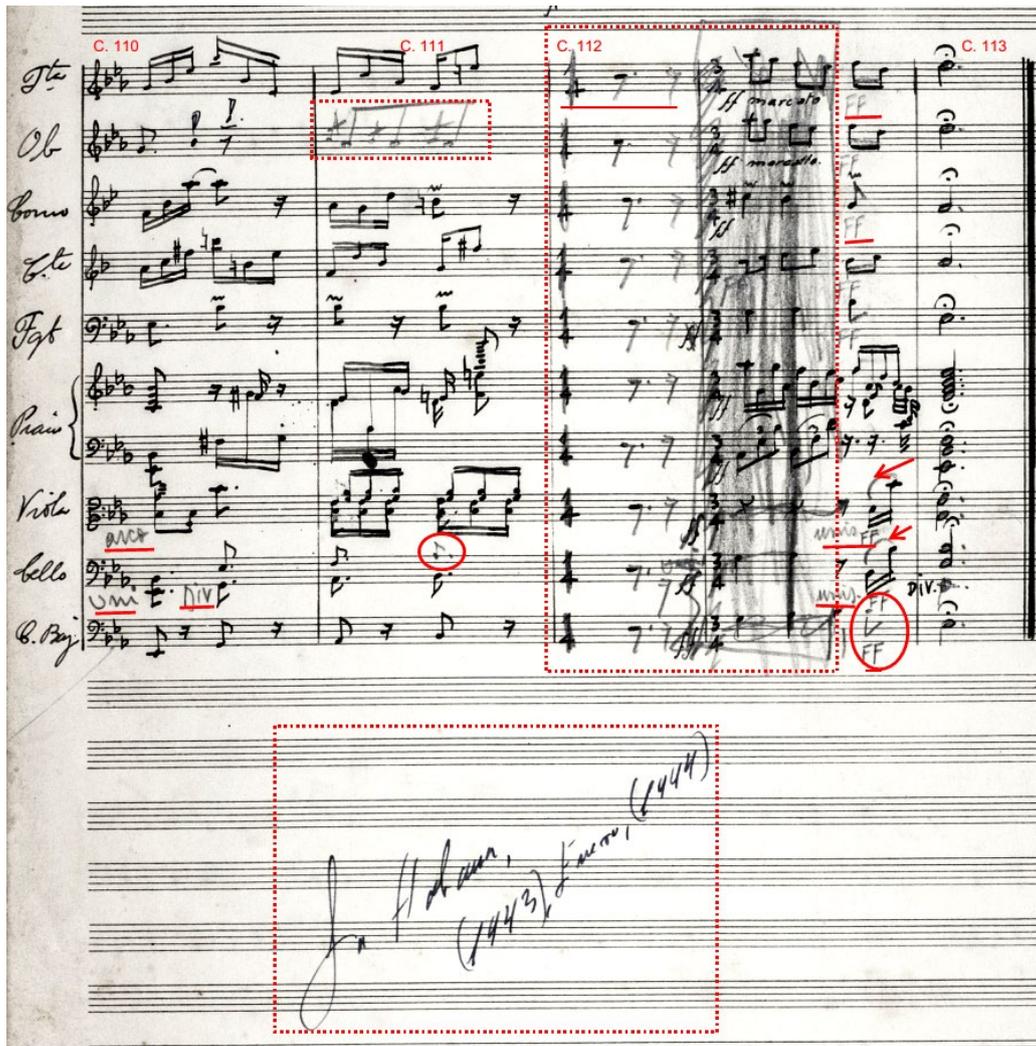


Figura 1: Página final de la partitura autógrafa del *Capriccio concertante* de Julián Orbón. III movimiento: Final. Danza (cc. 110-113). Fondos del Museo Nacional de la Música, La Habana.

En la parte superior de la portada del manuscrito aparecen algunas letras tachadas y cubiertas con trazos de tinta negra, vestigios de una intención de dedicatoria que fue desechada por Orbón. Además, en el extremo inferior derecho de esta misma página, se encuentra estampado el cuño de José Ardévol, por lo que concluimos que la partitura fue archivada en los fondos personales de este compositor desde 1944 –fecha en la que estrenó el *Capriccio*... al frente de la Orquesta de Cámara de La Habana, como ya hemos mencionado– hasta su fallecimiento en 1981, cuando la obra junto a todos los documentos de su propiedad pasaron a engrosar los fondos patrimoniales del Museo Nacional de la Música en La Habana, donde fue hallada durante nuestras investigaciones. En la próxima ilustración se pueden advertir, encerrados en

rectángulos, arriba: el borrón de un probable intento de dedicatoria de la pieza y en la parte inferior, la impresión del cuño de José Ardévol. (Figura 2).

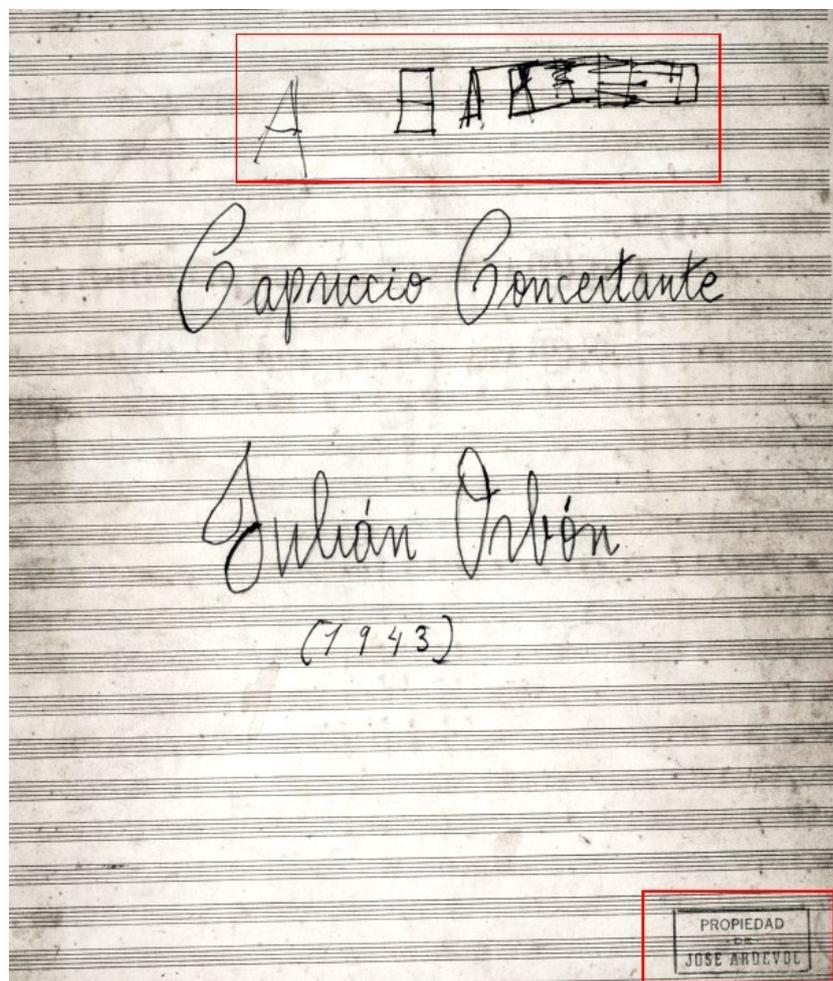


Figura 2: Portada de la partitura autógrafa del *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

En el autógrafo se observan también dos tipos de caligrafías: la de Orbón, correspondiente a la partitura original y las enmiendas realizadas a ésta; y la de Ardévol, apuntando las entradas de los instrumentos, las maneras de marcar los distintos compases, los cambios de tiempo y ciertas observaciones destinadas a perfilar la ejecución de la obra. Estas últimas corresponden a las añadiduras de algunos ritardandos, del término "pesante" seguido de la observación "a tempo" para retornar a la marcha anterior y de la brevedad con la que serían realizados los calderones. Así mismo indican la no reiteración de la primera parte del tercer movimiento señalada por el compositor en el original de la partitura.

Con vistas a nuestro análisis, hemos tenido en cuenta el texto original de la obra y las enmiendas realizadas por el compositor en las revisiones posteriores. Para delimitar esto último, y evitar confusiones entre las anotaciones de Orbón y Ardévol, hemos comparado la caligrafía de las rectificaciones que consideramos hechas por el compositor, con la de los manuscritos autógrafos del *Capriccio...*, de la *Tocata* (1943) y la *Sonata para piano* (1947), estas dos últimas piezas concebidas por Orbón en fechas cercanas a la obra estudiada.⁵³⁹ A modo de ejemplo, hemos seleccionado un fragmento del I Allegro Moderato de la *Sonata para piano* donde puede observarse la analogía de los trazos con los del *Capriccio.....*, tanto en los perfiles de las acentuaciones, como en la caligrafía. En la ilustración se muestran las características de la escritura orboniana así como el habitual uso de la letra de molde en las partituras autógrafas de sus obras. Algunas indicaciones expresivas y de dinámica escritas en este tipo de grafía han sido señaladas con flechas y contenidas entre los corchetes (cc. 44-45), si bien son abundantes en el trozo seleccionado, como puede observarse a continuación. (*Figura 3*).

⁵³⁹ Hacemos referencia sólo a estas dos obras porque sus fechas de composición son cercanas al *Capriccio...*. No obstante, las características de la escritura orboniana en las partituras autógrafas de piezas posteriores como la *Partita no. 4* para piano y orquesta (Nueva York, 1985); y el *Libro de Cantares. De un cancionero asturiano* (Nueva York, 1987) ciclo para voz y piano; mantienen las mismas grafías que pueden observarse en los manuscritos de las mencionadas obras creadas en la década de 1940.

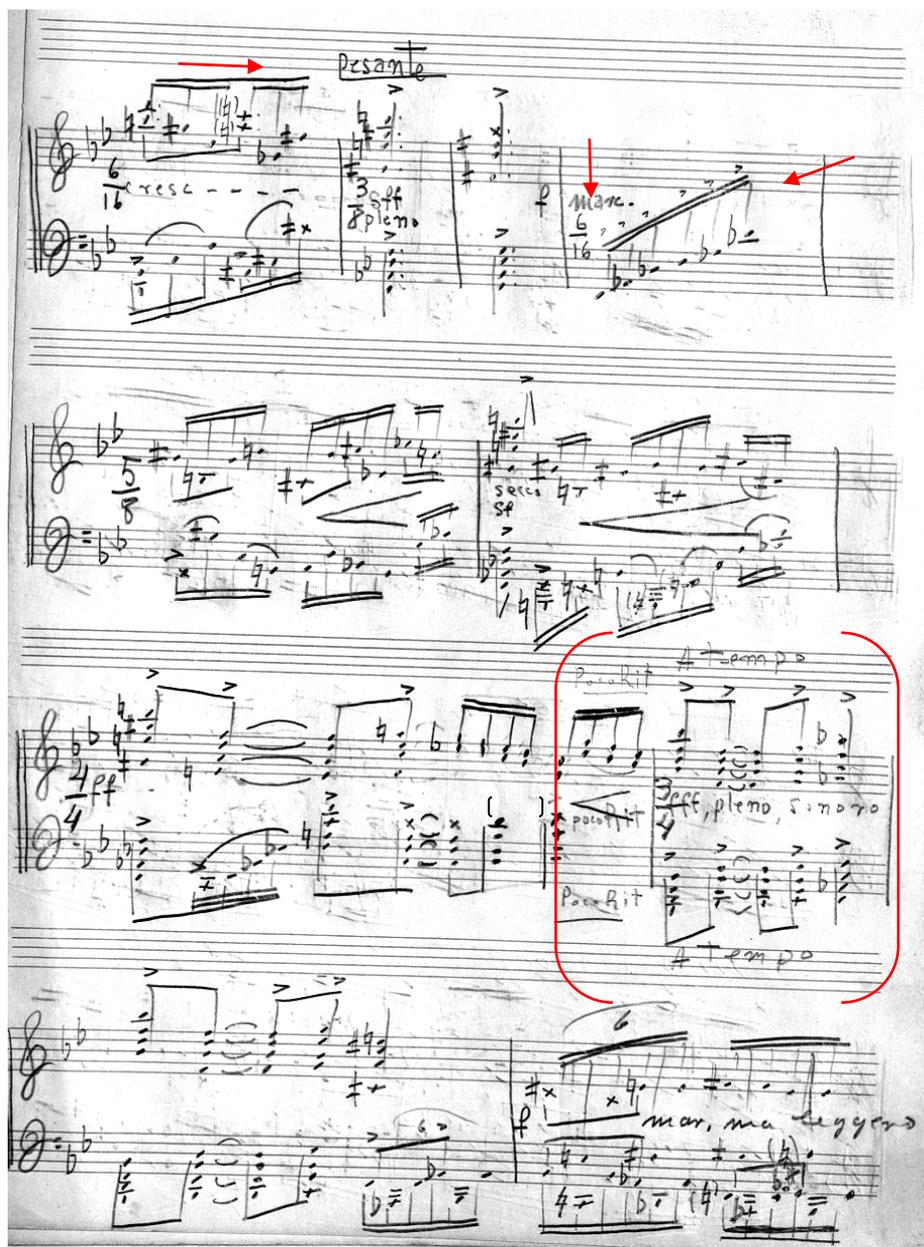


Figura 3: Fragmento (cc. 39-48) del I Allegro Moderato de la *Sonata para piano*. Orbón, Julián. *Piano Sonata*, manuscrito autógrafo, no editado, La Habana, 1947, p. V. Fondos de la Jacobs School of Music, Universidad de Indiana, Indianápolis.

Desde nuestra óptica de instrumentista, el análisis musical subsiguiente constituye un acercamiento al lenguaje y estilo orbonianos en el *Capriccio concertante*, como una de las herramientas cardinales para desentrañar la retórica de la obra a ejecutar. La finalidad de este examen es reconocer y precisar los rasgos expresivos manejados en cada uno de los movimientos de la obra, para comprenderlos y significarlos en nuestra interpretación. El análisis constituye también un sólido fundamento mnemotécnico,

pues el conocimiento de las características formales, la textura y los recursos de composición, entre otros aspectos, facilita la memorización de la obra.

A partir de este estudio pretendo concientizar y a la vez facilitar el proceso de lectura, ejecución, montaje e interpretación de la pieza, acercándome lo más posible a concebir una propuesta interpretativa coherente con el pensamiento musical del compositor, las fuentes de las que se nutrió y con las que dialogó; y a delinear las gestualidades interpretativas en concordancia con las particularidades del estilo asumido por el compositor en cada caso.

Es por ello que el examen del *Capriccio*... intenta demostrar la presencia de aquellos elementos caracterizadores del lenguaje de la estética del neoclasicismo, una tendencia que cubrió las necesidades de universalidad, novedad e innovación de Orbón como integrante del Grupo de Renovación Musical de La Habana. Además, encamino el estudio a mostrar la coexistencia de aquellos elementos que, con los recursos de intertextualidad musical –citas y alusiones a obras musicales o estilos antecedentes, *topoi*...–, evidencien la presencia de tradiciones españolas e hispanoamericanas (cubanas y latinoamericanas).

Desde la delimitación de los recursos intertextuales mencionados, considero la presencia del concepto de retorno característico del neoclasicismo español o clasicismo moderno,⁵⁴⁰ y a partir de este, la manera en que Orbón asumió el neoclasicismo en esta pieza. Para abordar este último aspecto se emplean los conceptos de imitación heurística y dialéctica,⁵⁴¹ cuyas definiciones instituyen el proceso de continuidad y el diálogo que Orbón estableció con los compositores, las obras y tradiciones españolas precedentes.

Dadas las características del medio sonoro del *Capriccio*... (una orquesta de cámara con piano) nos aproximamos al entendimiento de los criterios de la orquestación, los diversos recursos de la retórica del piano y los desempeños de la oratoria de este en el discurso musical y el tejido orquestal. También develamos y razonamos el manejo de los timbres en la construcción de la pieza, así como las conexiones entre las diversas secciones instrumentales y las partes solistas con el resto de la agrupación camerística.

⁵⁴⁰ Piquer, Ruth. *Clasicismo moderno*..., pp. 397-398.

⁵⁴¹ Hyde, Martha M. “Neoclassic and Anachronistic Impulses ...”, pp. 214-215, 222-223.

V. 2. 1 I Allegro

Desde el inicio de este movimiento las correcciones de autor estuvieron dirigidas a perfilar la retórica de la obra, realzando los caracteres objetivos iniciales del lenguaje musical y matizándolos con la yuxtaposición de las maneras discursivas de la música dieciochesca. Las enmiendas realizadas a lápiz sobre el escrito a tinta negra de la partitura autógrafa, repasaron el empleo de las ligaduras de fraseo, y expresión; y agregaron acentos, *staccatos* y otras acotaciones con un criterio de estilo que devela el interés por evidenciar los procedimientos técnicos y de lenguaje distintivos del neoclasicismo.

Entre estos cambios se destacó la búsqueda de un lenguaje más fragmentado para enunciar los motivos temáticos, sobre todo en las partes destinadas al discurso de los instrumentos de viento madera y las violas. Véase al inicio del Allegro uno de estos pasajes con la tachadura de las ligaduras superiores destinadas a los fraseos de la flauta y el oboe, con la finalidad de remarcar el sentido expresivo de las articulaciones segmentadas de dos, tres y cinco sonidos, más cercanas a la retórica del clasicismo (c. 3). (Figura 4).

Figura 4: Compases iniciales del I Allegro (cc. 1-3), *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

En otros fragmentos el compositor perfiló la gestualidad y la expresión del discurso musical para la entrada de los motivos temáticos, sustituyendo las ligaduras expresivas de tres sonidos por las de dos, a intervalos de 2.^a, y las contrastó con los *staccatos* y las acentuaciones que también adicionó. Obsérvense en las partes de la flauta y el oboe, en uno de aquellos pasajes (cc. 27-29) la eliminación de las ligaduras mencionadas y la adición de las articulaciones de dos sonidos; estas últimas análogas a las de las voces de las violas para la entrada del motivo temático en el c. 29, según la abreviatura “Div.” que indica la partición en dos voces de las cuatro violas para evitar la interpretación de dobles cuerdas.⁵⁴² También fueron añadidos la acentuación para el oboe (c. 27) y los *staccatos* y términos “sonoro e marcato” –en vez de *marcato* (la ortografía correcta en la lengua italiana) o marcado—⁵⁴³ (cc. 27-28) para resaltar el pasaje correspondiente a la entrada del motivo temático enunciado por la flauta y el oboe. (Figura 5).

Figura 5: Fragmento del I Allegro (cc. 25-29). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

⁵⁴² Con ello el compositor remarcaba la entrada de dos voces; es decir de las características polifónico-contrapuntísticas del discurso, evitando además el reforzamiento de cada una de ellas en relación con las entradas de los motivos a cargo de otros instrumentos y el consecuente desbalance del carácter concertante de la obra.

⁵⁴³ Orbón señala en el *Capriccio...* el marcado (en español) con la palabra "*marcato*", en vez de *marcato*, la manera correcta de escribir el término en italiano. Algo similar ocurre en el autógrafo de la *Tocata para piano* (1943). Sin embargo, en la primera obra mencionada emplea la ortografía adecuada de la palabra "*marcatissimo*". Algunos años después, en la *Sonata para piano* (1947) utiliza las siguientes ortografías: "*marcato*", "*marcattissimo*" y "*marcato*" o la abreviatura "*marc.*", de manera indistinta. Orbón, Julián. *Tocata.... —. Capriccio.... —. Piano....*

Un procedimiento enfocado a la búsqueda de un lenguaje anti sentimental y objetivo, y yuxtapuesto a las maneras y gestualidades del clasicismo, se observa en otros pasajes a cargo de los viento-madera (flauta, oboe y corno inglés) y los violonchelos. En estos fragmentos son omitidas las ligaduras de fraseo, mientras que a continuación se añaden las articulaciones de tres y dos sonidos para la melodía. En el siguiente pasaje puedes advertirse la ligadura que Orbón excluyó del discurso de la flauta para obtener sonidos *non legato* (cc. 66-67), la añadidura de articulaciones de tres y dos sonidos para el oboe y corno inglés, y de dos notas en la flauta (cc. 68-69). (Figura 6).

Figura 6: Fragmento del I Allegro (cc. 66-69). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

En la revisión de otros pasajes, Orbón agregó las articulaciones de dos y tres sonidos en los discursos de los vientos-madera, las violas y los violonchelos, modificando el carácter mecánico de la retórica de estos instrumentos, mientras lo conservaba para el resto de la orquesta. La resultante de este procedimiento fue la superposición de dos lenguajes diferentes, el primero relacionado con las maneras del clasicismo de la segunda mitad del XVIII y el otro, pertinente a las características del neoclasicismo del siglo XX. La concurrencia de ambas retóricas puede observarse tras

los cambios realizados a lápiz por el compositor en uno de los fragmentos de la obra en el que las violas y la mano derecha en el piano enuncian el discurso al unísono, pero con diferentes tocos. En esta parte fueron agregadas al discurso de las violas las ligaduras expresivas de tres y dos sonidos, yuxtapuestas al *non legato* inicial que Orbón conservó para algunas de las notas de este instrumento y el discurso del resto de los integrantes de la orquesta (cc. 95-97). En el compás siguiente (c. 98) fue practicada esta misma combinación, cuando Orbón agrega las ligaduras de tres sonidos a los violonchelos y mantiene el *non legato* para algunas notas de estos instrumentos y de las violas y el piano. (Figura 7).

Figura 7: Fragmento del I Allegro (cc. 95-98). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Otras enmiendas adicionan articulaciones como el *staccato* y signos de acentuación con la finalidad de aumentar el contraste entre el discurso musical de uno de los grupos de instrumentos del conjunto, y el de la agrupación de cámara en pleno. Esto puede apreciarse en los pasajes definidos por la alternancia y oposición entre la sección de los vientos madera y los *tutti* del conjunto –donde los primeros también participan–, con sus respectivos planos dinámicos: piano y fuerte, o piano y fortísimo. Obsérvese la añadidura de las articulaciones *staccatos* en los discursos de la flauta y el oboe en los compases con indicaciones de matiz piano (cc. 86 y 88); y en los siguientes

(cc. 87 y 89), los acentos agregados a los *tutti* orquestales en las partes con dinámicas fuerte y fortísimo. (Figura 8).

Figura 8: I Allegro (cc. 86-90). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Una buena parte de los cambios realizados a este movimiento dejan ver la insistencia del compositor en perfeccionar la objetividad del lenguaje y manifestar algunas de las maneras de articular los discursos en la música del clasicismo. Sin embargo, para señalar la presencia del neoclasicismo como tendencia de estilo de composición en este movimiento, no alcanza el demostrado interés de Orbón por remarcar algunas de sus maneras expresivas, ni tampoco mostrar el uso aislado de uno u otro de sus rasgos, sino su integración e interconexión, como trataremos de reflejar en el siguiente análisis.

V. 2. 1. 1 Indicadores del lenguaje neoclásico y herramientas intertextuales

- Sistema de organización de alturas

Desde el inicio de este movimiento diversas características dentro del sistema de organización de alturas enuncian la presencia de un lenguaje neoclásico. Algunas de estas peculiaridades son el empleo de la tonalidad, pero con sentido ambiguo en cuanto

a la modalidad mayor o menor; la adopción de la politonalidad o polimodalidad, por la combinación en la armonía o el contrapunto de dos o más modos medievales o tonalidades, y el empleo de giros melódicos sincrónicos que pueden presentar la misma tónica con diferentes modos (mayor/o menor);⁵⁴⁴ y el manejo de la neo modalidad, mediante el uso del mismo centro para la estructuración del discurso de la música en modos diferentes, de manera simultánea.⁵⁴⁵ Además de la adopción de elementos del pandiatonismo⁵⁴⁶ que se observa en el abundante empleo de disposiciones disonantes en los grados diatónicos, en libre combinación armónica y contrapuntística.

A las características anteriores contribuye el hecho de que, en los dos tiempos iniciales de este primer movimiento, se manifiesta una de las figuras fundamentales del discurso musical: el semitono cromático entre el *sol* bemol y *sol* natural formado en el registro grave en los discursos del fagot y el contrabajo (c. 1), un rasgo que anticipa la contingencia de las modalidades mayor o menor sobre el *mib*. Si bien se propone *mib* mayor, de acuerdo a la armadura de tres bemoles (*sib*, *mib* y *lab*) y el desempeño del tema en el contrabajo, los registros bajos del piano y el fagot, en algunas partes el contrapunto al tema sugiere la escala relativa menor *do*; es decir, la simultaneidad de dos tonalidades, definida como politonalidad.

Además de lo expuesto, en el primer acorde del pentagrama superior del piano, se presenta el *reb* como alteración accidental, doblado a la 8.^a baja y afectando todo el compás, como un elemento antecedente a la escala del modo mixolidio sobre *mib* propuesta en el registro grave. En consecuencia, el discurso de esta parte, si bien expone la tonalidad de *mib* mayor, también enuncia de manera simultánea la neo modalidad por la configuración de la escala del modo mixolidio sobre el centro *mib* (*mib*, *fa*, *sol*, *lab*, *sib*, *do*, *reb*, *mib*) dada la presencia de la mencionada alteración accidental en el piano (*reb*). El pasaje también hace uso además de los recursos de polimodalidad por la

⁵⁴⁴ El concepto de politonalidad o polimodalidad, define la combinación en la armonía o el contrapunto de dos o más tonalidades o modos, o la mezcla de tonalidad y modalidad. Stein, Leon. *Structures & Style...*, p. 211.

⁵⁴⁵ De acuerdo a Leon Stein, la neo modalidad consiste en el empleo de los modos medievales como base para la melodía o la armonía, la adopción de un discurso en modos diferentes y simultáneos, y también aquellos casos en que una melodía modal lleva un acompañamiento en otro modo o en una tonalidad. *Ibidem*, p. 210.

⁵⁴⁶ La técnica del pandiatonismo fue una reacción contra el romanticismo y el cromatismo del posromanticismo, en ella se consideran legítimas todas las combinaciones diatónicas tanto en un modo como en una tonalidad. El resultado puede denominarse “disonancias diatónicas”, en contraposición a las “disonancias cromáticas”. Stein, Leon. *Structures & Style...*, p. 213.

simultaneidad del *mib* mayor y el modo mixolidio sobre el sonido *mib* desde el primer compás de la obra. Puede apreciarse en el c. 1 de este fragmento inicial, destacadas con rectángulos, la figura del intervalo cromático *solb/sol* natural en el contrabajo y el fagot, y el *reb* en el discurso del piano. Se han señalado también con sendas líneas el sentido escalístico del bajo realizado en la tonalidad de *mib* mayor por el contrabajo, el piano y el fagot (cc. 1-3); y el movimiento escalístico descendente sobre *do* menor que efectúan el piano y las violas (c. 2). (Figura 9).

Figura 9: I Allegro (cc. 1-3). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

A esto se suman otras peculiaridades que enriquecen las técnicas de la politonalidad, la polimodalidad y la neo modalidad, como consecuencia del empleo de las alteraciones accidentales mencionadas (*solb* y *reb*) en el inicio de este movimiento. Estas son: la conformación sobre el *mib* del primer tetracordio del modo frigio en su variante de la escala andaluza, con las opciones mayor/menor (*sol* natural/*solb*); la adopción del modo mixolidio o jastio (*sol-re-sol*) una escala organizada con 3.^a mayor (*sol* natural) y 7.^a menor (*reb*); y el modo dórico establecido también sobre *mib* mediante el uso de los intervalos de 3.^a y 7.^a menores (*solb* y *reb*).

Los rasgos señalados constituyen además *topoi* que remiten a las antiguas prácticas de la música folclórica española, pues los modos frigio (*mi-la-mi*) y dórico (*re-sol-re*), son los más frecuentes en la canción española;⁵⁴⁷ y la presencia del semitono cromático (*sol* natural/*solb*), constituye una figura tópica en relación con la música folclórica andaluza y asturiana, que a la vez desempeña un papel esencial como nota modal distinguiendo a las dos modalidades mayor/menor.

Si bien las propiedades de la politonalidad, la polimodalidad y la neo modalidad que hemos indicado hasta ahora, aparecen concentradas durante la exposición del sujeto o tema en los primeros tres compases del movimiento, el uso de aquellas técnicas se halla a lo largo del discurso musical de todo el movimiento y caracterizan las entradas sucesivas de las imitaciones temáticas a varias voces desde el comienzo. Véanse enmarcadas en rectángulos la primera imitación de carácter fugado a cargo de las violas (a dos voces en distancia de 8.^a) enunciando el modo eolio sobre *sol* (o *sol* menor natural) y las dos subsiguientes en *stretto* que lo reiteran con los mismos sonidos y registros: la del corno inglés al unísono con los violonchelos (2da. entrada), y la mano izquierda en el piano con 8.^{as} al unísono con el fagot y el contrabajo (3ra. entrada). (Figura 10).

Figura 10: I Allegro, entradas fugadas de las imitaciones (cc. 9-11). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

⁵⁴⁷ Pedrell, Felipe. *Cancionero musical popular...*, tomo I, p. 27.

- Aspecto melódico.

En el aspecto melódico se destaca el empleo del intervalo cromático (*sol/solb* y *re/reb*) y de la 2.^a (mayor y menor), como figuras generadoras del discurso musical; así como en las manifestaciones de las disonancias y los recursos de imitación; si bien, ambas figuras están también relacionados con las características del sistema de organización de alturas empleado para este movimiento, como ya hemos expuesto.

En la melodía ocurren interpolaciones de fragmentos breves que están elaborados con materiales diferentes a los del tema. Estos pasajes presentan un carácter motórico conseguido a través del empleo de recursos homorrítmicos en notas y acordes repetidos y acentuados, que provocan un paréntesis en el discurso melódico sobre el sujeto, si bien este último es continuado después de concluida la interrupción. Obsérvese este comportamiento cuando después de concluir el tema melódico llevado por el contrabajo, la mano izquierda en el piano y el fagot (cc. 1-3), aparece un *tutti* de algunos compases con factura acordal, *staccatos*, acentos, dinámica fuerte y fortísima y la indicación “*marcato*” que, como un paréntesis, descontinúa el discurso melódico sobre el sujeto (cc. 4-7). (Figura 11).

//

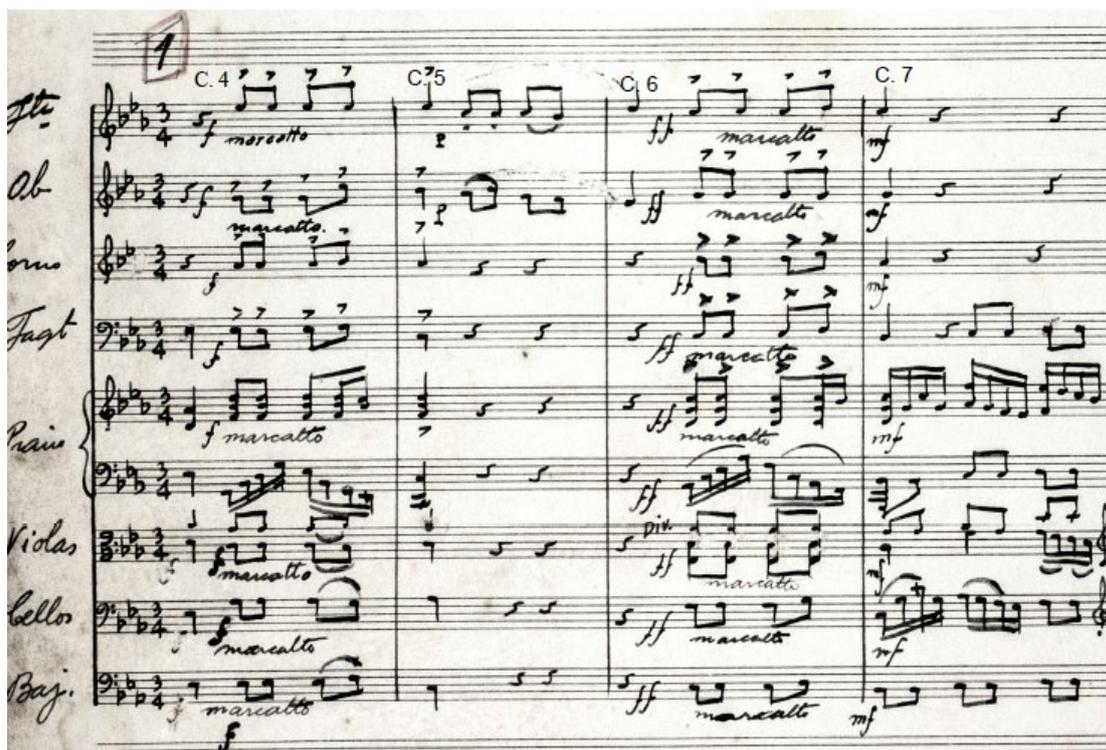


Figura 11: I Allegro (cc. 1-7). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

El empleo de un patrón de repetición cíclica, calificado como la oscilación cromática de un motivo que gira alrededor de una altura, centralizando sonidos o intervalos por repetición, uno de los recursos planteados por Loyola como caracterizador del lenguaje del neoclasicismo, es un rasgo que no aparece en esta parte del *Capriccio*. Si bien, su escasez contrasta con la abundancia de progresiones motivicas logradas mediante el recurso de las secuencias melódicas y mixtas (cuando mezcla secuencias reales y en otros casos tonales)⁵⁴⁸ de los motivos temáticos, así como de otros procedimientos contrapuntísticos. El uso de las progresiones mencionadas constituye uno de los medios técnicos indicativo del lenguaje del neoclasicismo más empleado por Orbón en este movimiento. Por ello puede observarse en la totalidad de los fragmentos utilizados como ejemplos en los diferentes rubros que hemos analizado hasta el momento. (*Figuras 4-11*).

⁵⁴⁸ Se consideran secuencias melódicas aquellas que repiten la melodía a diferentes alturas con una nueva armonía; secuencias tonales cuando estas se repiten acortando o agrandando un semitono, pues no se abandona la tonalidad o el modo original; y secuencias mixtas las que emplean secuencias reales en algunas repeticiones y en otras secuencias tonales. Latham, Alison. *Diccionario Enciclopédico...* p. 1368.

El énfasis en la direccionalidad del movimiento, con el uso de escalas como la de *mib* mayor/menor, *do* menor –enlazada a la concepción mecánica e intelectual de los instrumentos integrantes de esta orquesta– se destaca en todos ellos y representa una de las singularidades que se enuncia desde el inicio de la obra y prevalece a lo largo de casi todo el discurso musical. Este rasgo, junto a las progresiones motivicas mencionadas, constituyen las peculiaridades más distintivas del lenguaje melódico de este movimiento. Además, los motivos conformados por semicorcheas empleados en las imitaciones, responden también a una concepción de sentido escalístico. Obsérvense las imitaciones de este tipo que aparecen entre el piano y las violas (cc. 1-3), el fagot y el contrabajo (cc. 3-4), y en el grupo del piano, las violas y los violonchelos (c. 7). (*Figura 10*, anterior). Un comportamiento similar puede igualmente observarse entre el piano, los violonchelos y el contrabajo, después imitado en el corno inglés (c. 13). (*Figura 11*, precedente).

Así mismo, las peculiaridades descritas con anterioridad aparecen junto al establecimiento de un centro tonal por la repetición, los ostinatos y el pedal, otra característica definida por Loyola dentro del lenguaje del neoclasicismo y que puede encontrarse caracterizando el lenguaje de este movimiento. En uno de los fragmentos que ejemplifica este proceder (cc. 16-24) logra advertirse el establecimiento del centro en *do* mediante un pedal en el contrabajo y los violonchelos (cc. 17, 18 y 19), y la repetición sincrónica del sonido *do* en el oboe, contribuyendo, junto a la 3.^a mayor (con los becuadros del *mi* en la flauta y el *si* en el oboe), a la afirmación de la tonalidad de *do* mayor (cc. 17 y 18). A continuación, se enuncia el modo mixolidio con centro en *do*, por la entrada del *sib* en el bajo del piano (c. 19), y la cadencia en este último instrumento que resuelve en el *do* en 8.^{as}; y de nuevo se reafirma el *do* como centro o eje (cc. 20-23) iniciando a partir de este sonido un movimiento escalístico en 8.^{as} en los discursos del contrabajo y los violonchelos, pero esta vez con la estructura del modo dórico (*do* dórico, cc. 20-23). (*Figura 12*).

The image shows a handwritten musical score for the first movement (I Allegro) of the Capriccio concertante by Julián Orbón, covering measures 16 to 24. The score is written for a full orchestra, including Flute (Flta), Oboe (Ob), Cor Anglais (Coro), Trombone (Tpt), Bassoon (Fag), Violin (Vln), Viola (Vla), Cello (Cello), and Double Bass (D. Baj). The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 2/4. The score is divided into measures 16-19, 20-21, 22, 23, and 24. Red circles highlight specific melodic motifs in the Flute, Oboe, and Cello parts. Red arrows point to dynamic markings 'FP' in the Double Bass part. A box containing the number '3' is in the top right corner.

Figura 12: I Allegro (cc. 16-24). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

El desplazamiento de un motivo melódico por diferentes alturas y registros fue otro de los mecanismos adoptados por Orbón como recurso imitativo. En este procedimiento se destacó además la combinación del uso de las disonancias y los cambios y contrastes tímbricos, estos últimos por el manejo particular de cada uno de los instrumentos y las disímiles combinaciones utilizadas. Véase este tipo de práctica en uno de los fragmentos donde el motivo aparece enunciado en el registro medio por los

violonchelos (c. 46), a continuación, pasa al agudo en el discurso de la flauta y aparece en el registro medio del oboe, formándose entre este y la flauta intervalos armónicos de 5.^a justa, 7.^a menor, 9.^a mayor y 9.^a menor, una relación de equivalencia entre consonancias y disonancias que es subrayada con la indicación de "marcato" (c. 48). Después, este motivo se fortalece al ser ejecutado también marcado, pero esta vez al unísono con el oboe y el piano (c. 49); a continuación, el mismo motivo es enunciado en el registro grave del piano (M. I., c. 50) y retorna a los sonidos medios del oboe (c. 51) y a los agudos de la flauta (c. 52). (Figura 13).

The image shows a handwritten musical score for the first movement of a Capriccio concertante. The score is divided into two systems, each containing staves for Flute (Flta), Oboe (Ob), Corneo, Clarinet (Clar), Piano (Piano), Viola, Cello (Cello), and Bassoon (C. Baj). The first system covers measures 46 to 49, and the second system covers measures 50 to 52. Red circles are drawn around specific musical motifs in the Flute, Oboe, and Piano parts. In measure 48, the Flute and Oboe parts are circled, with the word 'marcato' written below the Oboe staff. In measure 49, the Flute, Oboe, and Piano parts are circled. In measure 50, the Piano part is circled. In measure 51, the Oboe part is circled. In measure 52, the Flute part is circled. The score includes dynamic markings such as 'mf' and 'marcato'.

Figura 13: Fragmento del I Allegro (cc. 46-52). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Un rasgo a destacar en relación con los recursos del lenguaje neoclásico, es el uso de las ligaduras de fraseo y expresión; en especial de estas últimas, empleadas para articular dos, tres y cuatro sonidos en los discursos de los vientos, y en menor medida y orden decreciente, en la retórica utilizada para las violas, los violonchelos y el contrabajo. Si bien, en los instrumentos mencionados se utilizan tanto las ligaduras como la ejecución mecánica o *non legato* del tema y los motivos temáticos.

En el caso del piano, casi todo el discurso se halla concebido en base al toco automático y racional, siendo muy rara la adopción de las mencionadas ligaduras. Estas últimas sólo aparecen en tres ocasiones; las dos primeras contribuyen a la superposición de tocos, logrando contrastes en la ejecución pianística y entre esta y la de los restantes miembros del conjunto. Una muestra de este comportamiento se encuentra al inicio del Allegro cuando la exposición para la mano izquierda está articulada por dos ligaduras, y se opone a las acentuaciones de la mano derecha y los vientos maderas, y a los enunciados *non legato* de las cuerdas frotadas. Pueden verse en el siguiente ejemplo, encerrado por un óvalo, los tocos con dos ligaduras de expresión (cada una de cuatro sonidos en semicorcheas) para la mano izquierda en el piano; y señalados por flechas los acentos para la mano contraria y los vientos madera, además de la ejecución mecánica del discurso de las violas, los violonchelos y el contrabajo, todo el conjunto con dinámica fortísimo, subrayada por "*marcato*" (c. 6). (*Figura 14*).

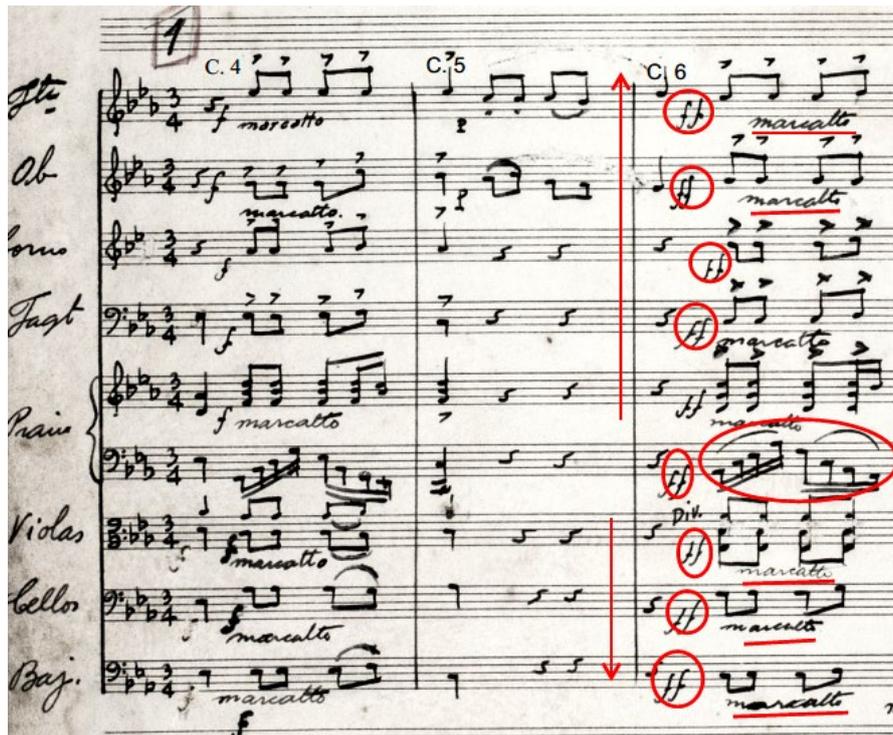


Figura 14: Fragmento del I Allegro (cc. 4-6). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

El tercer y último pasaje pianístico con ligaduras de expresión corresponde al rápido giro melódico de seis fusas. Este fragmento, si bien establece un contraste con los tocos y el lenguaje expresivo del resto de los instrumentos, acentúa el giro, que, a modo de ornamento, constituye una alusión o *topos* a las maneras del lenguaje guitarrístico de la música folclórica española. Obsérvense dentro del óvalo las seis fusas articuladas por una ligadura de expresión para la mano derecha en el piano (c. 68) como un giro melódico cuyo impulso lleva al acorde del primer tiempo del compás siguiente (c. 69). (Figura 15).

Figura 15: I Allegro (cc. 66-69). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

- Aspectos rítmicos y métricos.

Este movimiento presenta un carácter eminentemente rítmico, y manifiesta un discurso musical definido por los cambios de métrica, como resultado del empleo de los compases 4/4, 3/4, 2/4, 3/8 (este último sólo durante seis compases) y 5/4 (de manera excepcional para un compás), que, si bien muestran diversidad en el número de sus tiempos, poseen en común la partición binaria de los mismos.

Aunque las diferentes métricas varían sin un orden fijo, algunos pasajes se caracterizan por la alternancia de los compases 4/4-3/4, y 3/4-2/4, siendo estos dos tipos de sucesiones los más empleados en el discurso musical. A lo anterior se suma una rítmica “motórica” definida por la continuidad y retracción de ritmos regulares, correspondientes por lo general a la unidad de tiempo y la subdivisión en mitades o cuartos de tiempos; es decir, a figuraciones de negras, corcheas y semicorcheas para el discurso musical de cada instrumento y la resultante polirrítmica de la orquesta. También es recurrente el empleo de los diseños homorrítmicos de corcheas, y la agrupación de corchea seguida de dos semicorcheas, procedimientos que constituyen citas estilísticas del discurso de la música culta europea de los siglos XVII y XVIII.

De tal manera, este movimiento se caracteriza por un ritmo sin complejidades, pues no presenta desplazamientos métricos (no son empleados síncopas ni

contratiempos) y son escasos los ritmos irregulares o ternarios y la sincronía polirrítmica de estos últimos con los ritmos binarios característicos de los compases utilizados. En el siguiente ejemplo puede apreciarse uno de los tipos de cambios métricos más usados, la permutación del 3/4 por el 2/4 y viceversa; además, se ha enmarcado con un rectángulo los únicos ritmos irregulares manejados en este movimiento: dos tresillos de negra y corchea, para el discurso de los violonchelos y el contrabajo (c. 21). (Figura 16).

Figura 16: I Allegro (cc. 16-24). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

En algunas de las características ya mencionadas, hallamos también relaciones con el estilo de la música folclórica flamenca a través de su *topos* metro-rítmico. Este *topos* comprende el uso y combinación de compases de dos, tres y cuatro tiempos de subdivisiones binarias; métricas abundantes en la música flamenca;⁵⁴⁹ de compases asimétricos como el 5/4, reflejo de la incertidumbre métrica característica de la *seguriya gitana*; la 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; así como los cambios entre 4/4 y 3/4, peculiar de algunas especies flamencas como la *caña*.⁵⁵⁰

- La textura.

La textura presenta el estilo de naturaleza esencialmente fugada y contrapuntística, con la participación de varias voces instrumentales durante la mayor parte del discurso musical. En general la polifonía contrapuntística, así como la adopción de diversos recursos imitativos como el canon y los *strettos* fugados, son cualidades que constituyen los rasgos más relevantes de este movimiento, caracterizado por la sistematicidad de la enunciación de esta clase de pasajes, en los que las entradas fugadas y los cánones aparecen de manera sistemática, sucedidos a corta distancia.

Obsérvense señaladas con flechas algunas entradas de varias voces con el tema en un *stretto* canónico a la distancia de dos tiempos. Esta sucesión es iniciada por las dos voces de las violas en 8.^{as} en el primer tiempo del c. 9; continúa con el corno inglés a un intervalo de 5.^a justa ascendente en el tercer tiempo de dicho compás y es seguido por la incorporación a la 8.^a y al unísono de los discursos del contrabajo, el piano y el fagot, en el primer tiempo del siguiente compás (c. 10) a una 5.^a justa descendente. (*Figura 17*).

⁵⁴⁹ 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 o 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 (o 2/4) se toca el taranto “por *zambra*” y la *taranta*. Rossy, Hipólito. *Teoría del cante...*, pp. 114-123.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 179.

Figura 17: I Allegro (cc. 9-11). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

El paralelismo o espesamiento de las líneas mediante diferentes combinaciones interválicas es uno de los recursos más empleado por el compositor en esta parte, sobre todo en la exposición temática, las imitaciones motivicas y los *strettos* fugados a cargo de distintas combinaciones de instrumentos. Adviértase uno de los patrones de utilización del paralelismo o espesamiento de las líneas en las entradas temáticas iniciadas por las violas a 8.^{as} justas (c. 9), y continuadas por los discursos del corno y los violonchelos a una distancia de 5.^{as} justas (cc. 9-10), y del contrabajo, el piano y el fagot a 8.^{as} justas (c. 10). (Figura 18).

Figura 18. Allegro (cc. 9-11). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Si bien en el ejemplo anterior el espesamiento textural se realiza en base a las 8.^{as} y 5.^{as} justas armónicas, otros procederes están caracterizados por adoptar combinaciones de intervalos más variados para las imitaciones motivicas del tema. Véase una de esas mixturas interválicas en uno de los pasajes solistas correspondiente al dúo de la flauta y el oboe, en el que el discurso entre ambos instrumentos presenta intervalos armónicos de 3.^a mayor y menor, 6.^a menor y 4.^a, 5.^a y 8.^a justas (cc. 17 y 18), y donde el compositor añadió el término “la” (c. 17, que hemos encerrado en un óvalo) para cambiar el *si* becuadro original del oboe por el sonido *la* y reemplazar la 5.^a disminuida (*si-fa*) que se formaba entre el oboe y la flauta, por una 6.^a menor. (Figura 19).

Figura 19: Allegro (cc. 16-19). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

El espesamiento de la textura es un aspecto que se destaca de modo particular en el tratamiento del discurso pianístico, dadas las posibilidades de ejecución en este instrumento. Esto puede apreciarse en un segmento en el que, tras enunciar una configuración semejante al bajo de Alberti para la mano derecha en el registro central del instrumento (destacado con una flecha), aparece el espesamiento de la factura pianística en la imitación motívica (delimitada por un óvalo) mediante la adopción de una factura de acordes a tres voces, integrados por los intervalos de 4.^a justa y 3.^a mayor, 5.^a justa y 3.^a mayor, y dos 4.^{as} justas. (Figura 20).

Figura 20: I Allegro, parte del piano (c. 16). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Son abundantes en este movimiento las configuraciones análogas al bajo de Alberti, integradas por los sonidos disueltos de un acorde triádico en función de acompañamiento. Este recurso que es frecuente en el discurso musical, no está limitado a la retórica del piano, sino se halla en el lenguaje de los instrumentos de cuerdas frotadas y los vientos madera, alternándose por lo general con disposiciones escalísticas. Uno de los prototipos de este comportamiento en las partes del piano y las violas puede apreciarse desde los compases iniciales de este movimiento, en los que hemos encerrado en óvalos las disposiciones similares al bajo de Alberti e indicado con flechas los movimientos escalísticos descendentes con los que alterna. (Figura 21).



Figura 21: I Allegro, partes del piano y de las violas (cc. 1 y 2). *Capriccio...* de Julián Orbón.

Otro aspecto a destacar como uno de los recursos del aspecto textural relacionado con el lenguaje del neoclasicismo, es el tratamiento a través del contrapunto imitativo de motivos concebidos en ritmos de semicorcheas a manera de ostinatos; es decir, la insistencia en un figurado vinculado al tipo de bajo de Alberti ya mencionado, que expresa la división en cuartos de cada tiempo. Su empleo reiterado y sucesivo en el piano y las distintas voces instrumentales, así como las diferencias dadas por la permutación del patrón melódico de las secuencias, constituye el principal medio de desenvolvimiento del discurso musical de este movimiento.

Con el uso de la práctica descrita con anterioridad, Orbón continuó la tradición de obras barrocas y clásicas y, en especial, el legado de piezas para tecla españolas como las creadas por Domenico Scarlatti, cuyas huellas se hallan también presentes en la retórica del *Concerto per clavicembalo, flauto, oboe, clarinetto, violino e violonchelo* de Manuel de Falla. Obsérvese en la parte del clave (o piano) del *Concerto per clavicembalo....* de Falla, un inicio similar en cuanto a factura, al del primer movimiento del *Capriccio concertante* de Orbón. (Figuras 22a y 22b)

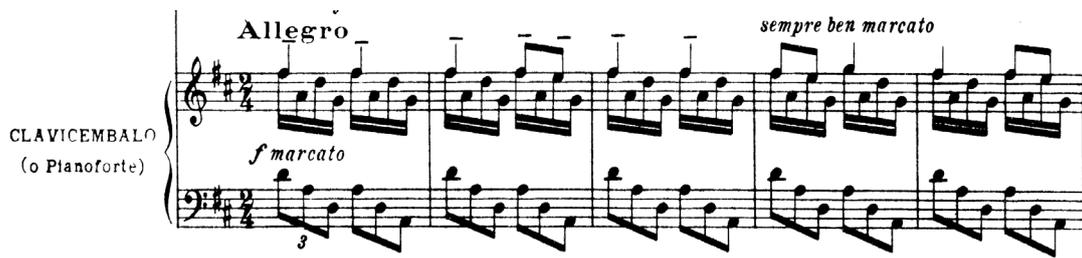


Figura 22a: Parte del clavicebalo o el piano del *Concerto per clavicebalo...* de Manuel de Falla (cc. 1-5), Max Eschig, París, 1970, p. 1.

Figura 22b: Inicio del I Allegro (cc. 1 al 3). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

De acuerdo a los puntos de observación del presente análisis, otra característica coincidente con el lenguaje del neoclasicismo es el empleo de ostinatos para el acompañamiento de una línea melódica. Este rasgo, si bien no es frecuente, distingue algunos de los momentos climáticos del discurso musical. Préstese atención al siguiente fragmento en el que para acompañar los discursos melódicos en "marcato" (marcado) del oboe y el corno inglés, el compositor empleó un ostinato de acordes integrados por

5.^{as} y 4.^{as} justas, y 5.^{as} justas en los violonchelos (encerrados en rectángulos, cc. 68-70), con el añadido del reforzamiento del bajo (*sib*) entre estos últimos instrumentos, el fagot y el contrabajo (c. 70). (Figura 23).

Figura 23: I Allegro (cc. 66-70). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

En el ejemplo precedente puede apreciarse también la práctica del ostinato y el uso de pedales articulados, en este caso de las dos 8.^{as} justas de *sib* simultáneas y reiteradas en los registros más graves; una, formada entre las dos voces de los violonchelos y la otra, por la voz más grave de estos instrumentos y el contrabajo, que emite el sonido a una 8.^a baja, en el registro contragrave⁵⁵¹ (cc. 68-70). (Figura 23, anterior).

El carácter percutido, mecánico y desentimentalizado de la ejecución de los instrumentos de la orquesta de cámara es otra de las peculiaridades que define a este movimiento dentro de los rasgos de la retórica del neoclasicismo. Sus indicios aparecen desde los primeros compases mediante la indicación de *ben articolato* (*ben articolato*

⁵⁵¹ El contrabajo es un instrumento transpositor de registro, pues la nota escrita en la partitura se emite a la distancia de una 8.^a baja.

en italiano o bien articulado, en español) dirigida por Orbón tanto al piano como al resto de los instrumentos que le acompañan al comienzo el discurso musical. La frase citada puede verse rubricada al inicio de la obra en un lugar de la partitura que presupone concierne no sólo al piano para el discurso en semicorcheas de la mano derecha (algunas con entonaciones similares al bajo de Alberti, como ya hemos mencionado); sino también a la indicación de 8.^{as} (destacada por nosotros dentro de un óvalo) para la mano izquierda en el piano, para el discurso del fagot y por extensión el del contrabajo, instrumentos que tienen a su cargo la exposición del tema al unísono y a la 8.^a. Así mismo, en este fragmento la ejecución articulada es extensiva a aquellas intervenciones de las violas privadas de ligaduras expresivas, y a los violonchelos, con un discurso carente de dichas ligaduras en estos compases. (Figura 24).

Figura 24: I Allegro (cc. 1-3). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Un componente vinculado al perfil anterior es el uso de texturas homorrítmicas de apariencia uniforme, con pequeños contrastes motivicos y de registro que comunican la concepción mecánica de los instrumentos y la omisión de caracteres emotivos en su ejecución. Esta peculiaridad se evidencia en mayor o menor grado en todos los instrumentos de la orquesta durante el transcurso del movimiento.

Otros recursos que subrayan el rasgo antes mencionado, son las indicaciones de “*marcato*” y las acentuaciones; una práctica que no sólo remarca las características percutivas en instrumentos como el piano, cuyas peculiaridades intrínsecas se avienen a ello; sino que transfiere la noción de explotación rítmica con carácter percutado, a la ejecución de los instrumentos de caracteres melódicos como los viento madera y las cuerdas frotadas. Evidencias de una y otra práctica aparecen entremezcladas con los diversos aspectos que caracterizan la retórica del neoclasicismo en este movimiento.

- Recursos de la intertextualidad musical en la construcción temática.

Si bien sobre este aspecto no existen informaciones en las fuentes documentales consultadas, ni testimonios del compositor, en nuestro análisis hemos hallado ciertas analogías entre los tres temas contruidos por Orbón para el movimiento y algunas manifestaciones precedentes de las músicas folclóricas asturiana y flamenca, y la música académica española. Estas semejanzas pueden establecerse por el empleo de las citas, alusiones y los *topoi*, que como herramientas de intertextualidad musical se hallan presentes en la retórica del compositor y remiten en el primer tema (A) a un canto folclórico asturiano; en el segundo (B), a la canción el “Paño Moruno” de las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla; y en el tercer sujeto (C), a la música folclórica flamenca y la música académica española.

El primer tema (A) presenta ciertas analogías con uno de los cantos folclóricos asturianos recogido y publicado por Eduardo Martínez Torner en el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*,⁵⁵² cuya primera edición data de 1920. Nos referimos a la Letanía o plegaria cantada en estilo antifonal, correspondiente al rosario entonado en el pueblo asturiano de Llanes para acompañar las procesiones en homenaje a la *Assumptio Beatae Mariae Virginis* (Asunción de la Bienaventurada Virgen María) el 15 de agosto,⁵⁵³ conmemorando la muerte, resurrección y ascensión de Nuestra Señora; y en ocasión de la resurrección de Cristo,⁵⁵⁴ celebrada el domingo de pascua durante la

⁵⁵² Martínez Torner, Eduardo. *Cancionero musical...*, p. 51.

⁵⁵³ “Asunción de la Santísima Virgen María, el último dogma de la iglesia (15 ago)” <https://www.forosdelavirgen.org/articulos/asuncion-de-la-santisima-virgen-maria-el-ultimo-dogma-de-la-iglesia-15-ago>. [Consultado: 10/04/2020].

⁵⁵⁴ Martínez Torner, Eduardo. *Cancionero musical...*, p. 220.

semana santa; ambas, antiguas festividades religiosas de carácter popular, vinculadas a la iglesia católica en aquella región.

Según las costumbres tradicionales, la Letanía era cantada por el sacerdote y el pueblo alternándose ambos en un estilo antifonal. El sacerdote entonaba las palabras iniciales del texto, y el canto y texto eran seguidos por el coro de participantes en la peregrinación. Este estilo antifonal fue registrado por Torner en la transcripción que aparece con el número 141 en el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. En dicho canto puede observarse cómo el primer tetracordio de la cantinela del pueblo (encerrado en un óvalo) –que repite los tres sonidos iniciales de la plegaria del sacerdote (indicados con una flecha)– (*Figura 25*), constituye la cita textual empleada por Orbón como primera parte del tema A de este movimiento, con la única diferencia de un semitono cromático descendente entre el *la* natural del canto folclórico y *lab* del tema A del Allegro (c. 1) (*Figura 26*).

En la Letanía se han señalado con rectángulos las partes del pueblo, que son repetidas con algunas variantes por las características de los textos (*miserere nobis, ora pro nobis...*,⁵⁵⁵ etc.) (*Figura 26*). Estos estribillos pueden homologarse a los asumidos por Orbón para disponer la conclusión del tema del Allegro; si bien, no establecen una cita textual en relación con la versión transcrita por Torner,⁵⁵⁶ pues las diferencias entre ellos radican en dos semitonos cromáticos descendentes, el *fa#* del estribillo y *fa* natural del tema (c. 2), y el *la* natural del primero y el *lab* ejecutado por la M.I en el piano del segundo (c. 3); y dos 3.^{as} mayores descendentes, al sustituir los sonidos *la* y *sol* de la letanía, por *fa* y *mib* en el tema enunciado por el fagot y el contrabajo (c. 3). (*Figura 26*).

⁵⁵⁵ Ten piedad de nosotros, ora por nosotros.

⁵⁵⁶ Por las características de transmisión oral del folclor, es posible que otras versiones de este canto hayan sido aún más cercanas a la segunda parte del tema de este movimiento que la recogida y transcrita por Torner, pero no tenemos informaciones al respecto.

141 SACERDOTE.
 Glo-ria al Pa - dre, Glo-ria al Hi - jo Es - pi - ri - tui San - to.

PUEBLO.
 Por los siglos de los siglos A - men Je - sús. Ki - rie, e - léi - son.

Chris - te, e - léi - son. Ki - rie, e - léi - son Chris - te, au - di - nos.

Ki - rie, e - léi - son. Chris - te ex - au - di - nos. Pa - ter de Cœ - lis, De - us,

mi - se - ré - re no - bis. Fi - li Re - dēn - to - mundi De - us, mi - se - ré - re no - bis.

Spi - ri - tus Sancte, De - us, mi - se - ré - re no - bis Sancta Trí - ni - tas, u - nus De - us,

mi - se - ré - re no - bis Sanc - ta Ma - ri - a, o - ra pro - no - bis.

Sanc - ta De - i Gé - ni - trix, o - ra pro - no - bis Sanc - ta Vir - go Vir - gi - num,

o - ra pro - no - bis. Ma - ter Christi, o - ra pro - no - bis. etc.

Ag - nus Dei, qui - to - llis pec - cá - ta mun - di, par - ce no - bis, Dó - mi - ne.

Ag - nus Dei, qui - to - llis pec - cá - ta mun - di, ex - au - di - nos, Dó - mi - ne.

Ag - nus Dei, qui - to - llis pec - cá - ta mun - di, mi - se - ré - re no - bis.

E.M.T.

Figura 25: Letanía identificada con el número 141. Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Oviedo, 1986, p. 51.

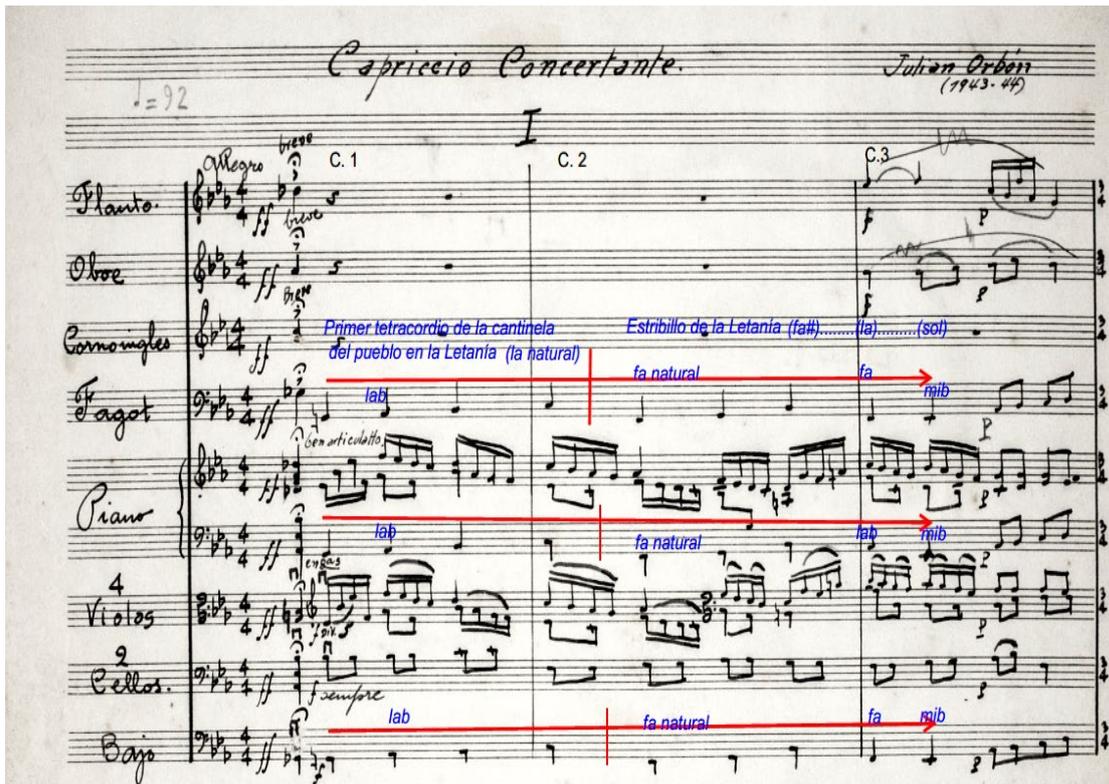


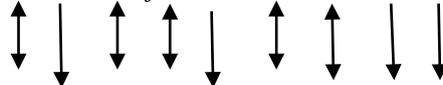
Figura 26: I Allegro (cc. 1-3). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Las diferencias melódicas entre las partes de la Letanía señaladas y el tema A del Allegro del *Capriccio...*, radican en dos semitonos cromáticos (*la/lab*, *fa#/fa*) y dos 3.^{as} mayores descendentes (*la/fa* y *sol/mib*), y en los registros utilizados, el central o medio en el caso del canto folclórico, y el grave y contra grave en el tema del Allegro, como puede observarse a continuación:⁵⁵⁷

Letanía.

Registro central:

sol, la, sib, do, fa#, sol, sib, la, sol.



Allegro (tema)

Registro contra grave contrabajo

sol, lab, sib, do, fa, sol, sib, fa, mib.

Registro grave M. I. en el piano (8.^{as})

sol, lab, sib, do, fa, sol, sib, lab, mib.

Registro grave fagot

sol, lab, sib, do, fa, sol, sib, fa, mib.

⁵⁵⁷ Se han empleado en el gráfico las flechas bidireccionales para significar de manera visual la similitud entre las partes de la Letanía y el tema orboniano, y las flechas de sentido descendente, para las diferencias.

El segundo tema (B) constituye la alusión al discurso pianístico de la obra “El paño moruno”, pieza inicial de las *Siete canciones populares españolas* de Falla.⁵⁵⁸ Si bien, las entonaciones empleadas por Orbón no provienen del discurso melódico de la voz, tomado por Falla con fidelidad de la canción popular andaluza “El paño”;⁵⁵⁹ sino de la parte del piano donde el compositor gaditano reflejó los típicos punteados de la guitarra andaluza. La divergencia entre el discurso pianístico de la obra falliana mencionada y el material temático del segundo tema de Orbón se halla sólo en algunos cambios relacionados con los tonos y semitonos de los movimientos escalísticos, y en las notas añadidas al inicio y final del tema orboniano; pues desde el punto de visto metro rítmico, las figuras de corcheas en 3/8 de la obra de Falla y las negras en 3/4 del Allegro en el *Capriccio...*, son similares por su función de unidades de tiempo.

Las otras correspondencias entre estos temas están en la intención gestual de sus discursos musicales que transcurren en el registro grave y contra grave, con movimientos escalísticos ascendentes de diez sonidos rematados por un intervalo descendente de 2.^a –menor, en los casos de *la/sib/la* y *fa#/sol/fa#* de “El paño...”; y mayor, (*mib/fa/mib*) para el tema orboniano– que otorga un sentido conclusivo. En el siguiente ejemplo pueden observarse destacadas con flechas las entonaciones del discurso pianístico en la mencionada canción de Falla, empleadas por Orbón para la conformación del tema B del Allegro (*Figura 27*). En este último, se ha marcado con líneas quebradas la secuencia de sonidos en corcheas, que es similar a la señalada en el discurso pianístico de “El paño moruno” en negras (*Figura 28*).

⁵⁵⁸ Falla, Manuel de. “El paño moruno”, *Siete canciones populares españolas*, Transcritas para piano por Ernesto Halffter, Max Eschig, París, 195, p. 1.

⁵⁵⁹ *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.

1. EL PAÑO MORUNO
1. Le drap mauresque

Allegretto vivace (♩ = 72)

PIANO

pp

sordina sola

p poco cresc.

pp

pp

pp

2. Ped

Figura 27: Fragmento (cc. 1 al 25) de “El paño moruno”. Falla, Manuel de, *Siete canciones populares españolas*, Max Eschig, París, 1951, p. 1.

Figura 28: Fragmento del I Allegro (cc. 59-64), donde se enuncia el segundo tema (B).
Capriccio concertante de Julián Orbón.

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

“Paño moruno”

(cc. 5-8): *la, si, do#, re, mi, fa, sol, la, sib, la.*

(cc. 13-16): *fa#, sol#, la#, si, do#, re, mi, fa#, sol, fa#.* (Figura 27).

Allegro

(cc. 59-64): [*la*],⁵⁶⁰ *mib, fa, solb, lab, sib, do, re, mib, fa, mib, [re, mib, fa]*.

(Figura 28).

El sujeto B se desempeña a semejanza de una introducción para C, el siguiente material temático que contrasta con los anteriores por la evidente sugerencia folclórico-popular de su discurso, y los caracteres rítmicos y danzables proporcionados por varios y diferentes *topoi* alusivos a la música folclórica flamenca que, sin embargo, también

⁵⁶⁰ Se han encerrado en corchetes las notas añadidas por Orbón al tema B del Allegro con respecto al de “El paño moruno”, al que alude.

nos recuerdan ciertas entonaciones melódicas empleadas en algunas obras de Falla que no hemos podido precisar.⁵⁶¹

Los *topoi* de la música flamenca se hallan en el *topos* de la guitarra, enunciado por la mano derecha en el piano y los acordes por 4.^{as} y 5.^{as} a cargo de los violonchelos; y en el del aspecto rítmico y metro rítmico de dicha música, por el empleo de variantes de uno de los arquetipos rítmicos de la guitarra (corchea con puntillo-semicorchea y cuatro corcheas) en los acordes ya mencionados de los violonchelos;⁵⁶² la acentuación del tiempo débil⁵⁶³ en el corno y oboe (c. 68), y la alternancia de los compases 2/4 y 3/4 propia del comportamiento de la seguidilla y una de las sucesiones más empleadas en la música flamenca.⁵⁶⁴ A esto se suma el uso del mordente superior en la flauta (c. 68), como un *topos* alusivo al lenguaje del clave. Nótese enmarcados con rectángulos y círculos los *topoi* de la música flamenca y el del clave que caracterizan al discurso del tema C desde su inicio (*Figura 29*).

⁵⁶¹ Si bien no tenemos evidencias al respecto, creemos con firmeza que este tema, más que una inspiración en la música folclórica flamenca en sentido general, constituye una cita textual o alusión a alguna manifestación musical antecedente que no hemos podido localizar en el transcurso de nuestras investigaciones.

⁵⁶² Por ejemplo, el uso reiterado de corchea con puntillo, semicorchea y corcheas, constituyen las primeras partes de los ritmos para la guitarra en géneros flamencos como la tarántula, entre otros.

⁵⁶³ Las acentuaciones en las partes o tiempos débiles del compás son procedimientos abundantes en la música flamenca, como puede observarse en muchos de sus géneros. Rossy, Hipólito. *Teoría del canto...*, pp. 120-123, 172, 179, 194, 267, 273, 275, 299-308.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, p. 179.

Figura 29: Fragmento del I Allegro (cc. 66-73), donde se enuncia el tercer tema (C). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Si bien han sido diversas las relaciones tópicas de este movimiento con la música folclórica asturiana y flamenca, y la obra de Falla, no hemos hallado indicio alguno de *topoi* que respondan a las características de la música folclórica cubana o latinoamericana. Este comportamiento difiere de la presencia de varias herramientas de intertextualidad musical, como las alusiones y los *topoi*, que apuntan a estos dos últimos tipos de músicas en las restantes secciones de la obra.

Otro rasgo revelador de los procedimientos de la intertextualidad musical, pero en relación con el empleo de citas estilísticas se halla en la manera en que Orbón asumió el concepto del capricho como forma instrumental, aproximándose a las tradiciones de la música europea en diferentes épocas, tanto en relación con las fuentes antecedentes sobre las que construyó los temas del movimiento, que fueron expuestas con anterioridad, como por el manejo de la forma instrumental según explicaremos a continuación.

- Estructura y forma musical:

Forma sonata de dos partes: Sección I: A :|| Sección II: A'
A A1 A2 A3:|| A4 A5 A6 B C B1 A7 A8 *Codetta*.

La estructura revela el plan de la forma de sonata de dos partes, mezclada con algunos procedimientos de las variaciones y el capricho. En este movimiento, a diferencia de las prácticas más frecuentes en la forma sonata binaria (A-A') –con reiteraciones de una parte y luego de la otra, y por lo general monotemática–, el trozo inicial (cc. 1-36) es el único que se repite, y son enunciados tres sujetos: el A en la sección I, y B y C en la II; si bien, en el discurso musical del Allegro predominan los materiales temáticos de A con ocho variaciones. El sujeto B posee una diferencia (B1) y exhibe un perfil semejante al del A, por la dirección escalística ascendente de las entonaciones melódicas en figuraciones de negras; mientras que C, constituye sólo un pasaje transitorio que no es elaborado en variación alguna, y contrasta con los dos sujetos anteriores. (Tabla: *I Allegro. Estructura y forma musical. Intertextualidad*).

En la sección I se enuncian de manera consecutiva el tema A y las diferencias de estilo fugado A1, A2 y A3. En estas tres últimas son adoptados los recursos de las variaciones por amplificación,⁵⁶⁵ pues la primera (A1) constituye la matriz de los nuevos motivos melódicos y rítmicos empleados para la siguiente diferencia (A2), y esta a su vez genera los que son adoptados en la próxima (A3). La concatenación de los nuevos materiales motivicos que se van generando en cada una de las variaciones y son adoptados para la construcción de las subsiguientes, establece uno de los procedimientos característicos de las variaciones por amplificación.⁵⁶⁶ En el movimiento, las tres diferencias de A mencionadas, no sólo son las fuentes en cadena de los elementos motivicos empleados en las variaciones de este trozo, sino de casi todas las diferencias que de este tema son compuestas en la parte siguiente. (Tabla: *I Allegro. Estructura y forma musical...*).

⁵⁶⁵ De acuerdo a la clasificación de los tipos de variaciones propuesta por Vicent d'Indy en el *Cours de composition...*, que ha sido empleada en numerosos estudios sobre las estructuras de la música. En los procedimientos de la variación por amplificación, aunque se conservan identificables algunos rasgos melódicos, rítmicos o armónicos del tema, la diferencia se convierte en generadora de motivos melódicos, rítmicos o armónicos que son empleados para elaborar otras nuevas variaciones. Bas, Julio. *Tratado de la forma...*, p. 212.

⁵⁶⁶ Otro de los procedimientos es que en la variación por amplificación se conservan identificables algunos rasgos melódicos, rítmicos o armónicos del tema, pero este último es transformado en su contenido musical y expresivo. *Ibidem*, p. 212.

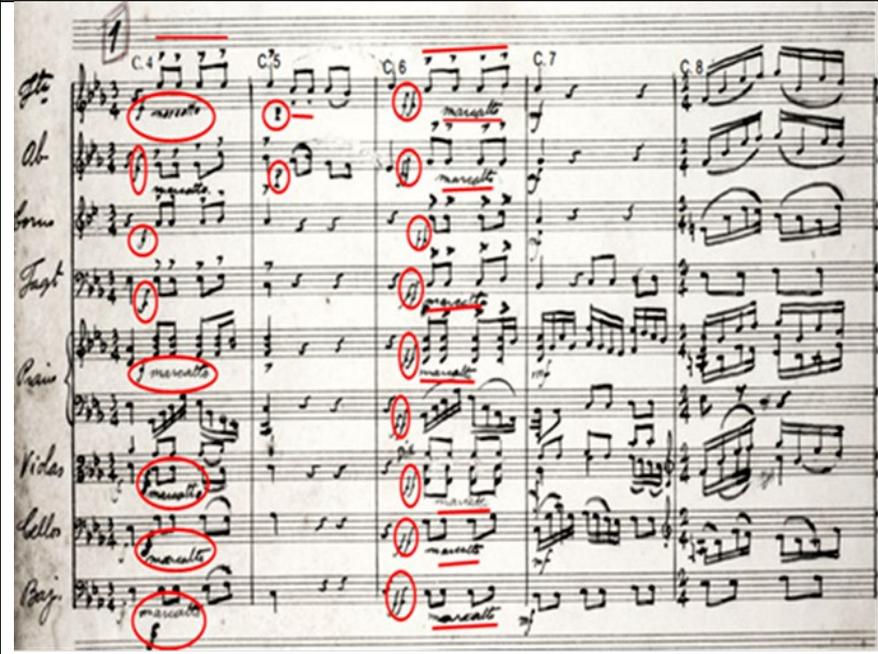
En la sección II (cc. 37-106) también se utilizan recursos imitativos con caracteres fugados como las herramientas para la elaboración de las variaciones. Estas últimas se inician con la diferencia A4, compuesta a partir de los motivos surgidos en A3, la última diferencia de la primera sección. Continúa el discurso musical con A5, una variación por elaboración⁵⁶⁷ en la que se transforman los componentes del tema original (A) y los motivos surgidos en las variaciones A3 y A4. Al finalizar A5 son enunciados uno tras otro los dos nuevos sujetos B y C, y la única diferencia de B (B1). (Tabla: *I Allegro. Estructura y forma musical...*).

Las siguientes variaciones (A6, A7 y A8) no establecen entre sí una cadena consecutiva con los materiales motivicos surgidos en ellas –como ocurre en las cuatro primeras diferencias del movimiento (A1-A4)–, si no se remiten a los materiales surgidos en las tres diferencias contenidas en la sección I (A1-A3). En A6, se imitan los motivos surgidos en A1 y A3; A7 fue construida sobre los elementos temáticos de A1, y la última diferencia A8, está compuesta con las imitaciones de los motivos contrapuntísticos del tema A y la repetición no transfigurada de los motivos de la variación A3. La construcción de todas las diferencias de A en la segunda sección (A4, A6, A7 y A8) deriva de alguna manera de las diferencias precedentes del tema A. La segunda sección concluye con una *codetta* (cc. 102-106). (Tabla: *I Allegro. Estructura y forma musical...*).

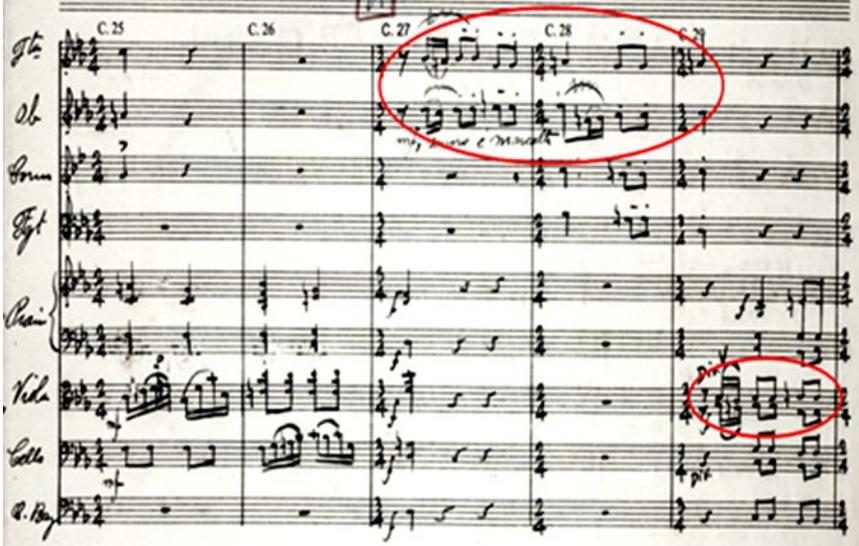
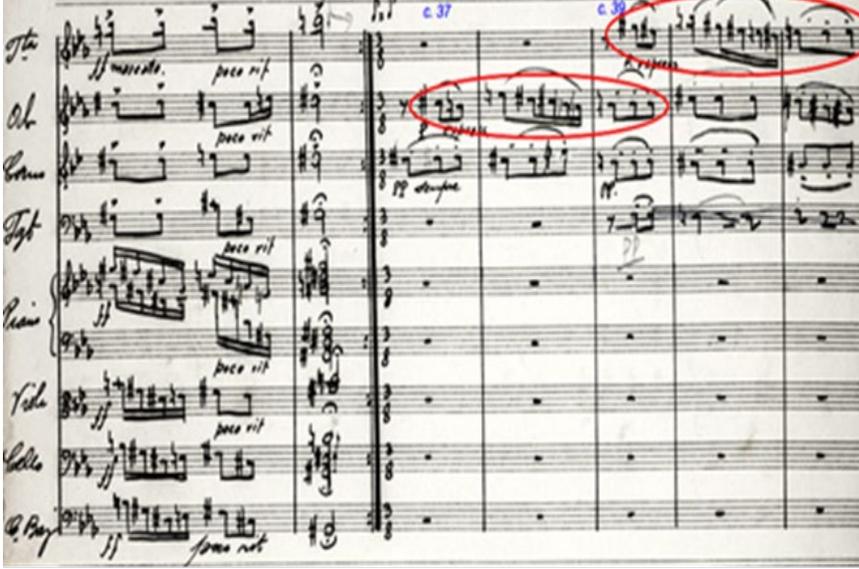
La estructura y la forma musical de este movimiento, junto a las características de los temas y las variaciones vinculados a los recursos de intertextualidad musical (*topoi*, alusiones y citas), se exponen y ejemplifican en la siguiente tabla:

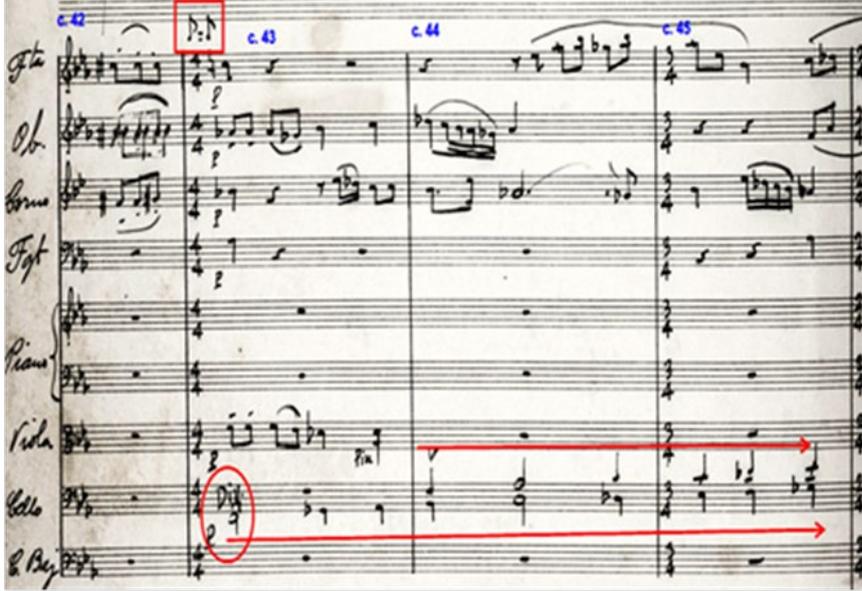
⁵⁶⁷ En la variación por elaboración, de acuerdo a la clasificación de los tipos de variaciones propuesta por Vicent d'Indy en el *Cours de composition...*, la melodía permanece inalterada o es reconocible, y se transforman el ritmo, la armonía, los contrapuntos y giros melódicos de las demás voces. También, en este tipo de diferencia, la melodía puede estar ausente o haber sido modificada, pero en ella se reconoce la armonización original. *Ibidem*, p. 207.

Tabla: *I Allegro. Estructura y forma musical. Intertextualidad.*

Secciones.	Ejemplos musicales.	Características.
<p>Sección I</p> <p>Tema A (cc. 1-8). Cita y alusión a la “Letanía” de la música folclórica asturiana.</p>	 <p><i>Figura 30: Inicio del I Allegro (cc. 1-3), donde se enuncia el primer tercer tema (A).</i></p>	<p>Exposición del tema A (cc. 1-3) por el contrabajo, en 8.^{as} con el grave del piano y el fagot. (<i>Figura 30</i>).</p> <p>Métrica: 4/4.</p>
<p>Puente (pasaje interpolado) (cc. 4-8).</p>	 <p><i>Figura 31: Pasaje interpolado (cc. 4-8), I Allegro.</i></p>	<p><i>Tutti</i> con factura predominante de acordes en bloques.</p> <p>Obsérvese la indicación de “<i>marcato</i>”; los <i>staccatos</i>; los acentos en los vientos madera y el piano; y la dinámica fuerte y fortísimo; y el contraste entre los matices: fuerte (c. 4), piano (c. 5) y fortísimo (c. 6) (<i>Figura 31</i>).</p> <p>Métricas: 3/4-2/4. <i>Topois</i> métrico de las músicas folclóricas española y cubana, y de la guitarra flamenca.</p>

<p>A1 (cc. 9-16).</p>	 <p>Figura 32: Compases iniciales de la variación A1 (cc. 9-11), I Allegro.</p>	<p><i>Stretto</i> fugado a varias voces, con tres entradas, fugadas que han sido enmarcadas en rectángulos:</p> <p>1ra. entrada.- Violas a dos voces: 8.^{as} justas (c. 9).</p> <p>2da. entrada.- Chelos y corno: unísonos (c. 9).</p> <p>3ra.- Contrabajo, M. I. en el piano, y el fagot: unísonos y 8.^{as} justas (c. 10). (Figura 32).</p> <p>Métricas: 4/4-2/4-3/4-2/4-4/4.</p>
<p>A2 (cc. 17-25).</p>	 <p>Figura 33: Fragmento del I Allegro (cc. 16-19), donde comienza la variación A2 (c. 17).</p>	<p>Variación iniciada por el oboe y la flauta, con imitaciones motívicas de la variación precedente (A1), que han sido encerradas en un óvalo A1 (cc. 17-18).</p> <p>Métricas: 3/4-2/4.</p> <p>Puede observarse también dentro de un óvalo, el <i>topos</i> de la guitarra con los acordes arpegiados de cuatro sonidos en la retórica del piano (c. 19). (Figura 33).</p> <p>Esta variación también es la fuente de nuevos motivos melódicos que serán empleados con transformaciones en otras diferencias. Obsérvense estos motivos destacados</p>

<p>A3 (cc. 27-36).</p>	 <p><i>Figura 34: Fragmento del I Allegro (cc. 25-29) en el que comienza la variación A2 (c. 17).</i></p>	<p>Última variación de la sección I.</p> <p>Métricas: 3/4-2/4.</p> <p>Véase en el inicio de la variación A3, el oboe y la flauta (c. 27) y las violas (c. 29), con el motivo rítmico-melódico generado en la variación precedente A2 (<i>Figura 36</i>, anterior, c. 17), pero acéfalo, por la omisión de la primera corchea y con cambios interválicos. (<i>Figura 34</i>, c. 27).</p>
<p>Sección II</p> <p>A4 (cc. 37-43).</p>	 <p><i>Figura 35: Fragmento del I Allegro (cc. 35-41) en el que concluye la primera parte con la barra de repetición al final de la variación A3 (c. 36), y se inicia la sección II con la variación A4 (c. 37).</i></p>	<p>Variación en estilo fugado sobre el motivo acéfalo de la diferencia anterior (A3), pero con el cambio métrico a 3/8.</p> <p>Métricas: 3/8-4/4.</p> <p>Se han encerrado en óvalos las imitaciones de los motivos rítmicos y melódicos de la variación anterior (A3), son iniciadas por el oboe (c. 37) y seguidas por la flauta a la 5.^a justa ascendente (c. 39). (<i>Figura 35</i>).</p>

<p>A5 (cc. 43-46).</p>	 <p>Figura 36: Fragmento de la sección II del I Allegro (cc. 42-45), donde comienza la variación A5 (c. 43).</p>	<p>Variación que refiere los materiales del tema original (A), con cambios rítmicos y el empleo de intervalos armónicos entre las dos voces de los chelos: 5.^a justa, 6.^{as} menor y mayor (c. 44) y 6.^{as} mayor-menor-mayor (c. 45).</p> <p>Métricas: 4/4-3/4-2/4-4/4.</p> <p>Pueden observarse los contrapuntos en las violas, el oboe y el corno inglés (Figura 35, a la izquierda, cc. 43-45), con los motivos surgidos en las diferencias A3 y A4 (Figuras 34 y 35, anteriores).</p>
<p>A6 (cc. 46-58).</p>	 <p>Figura 37: Fragmento de la sección II (cc. 46-49) del I Allegro, inicio de la variación A6 (c. 46).</p>	<p>Variación construida con los motivos generados en las diferencias A1 y A3.</p> <p>Métricas: 2/4-4/4-2/4-3/4-4/4-3/4.</p> <p>Pueden observarse enmarcados en óvalos los motivos surgido en A1, empleado para las imitaciones en estilo fugado, encabezadas por los chelos (c. 46) y continuadas por el oboe y la flauta a dos voces a intervalos armónicos de 7.^{as} menores y mayor, y 9.^{as} mayor y menores (cc. 48-49). A ellas prosiguen las del oboe al unísono con la M. D. en el piano (c. 49). (Figura</p>

//

	 <p>Figura 38: Compases finales (cc. 53-57) de la variación A6, en la segunda parte del I Allegro.</p>	<p>37).</p> <p>La variación concluye con la yuxtaposición y simultaneidad de los motivos generados en A1 y A3 (cc. 53 y 55), como puede observarse en el ejemplo a la izquierda. En esta figura se han delimitado con óvalos los motivos que remiten a la variación A1 y en rectángulos los de A3. (Figura 38).</p>
<p>Tema B (cc. 59-64). Alusión al “Paño Moruno”, de las <i>Siete canciones españolas</i> de Manuel de Falla.</p>	 <p>Figura 39: Fragmento de la sección II del I Allegro (cc. 59-65) en el que se manifiesta el tema B (cc. 59-64).</p>	<p>Tema enunciado por el contrabajo y el fagot a distancias de 8.^{as} justas, y aumentadas. Estas últimas formadas por la figura del semitono cromático en intervalo armónico (<i>reb-re</i>), (cc. 61 y 63). (Figura 39).</p> <p>Métricas: 4/4-3/4-4/4-2/4.</p>
<p>Puente (cc. 65-67).</p>	<p>Este pasaje puede observarse en toda su extensión, desde el compás en el que inicia (c. 65) contenido en la imagen anterior (Figura 39), hasta su conclusión en la ilustración que sigue (Figura 40, cc. 66-67).</p>	<p>De carácter polifónico y fugado, emplea elementos motivicos provenientes de distintas variaciones de A. Métricas: 2/4-3/4.</p>

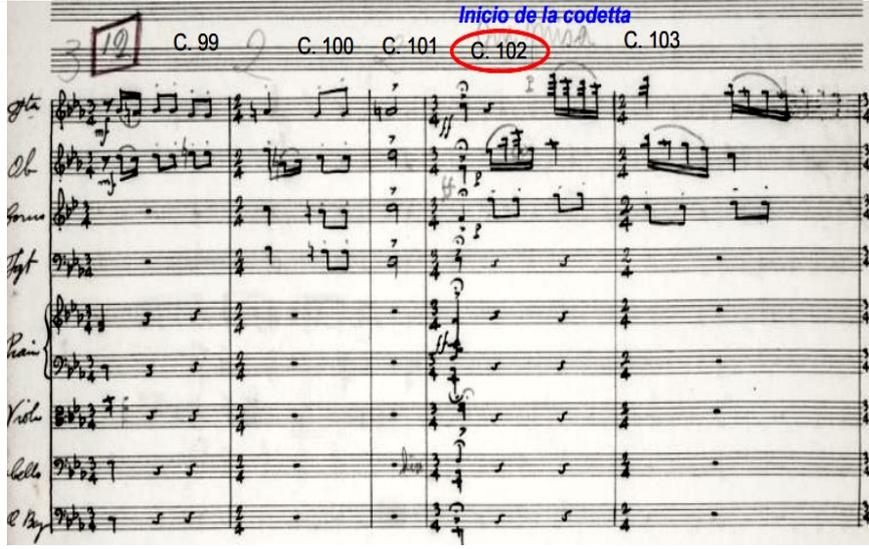
<p>Tema C (cc. 68-75).</p> <p>Alusión a la música folclórica flamenca.</p>	<p>Figura 40: Fragmento de la sección II del I Allegro (cc. 66-70) donde se manifiesta el tema C (c. 68).</p>	<p>Iniciado por el corno y oboe, a distancias de 5.^a y 8.^{as} justas (c. 68), sobre los acordes de 4.^{as} y 5.^{as} justas de los chelos (cc. 68-70). Métricas: 2/4-3/4-4/4.</p> <p><i>Topoi</i> de la guitarra y el metro-ritmo de la música flamenca por la alternancia métrica, la acentuación del tiempo débil (en el corno y el oboe, c. 68), y el <i>topos</i> rítmico (en los chelos, corno inglés y el oboe, cc. 68-70). <i>Topoi</i> del clavicémbalo por las ornamentaciones en la flauta, el oboe (cc. 68, 70 y 75). (Figura 40).</p>
<p>B1 (cc. 76-83).</p>	<p>Figura 41: Fragmento de la sección II del I Allegro (cc. 74-79) con el inicio de la variación B1 (c. 76).</p>	<p>Variación concebida con la elaboración de los materiales temáticos de B.</p> <p>Métricas: 3/4-2/4.</p> <p>Inicia y termina con sendos <i>tutti</i> orquestales, y a la vez constituye el único pasaje donde aparece el piano a solo (cc. 79-80).</p> <p>Véanse el <i>tutti</i> en los tres primeros compases de B1 (cc. 76-78) y el comienzo del piano a solo (c. 79). (Figura 41).</p>

<p>A7 (cc. 84-94).</p>		<p>Variación empezada por el oboe y la flauta, con el motivo rítmico-melódico generado en la variación A1 (corcheados semicorcheas y dos corcheas), a distancias interválicas armónicas de 3.^{as} y 6.^{as} mayores y menores; y el contrapunto del corno inglés (cc. 84 y 85). (Figura 42).</p> <p>Métricas: 3/4-2/4-5/4.</p>
<p>A8 (cc. 94-101).</p>		<p>Variación que comienza con la imitación de los elementos motivicos contrapuntísticos del tema A, y concluye con la repetición casi exacta de los compases iniciales de la diferencia A3.</p> <p>Métricas: 4/4-3/4-2/4-3/4-2/4.</p> <p>Puede verse encerrado en un rectángulo el inicio de las violas y el piano al unísono con el movimiento escalístico en semicorcheas, elemento motivico del contrapunto de A, transformado por la interválica y los becuadros accidentales de todos los bemoles de la armadura de clave (c. 94). (Figura 43).</p> <p>Se han encerrado en óvalos los motivos rítmicos y melódicos</p>

Figura 42: Fragmento de la sección II del I Allegro (cc. 80-85) en el que se inicia la variación A7 (c. 84).

Figura 43: Fragmento de la sección II del I Allegro (cc. 91-94) donde comienza la variación A8 (c. 94).

//

		<p>citados de A3; y en un rectángulo, la repetición casi idéntica de los tres primeros compases de esta variación (Figura 34, anterior, cc. 27-29), con los que concluye A8. (Figura 44, cc. 99-101).</p>
<p>Codetta (cc. 102-106).</p>		<p>Este corto pasaje comienza con el estilo de pregunta-respuesta entre el oboe y la flauta, y el protagonismo de los vientos madera.</p> <p>Métricas: 3/4-2/4.</p> <p>Las cuerdas sólo participan en el acorde conclusivo en <i>tutti</i>, tras la indicación de “poco ritardando” (<i>topos</i> del estilo barroco)</p>

A semejanza de las antiguas prácticas realizadas en los caprichos, *ricercares*, tocatas y *canzonas* (instrumentales) del renacimiento e inicios del barroco a finales del siglo XVI, el tema principal del Allegro fue trabajado con una textura polifónica contrapuntística de caracteres imitativos y fugados dentro de un medio sonoro instrumental.

El compositor también se aproximó a algunas de las características con las que era concebido el capricho a inicios del siglo XVII,⁵⁶⁸ por la sucesión de varios temas en la segunda sección del Allegro: un trozo con las variaciones de A (A4, A5 y A6) continuado por los sujetos B y C, este último como un fragmento fugaz, sin variaciones, y la diferencia B1.

También existen influjos de la forma de la doble variación empleada en el clasicismo,⁵⁶⁹ si bien, los sujetos A y B aparecen por primera vez en distintas secciones de la forma y ellos y sus diferencias no alternan –como ocurre en la doble variación del clasicismo–, predominando el tema A con ocho variaciones (tres en la primera sección y cinco en la segunda), sobre B.

⁵⁶⁸ Como ya se ha mencionado en epígrafes anteriores, en esta época el capricho era considerado cercano a la fantasía; pues consistía en una sucesión libre de episodios instrumentales fugados, según el musicólogo Miguel Praetorius. Del mismo modo se acercó Stravinsky al capricho cuando trabajó esta forma en el *Capriccio para piano y orquesta* (1926-1929). Gäter, Manfred. *Guía de la música...*, p. 255.

⁵⁶⁹ Haydn empleó la doble variación en una decena de sonatas para piano, varias sinfonías, cuartetos de cuerda, y tríos con piano. Beethoven la adoptó en las sinfonías 3, 5, 7 y 9; y en el *Piano Trio no. 6 en mi b Op. 70/2*.

V. 2. 2 II Adagio

Las correcciones a la partitura autógrafa se dirigieron a incrementar las diferentes articulaciones en los discursos de casi todos los instrumentos del conjunto de cámara, exceptuando al piano. Fueron también adicionados los *staccatos* y *mezzos-staccatos*; las indicaciones de dinámica, como los acentos y signos de intensidad, y algunos cambios de tiempo con el empleo de frases como “poco *ritardando*” colocadas hacia las cadencias de algunas de las secciones; esto, entre otras anotaciones de orden expresivo.

Si bien una buena parte de las adiciones develan el interés de Orbón por manifestar los medios técnicos y de estilo distintivos del neoclasicismo –como es el caso de la diversidad de articulaciones de dos, tres y cuatro sonidos con terminaciones femeninas–, la revelación junto a ellos de otros recursos que apuntan a la búsqueda de mayor expresividad para el discurso musical, contrasta con el perfilamiento del lenguaje anti-sentimental y objetivo que prevaleció en la revisión del Allegro.

Ciertas partes del Adagio se distinguen por concentrar algunas de las enmiendas realizadas por Orbón. En estos pasajes la insistencia del compositor por fragmentar el lenguaje musical a través de la yuxtaposición y simultaneidad de diferentes articulaciones fue matizada con el incremento de la expresividad del discurso musical. Para esto último, dispuso cambios de tiempo y dinámica, así como cierta elasticidad o *rubato* en la ejecución al introducir acentos agógicos. Véase un fragmento donde se reúnen varias de las correcciones mencionadas. En el ejemplo, los tramos con las articulaciones añadidas a lápiz por Orbón se han encerrado en rectángulos y en ellos pueden apreciarse los enlaces de tres sonidos para la flauta y el oboe, contrastando con la ligadura de expresión y fraseo en las cuerdas (cc. 14 y 15) y al compás siguiente (c. 16), las ligaduras de dos notas en la flauta y el oboe, se simultanean con los *mezzos-staccatos* del fagot y la ligadura de fraseo con los acentos agógicos (-) de las cuerdas (cc. 16 y 17). A continuación, coinciden el *staccato* para los chelos y la ligadura de dos sonidos en las violas (cc. 18 y 19). Obsérvense encerradas en círculos, y subrayadas, las indicaciones de “*pp*” (pianísimo, c. 16) y “expresivo” (c. 18), agregadas con vistas a aumentar la expresividad de la retórica musical del fragmento. (*Figura 1*).

The image shows a handwritten musical score for the second Adagio movement of Julián Orbón's *Capriccio concertante*, measures 13 through 19. The score is written for a full orchestra, including Flute (Flta), Oboe (Ob.), Horn (Corno), Trombone (Tpt), Piano (Piano), Viola, Cello (Cello), and Double Bass (B. B.). A red dashed box highlights measures 13 through 16. A red circle highlights a measure in the Piano part with 'pp' and 'pp' markings. Red arrows point to 'mezzo-staccato' and 'acentos agógicos'.

Figura 1: Fragmento del II Adagio (cc. 13-19). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Las correcciones realizadas por Orbón en este movimiento perfilaron un lenguaje musical objetivo y se manifestaron en algunas de las formas de articular los discursos característicos de la música del clasicismo. Este constituye uno de los procedimientos que denota la persistencia del compositor por continuar expresándose con el lenguaje característico del neoclasicismo. Sin embargo, para comprobar la presencia de dicha corriente de estilo en el Adagio, trataremos de reflejar en el siguiente análisis la interconexión de las diferentes herramientas expresivas que la caracterizan; teniendo en cuenta que, en la revisión de este trozo, Orbón hizo hincapié en redefinir algunos aspectos expresivos, distanciándose del lenguaje desentimentalizado y mecánico que caracterizó el discurso musical de todos los instrumentos en el movimiento anterior.

V. 2. 2. 1 Indicadores del lenguaje neoclásico y herramientas intertextuales

- Sistema de organización de alturas.

En este aspecto, las herramientas que apuntan al lenguaje del neoclasicismo son escasas en comparación con las empleadas en el Allegro. Y esta particularidad no niega la existencia de los indicadores pertinentes a esta tendencia de estilo en el Adagio, sino que devela –dentro del rubro que analizamos–, la economía y síntesis de medios lograda por Orbón en este movimiento.

Desde el inicio, la retórica del compositor se distingue por la sencillez de los dos primeros sujetos, expuestos de manera simultánea, que son empleados como materiales temáticos en la construcción del Adagio. El primer tema (A), es ejecutado por el oboe, y el segundo (B) se halla expuesto en intervalos de 3.^{as} paralelas (mayores y menores) entre los discursos del corno inglés y la flauta. Las consonancias de estos intervalos armónicos fueron simultaneadas con las disonancias diatónicas de las 2.^{as} mayores, formadas entre el oboe y la flauta; y las 7.^{as} menores, 9.^{as} menor y mayor, y la 2.^a menor constituidas entre los discursos del oboe y el corno inglés. Las características de estas disonancias, manejadas en los grados diatónicos y en libre combinación armónica y contrapuntística, son demostrativas de la práctica del pandiatonismo desde la apertura del movimiento.

Otros rasgos que también apuntan al neoclasicismo se hallan en el empleo del neo-modalismo por la adopción del modo frigio (*mi frigio, mi-la-mi*) para el material temático de A y B; y la enunciación de las figuras melódicas predominantes las de 2.^a (mayor y menor) y 3.^{as}. (mayor y menor), como las conformadoras del material temático, y generadoras del discurso musical del movimiento. Obsérvense la reunión e interconexión de las diversas herramientas expresivas del neoclasicismo mencionadas, en el fragmento correspondiente a los cuatro primeros compases del Adagio. Se han señalado en los primeros motivos temáticos las figuras de 2.^{as} y 3.^{as} mayores (M) y menores (m), 5.^a justa (J) y 1.^a, que constituyen a los dos primeros temas (el A, en el oboe y el B para el corno inglés y la flauta) y cumplen la función de generar el resto del discurso musical del movimiento. Se ha encerrado en un óvalo la primera inversión de la tríada sobre la nota *finalis mi* del modo frigio en el que se desempeña el discurso musical de los tres instrumentos (*Figura 2*).

The image shows a page of a musical score for the beginning of the II Adagio (measures 1-4) of *Capriccio concertante* by Julián Orbón. The score is written for a full orchestra, including Flauta (Flute), Oboe, Corningo (English Horn), Fagot (Bassoon), Piano, Viola, Cello, and C. Baje (Double Bass). The score is in 3/4 time and features several melodic lines. Red annotations are present throughout the score, including the following:

- Flauta: 2.^a M, 3.^a m, 2.^a M, 5.^a J
- Oboe: 3.^a m, 1.^a
- Corningo: 5.^a J, 3.^a m
- Fagot: 2.^a M, 3.^a M, 2.^a m
- Modo frigio (mi-la-mi) written below the Fagot staff.

A red circle highlights a specific passage in the Flauta staff, and a red line underlines a passage in the Oboe staff. The score is divided into measures 1, 2, 3, and 4, with a 'c. 1' and 'c. 2' marking above the first two measures.

Figura 2: Inicio del II Adagio (cc. 1-4). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Si bien algunos de los rasgos del lenguaje del neoclasicismo que hemos mencionado hasta ahora aparecen concentrados durante la exposición de los dos primeros temas, en los cuatro compases iniciales (*Figura 2*, anterior), el uso del pandiatonismo y el neomodalismo se extiende a todo el movimiento. Algo similar sucede con el empleo de la tonalidad con sentido ambiguo en cuanto a la modalidad mayor o menor; y en la yuxtaposición de la neo-modalidad y la tonalidad, ambas con el uso de un centro tonal común. Este último procedimiento puede apreciarse en el siguiente fragmento, donde se ha enmarcado con el primer rectángulo el pasaje en el modo mixolidio o jastio (*sol-re-sol*) sobre el sonido *fa*[#]; mientras que el segundo corresponde a la tonalidad de *fa*[#] menor armónica por los sonidos *la* y *re* naturales (consecuencia de los becuadros añadidos a los discursos de las violas y los celos), que hemos destacado con una línea. (*Figura 3*).

Handwritten musical score for *Capriccio concertante* by Julián Orbón, measures 14-21. The score is for a full orchestra and piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. A red dashed box highlights measures 14 through 21. A red solid box highlights measures 18 through 21. A red number '3' is written in a box above measure 15. The text 'Modo mixolidio sobre fa#' is written below measures 14-17, and 'fa# menor armónica' is written below measures 18-21.

Figura 3: Fragmento del II Adagio (cc. 14-21). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

También son utilizados recursos de politonalidad y polimodalidad en distintas partes del movimiento y en consecuencia se produce una sonoridad que responde al contraste antagónico entre lo modal y lo tonal. Una muestra de este procedimiento puede observarse en los compases finales, donde de manera sincrónica se emplean varias tonalidades y modos para los discursos de los distintos instrumentos del *tutti* orquestal. Mientras que el contrabajo, los chelos y las violas integran una estructura armónica de acordes en bloques, junto a los acordes arpegiados del piano, en las tonalidades de *si* mayor (c. 80) y *do#* mayor (c. 81); los discursos en 8.^{as} justas entre el fagot y corno inglés presentan la alteración accidental del *mi#* sugiriendo la escala del modo mixolidio sobre el *do #* (cc. 80-81). Al mismo tiempo, el oboe y la flauta insinúan la estructura del modo eólico (*la-la*) sobre el *sol#*. (Figura 4).

Handwritten musical score for *Capriccio concertante* by Julián Orbón, showing measures 80 and 81. The score includes parts for Flute (Flta), Oboe (Ob), Corneo, Tuba (Tgt), Piano (Piano), Viola, Cello, and Double Bass (B. Baj). Annotations indicate "modo eólico sobre sol #" for the Flute and "modo mixolidio sobre do#" for the Tuba. At the bottom, the keys "si mayor" and "do # mayor" are marked. A red dashed box highlights the piano and string parts from measure 80 to 81.

Figura 4: Fragmento del II Adagio (cc. 80 y 81). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Además de la politonalidad y polimodalidad ilustradas en el ejemplo anterior, el establecimiento de los centros tonales o modales por la repetición y el uso del ostinato, es otra de las características definidas por Loyola dentro del lenguaje del neoclasicismo,⁵⁷⁰ que se observa en distintas partes del movimiento. Adviértase en uno de estos pasajes la instauración del centro del modo mixolidio en el *fa#*, por el ostinato sobre este sonido, y también la reiteración del séptimo grado (la nota *mi*) antes de desplazarse de nuevo al *fa#* (cc. 31-32). Estas repeticiones ocurren en los registros contragrave y grave, del contrabajo, los violonchelos, el piano y fagot; y en el registro medio de las violas II (c. 31). (Figura 5).

⁵⁷⁰ Loyola, María Enriqueta. "Reminiscencia nacionalista en las obras neoclásicas...", p. 32.



Figura 5: Fragmento del II Adagio (cc. 27-32). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

También podemos considerar el *topos* del discurso musical modal, como referente de la música folclórica española, por el uso de los modos más empleados en ella: el frigio (*mi-la-mi*), y las estructuras del mixolidio (*sol-re-sol*) y el eólico (*la-mi-la*) sobre diferentes sonidos. A lo anterior se suma que este *topos* sugiere también las dos estructuras de caracteres modales, mixolidio o frigio, empleadas en las tonadas o melodías del punto guajiro de la música folclórica de Cuba. Estas melodías son reconocidas en la práctica folclórica como tonadas “*en mayor*”, y “*en menor*” o “*españolas*”.⁵⁷¹ Con la primera denominación se identifican las entonadas en el modo mixolidio (sobre una escala a partir del *sol*, u otro sonido, con la 3.^a mayor y sin sensible); y los dos nombres siguientes distinguen a aquellas que son cantadas con la organización del modo frigio (partiendo del sonido *mi*, o de cualquier otro sonido).

- Aspecto melódico.

Uno de los rasgos más destacados del lenguaje melódico es el estilo vocal/coral prevaeciente que, trasladado al discurso instrumental, caracteriza a casi todo el movimiento. En este, la melodía se distingue por el empleo de las 2.^{as} y 3.^{as} mayores y menores, la 5.^a justa y 1.^a como las figuras generadoras y además predominantes en la

⁵⁷¹ León, Argeliers. *Del Canto...*, p. 87, tales términos aparecen en cursivas y entre comillas en el texto original.

construcción de las imitaciones; destacándose el manejo de la figura de 2.^a (mayor y menor), para establecer las disonancias armónicas en el discurso a varias voces. La adopción de los intervalos mencionados como las matrices y herramientas del discurso musical, es uno de los indicadores que contribuye a las características neoclásicas del lenguaje del movimiento.

También la interpolación de pequeños fragmentos constituye uno de los indicadores del lenguaje neoclásico que aparece en el movimiento. Estas intercalaciones ocasionan un paréntesis en la melodía y contrastan con el discurso melódico por las características de su factura, las acentuaciones y el matiz fortísimo de los acordes en bloques y arpegiados que lo integran. En estas partes de sólo dos compases, aparecen algunas figuras interválicas del discurso melódico, ordenadas en sentido armónico, y además se manifiesta la figura rítmica de negra con puntillo y corchea, que es común a los dos temas iniciales (A y B) del movimiento. Estas características, es decir, el empleo de ciertos materiales que evocan el desempeño del discurso melódico, no contrarresta la función de los pasajes mencionados, pues detienen el discurso melódico contrastando y diferenciándose de él. Además, la relación de ellos con la melodía antecedente se reduce al empleo de la figura rítmica arriba mencionada en sólo dos de los instrumentos del conjunto de cámara: las violas I y el piano.

Obsérvese encerrada en un rectángulo la intercalación del pasaje de dos compases (cc. 5 y 6) integrado por acordes, en los que participa todo el conjunto de cámara. La factura acordal interrumpe el discurso melódico que hemos señalado con flechas (entre los cc. 1-4 y a partir del c. 7), a cargo de los vientos madera. Préstese atención en esta parte a los intervalos armónicos predominantes de 8.^{as}, 5.^{as} y 4.^{as} justas, 4.^a aumentada, 7.^a menor, 10.^a mayor, 2.^a y 3.^a menores con el que se construyó el pasaje intercalado (cc. 5 y 6), cuya factura y dinámica (en fortísimo y con acentuaciones) contrastan con el desempeño del discurso melódico (cc. 1-4). No obstante, ha sido subrayada con líneas la figura temática de negra con puntillo y corchea a cargo de las violas I y la M.D. en el piano (c. 5). (*Figura 6*).

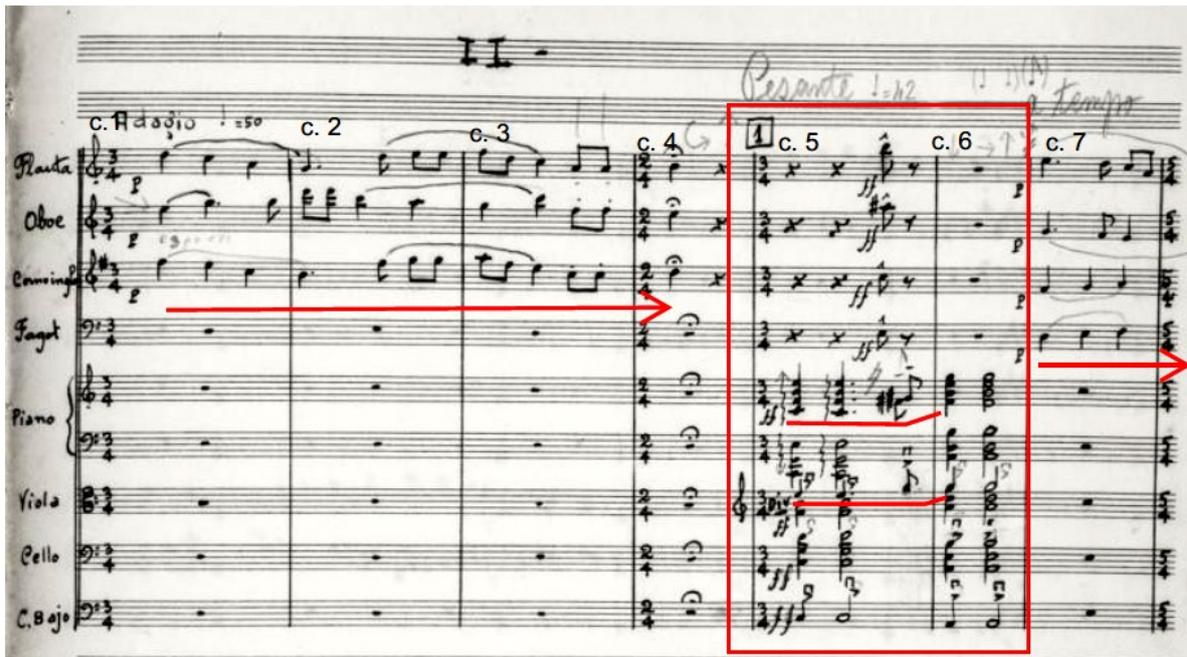


Figura 6: Inicio del II Adagio (cc. 1-7). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

La oscilación cromática de un motivo que gira alrededor de una altura, otro recurso planteado por Loyola como señal del lenguaje del neoclasicismo,⁵⁷² es un rasgo que no aparece en el Adagio. Sin embargo, son empleadas las progresiones motívicas mediante el uso de las secuencias melódicas y mixtas (cuando mezcla secuencias reales y en otros casos tonales)⁵⁷³ hacia el agudo o el grave, a veces iniciando en distintas partes del compás. También se destaca el desplazamiento de un motivo melódico, con diferentes combinaciones tímbricas, por diferentes alturas y registros, esto último como uno de los mecanismos imitativos adoptados por Orbón que indican el lenguaje neoclásico.

Véase un ejemplo donde se integran la utilización de las secuencias reales de un motivo y el desplazamiento motívico a otros registros, en los discursos de dos combinaciones tímbricas diferentes. Una de ellas, destacada con líneas, está integrada por las primeras violas y corno inglés con el motivo temático ejecutado al unísono, en el registro central (cc. 38-49); y la otra, encerrada en un óvalo, compuesta por los

⁵⁷² Loyola, María Enriqueta. “Renovación de la música...”, p. 59.

⁵⁷³ Se consideran secuencias melódicas aquellas que repiten la melodía a diferentes alturas con una nueva armonía; secuencias tonales cuando estas se repiten acortando o agrandando un semitono, pues no se abandona la tonalidad o el modo original; y secuencias mixtas las que emplean secuencias reales en algunas repeticiones y en otras secuencias tonales. Latham, Alison. *Diccionario Enciclopédico...* p. 1368.

discursos del oboe y la flauta. Estos últimos realizan en 8.^{as} justas la secuencia melódica real del motivo temático, obtenida por el compositor mediante la añadidura de becuadros en las notas *la* y *re*. El motivo temático a cargo de estos últimos instrumentos comienza en el registro agudo y llega hasta el sobreagudo por las interpretaciones de la flauta (cc. 39-41). (Figura 7).



Figura 7: Fragmento del II Adagio (cc. 38-41), *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Aunque son escasos, también se manejan algunos movimientos direccionales basados en fragmentos de escalas que no tienen un perfil funcional y caracterizan la concepción mecánica en la ejecución de los instrumentos. Un pasaje de este tipo se halla en las partes del fagot y el corno inglés en los compases finales del Adagio, contenidos en la siguiente ilustración. Obsérvense señalados con sendas líneas los discursos escalísticos de los instrumentos mencionados, a la distancia de dos 8.^{as} (cc. 80-82). (Figura 8).



Figura 8: Compases finales del II Adagio (cc. 80-82). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Otro rasgo a destacar en relación con los recursos del lenguaje neoclásico, es la utilización de las ligaduras de fraseo y expresión para articular dos, tres, cuatro y cinco sonidos, en las ejecuciones de los aerófonos y las cuerdas. No obstante, en algunos pasajes aquellas articulaciones son simultaneadas con la ejecución mecánica o *non legato* entre los instrumentos del conjunto, o las secciones de viento-madera y cuerdas; mientras que en otros se emplea la ejecución mecánica para todos los instrumentos de manera excepcional. Sin embargo, las intervenciones del piano en todos los casos están caracterizadas por el empleo del toque automático y racional.⁵⁷⁴ Véase el único fragmento del Adagio concebido por Orbón con ejecuciones *non legato* para todos los instrumentos del conjunto de cámara. (Figura 9).

⁵⁷⁴ El piano sólo interviene en 16 de los 84 compases del Adagio; es decir, no participa ni en la quinta parte del discurso musical de este movimiento.

Figura 9: II Adagio (cc. 58-62). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

- Aspectos rítmicos y métricos.

Este movimiento manifiesta un discurso musical con rápidas modificaciones de métrica, por la alternancia y combinación de cuatro diferentes compases simples, el 3/4, 2/4, 4/4 y 5/4. Estos divergen en el número de tiempos, pero tienen en común la división binaria de los mismos. En la mayor parte del discurso musical la manera de encadenar estos compases varía y lo más generalizado es la presencia de dos y hasta siete cambios métricos en cada diferencia o variación temática. Sin embargo, en ocasiones se mantiene el 3/4 o sólo aparece el enlace de dos de ellos: 3/4-2/4, 3/4-4/4 y 3/4-5/4.

En estas últimas sucesiones métricas hallamos ciertas analogías con la práctica de las músicas folclóricas española y cubana. Estas semejanzas pueden considerarse dentro de los *topoi* que refieren a aquellos tipos de música, sobre todo con respecto a la sucesión de los compases 3/4 y 2/4, una de las más empleadas en la música folclórica española, y característica de géneros específicos como la seguidilla flamenca y el punto guajiro o punto cubano. Este *topos* comprende también el uso de los compases de dos, tres y cuatro tiempos, con subdivisiones binarias en los mismos, que constituyen

métricas profusas en la música flamenca;⁵⁷⁵ del 5/4 y de la alternancia del 4/4-3/4, también representativos de algunos géneros del folclore flamenco.⁵⁷⁶

Aunque el movimiento se destaca por la tensión provocada por los cambios métricos, no presenta un carácter rítmico incisivo, pues en la mayor parte del discurso se emplea un ritmo basado en la combinación de las unidades de tiempo (la negra) y subdivisión en mitades (la corchea), figuraciones que son comunes a las diversas métricas utilizadas. Por ello la rítmica “motórica” definida por la continuidad y retirada de ritmos regulares, corresponde a las unidades mencionadas, exceptuando algunos pasajes en los que se utiliza la subdivisión en cuartos (semicorcheas) y octavos (fusas).

Véase ejemplificada una de estas partes en la sección final del movimiento. Este fragmento se distingue por el marcado carácter rítmico que le proporcionan las semicorcheas en los violonchelos (cc. 79-82) y las violas (c. 79) –destacadas con líneas, pues se emplean signos de repetición– y en el fagot y el corno inglés, y las fusas en la parte del piano (cc. 79-82). También en el fragmento han sido marcadas la anotación de “intenso y sonoro” (cc. 79-82) y los matices fuerte (c. 79) y fortísimo (cc. 80-82). (*Figura 10*).

⁵⁷⁵ 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, Hipólito. *Teoría del cante...*, pp. 114-123.

⁵⁷⁶ En el flamenco el compás de 5/4 es el de la seguiriya gitana y la alternancia de los compases 4/4-3/4 es características de la caña. *Ibidem*, p. 179.

//

Figura 10: Fragmento del II Adagio (cc. 74-82). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

El ritmo no presenta grandes complejidades, pues carece de agrupamientos irregulares y los desplazamientos de acentos métricos son escasos y aparecen sólo como un recurso de imitación. Es recurrente tanto el empleo de los diseños homorrítmicos de negras o corcheas, que constituyen *topos* o citas estilísticas del discurso de la música culta europea de los siglos XVII y XVIII; como la figura rítmica de negra con puntillo y corchea, presente en los dos primeros temas del movimiento y generadora el discurso musical. La disposición de esta última y la figura de dos corcheas y una negra,

representan también citas de estilo, porque, aunque ellas no coinciden en todos los casos con las métricas y figuraciones rítmicas empleadas en la música renacentista de mediados del siglo XVI, apuntan a las correlaciones y gestualidades que distinguieron muchas de sus obras más conocidas, como veremos en la parte del análisis dedicada a la inspiración temática del movimiento.

- La textura.

El empleo de la textura polifónica-contrapuntística con carácter imitativo es uno de los rasgos del lenguaje neoclásico que abunda en el Adagio, manifestándose con estilo vocal/coral a varias voces instrumentales desde los compases iniciales. Este tipo de textura, alterna con los fragmentos homofónicos-armónicos de factura acordal (con acordes en bloques y disueltos, ejecutados de manera simultánea) y perfil instrumental que pausan el discurso melódico, a modo de interpolaciones.⁵⁷⁷ La sucesión de texturas por la inserción de estos últimos pasajes, concluye en la primera mitad del movimiento (c. 43), dando paso a la hegemonía de la polifonía-contrapuntística y los recursos imitativos como los *strettos* fugados hasta concluir el discurso musical (c. 84).

Otra peculiaridad del neoclasicismo concurrente en la retórica de esta parte es el abundante uso del paralelismo o el espesamiento de las líneas relacionadas con el tema y las imitaciones. Este procedimiento se manifiesta con diferentes combinaciones interválicas desde la exposición sincrónica de los dos temas principales del movimiento. El primer tema (A) presentado por el oboe, establece consonancias y disonancias armónicas –con los intervalos de 2.^{as}, 3.^{as} y 7.^{as} mayores y menores; 9.^a mayor; 4.^{as} y 5.^{as} justas; 6.^a menor y compuestos como la 12.^a– en relación con los discursos del corno inglés y la flauta que llevan la exposición del tema B en 3.^{as} paralelas (mayores y menores).

Las imitaciones subsiguientes de los dos temas (A y B) a lo largo del discurso son engrosadas por el incremento de las voces y las combinaciones de intervalos armónicos paralelos que se conciertan entre ellas, destacándose en este procedimiento los intervalos de 6.^{as} mayores y menores; 4.^{as}, 5.^{as} y 8.^{as} justas. Préstese atención al fragmento dedicado a la imitación de la primera parte del tema A, en el que el discurso

⁵⁷⁷ De este tipo de fragmento interpolado al discurso melódico y sus características en el Adagio, hemos tratado con anterioridad en el epígrafe “Aspecto melódico”.

de las violas se engrosa con los intervallos armónicos paralelos de 4.^{as} y 5.^{as} justas, y 3.^{as} y 6.^{as} mayores. Se han encerrado en círculos las dos 5.^{as} justas y dos 6.^{as} mayores, paralelas (cc. 75 y 76); cuya línea se engrosa en los compases siguientes con dos acordes integrados por dos 5.^{as} justas superpuestas (c. 77), y dos acordes de 4.^a y 5.^a justas y 3.^a mayor (cc. 77-78). (Figura 11).

Figura 11: Fragmento del II Adagio (cc. 74-78). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

De acuerdo a los puntos de observación del presente análisis, otra característica coincidente con los rasgos del lenguaje del neoclasicismo, aunque escasa, es el empleo de ostinatos para el acompañamiento de una línea melódica, un rasgo que sólo es utilizado en la parte final del Adagio. De igual modo el carácter percutido, mecánico y desentimentalizado está generalizado para las partes del piano, pero no así de los vientos y las cuerdas frotadas. En estos últimos grupos de instrumentos las ejecuciones se hayan matizadas con la expresividad otorgada por las ligaduras y articulaciones, así como por la variedad de indicaciones de dinámica y signos de acentuación.

También se distinguen segmentos en los que surgen recursos de ejecución y formas discursivas vinculadas a las maneras expresivas de instrumentos de cuerdas pulsadas como la vihuela y la guitarra. Estos recursos de lenguaje entre los que se hallan los acordes integrados por 5.^{as} justas y 4.^{as} justas y aumentadas, en bloques o arpegiados, son extrapolados como *topos* de la vihuela o la guitarra a la retórica de las cuerdas frotadas (contrabajo, violonchelos y violas) y al piano.

- Recursos de la intertextualidad musical en la construcción temática.

El movimiento muestra varios mecanismos que pueden considerarse entre las prácticas de la intertextualidad musical; es decir, 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.⁵⁷⁸

No obstante, de las analogías de carácter intertextual que hemos hallado en el movimiento entre los cuatro temas del Adagio y los motetes *In circumcissione domini. O magnum mysterium* de Tomás Luis de Victoria y *Quam pulchra es* de Giovanni Pierluigi da Palestrina, la canción “El paño moruno” de las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla y las tonadas del punto cubano, no existen referencias ni pista alguna en los documentos y estudios precedentes a nuestra investigación. Los influjos de las obras de aquellos compositores y de la tonada campesina cubana que alimentaron el imaginario orboniano para la construcción de los temas del movimiento, no fueron revelados por Julián Orbón,⁵⁷⁹ ni referidos en la crítica de Alejo Carpentier al concierto de estreno del *Capriccio...*; si bien, este último autor recalcó la “honda materia musical” de este segundo movimiento, no la relacionó con ninguna fuente musical antecedente.⁵⁸⁰

A partir de nuestras indagaciones detectamos la alusión en el tema A del Adagio, al del motete renacentista a cuatro voces *In circumcissione domini. O magnum mysterium*,⁵⁸¹ compuesto por Tomás Luis de Victoria en 1572. La insinuación al tema

⁵⁷⁸ 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.

⁵⁷⁹ No existen referencias a ello en los escritos de Orbón, ni en la descripción que del *Capriccio Concertante* le hiciera el compositor a Velia Yedra durante una entrevista el 4 de diciembre de 1982, de acuerdo a los comentarios que sobre esta obra aparecen en el libro de esta autora. Yedra, Velia. *Julián Orbón: A Biographical...*, p. 43.

⁵⁸⁰ En la crítica de Carpentier, no hay referencia alguna a las posibles analogías o inspiraciones temáticas del Adagio. Carpentier, Alejo. “Concierto de la Orquesta de Cámara...”, p. 24.

⁵⁸¹ 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

de esta última obra, radica en el uso para el sujeto A, del motivo temático inicial de dicho motete con el empleo de figuraciones rítmicas proporcionales, aunque no idénticas, como veremos más adelante en las próximas ilustraciones (*Figuras 12 y 13*). En ambas piezas, el motivo temático al que nos referimos y las figuras rítmicas que lo integran, constituyen las matrices para el desenvolvimiento de los discursos musicales respectivos, en base a las imitaciones.

La semejanza entre los temas la fundamentamos además en que el sujeto A de Orbón insinúa las entonaciones melódicas de las figuras iniciales del motete mencionado, en la parte correspondiente al texto “*magnum mysterium*” (“gran misterio”). Si bien, el tema del Adagio no mantiene los intervalos originales de *O magnum mysterium*, por lo que no constituye la cita del texto musical, sino constituye una alusión al tema de la obra y a su compositor, sobre la base de una de las características distintivas del motete: las figuras rítmicas y entonaciones melódicas del motivo temático inicial. Obsérvense encerradas en un rectángulo las figuras rítmicas de redonda, redonda con puntillo, tres blancas y redonda del motivo temático; y las flechas en dirección a las entonaciones melódicas del tema del motete *O magnum mysterium* de Victoria, que inspiraron el sujeto A del Adagio. Se han apuntado sobre el motivo temático inicial del motete los intervalos del discurso del oboe con el motivo temático del sujeto A del Adagio (c. 1 de este último movimiento), evidenciando las diferencias en los intervalos y la similitud en el sentido de la entonación y en los sonidos reiterados (intervalos de 1.^{as}). (*Figura 12*).

Desde el fragmento inicial del Adagio, en el discurso del oboe con el tema A puede apreciarse señalada con una línea, la similitud de las entonaciones melódica entre este tema orboniano y el del motete de Victoria. (*Figura 13*). Además, es posible advertir en la comparación de ambos ejemplos (*Figura 12 y 13*) la correspondencia proporcional entre la redonda, la redonda con puntillo, las tres blancas y la redonda del tema del motete de Victoria (cc. 2-4, *Figura 12*) con la negra, la negra con puntillo, las tres corcheas y la negra del tema de Orbón. (cc. 1-2, *Figura 13*).

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>. [Consultado: 10/05/2019].

O Magnum Mysterium In Circumcisione Domini

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

Tema A, Oboe, motivo temático: 3.^a menor asc. -1.¹ 5.a justa asc. -1.² -3.^a menor (C. 1 Adagio)

Violas y corno inglés al unísono (Adagio) cc. 38 y 39

Figura 12: *In Circumcisione Domini. O magnum mysterium.* (cc. 1-7). Victoria, Tomás Luis de., *In Circumcisione Domini. O magnum mysterium.* Ediciones CPDL, 2016, p. 1.
<http://www0.cpd.org/wiki/images/0/02/Victoria-omagnum.pdf>⁵⁸²

Figura 13: Inicio del II Adagio (cc. 1-4). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

En relación con el segundo tema (B) del movimiento también hallamos herramientas de intertextualidad musical en la alusión al tema del motete a cinco voces *Quam pulchra es* –pieza número veintisiete del ciclo de veintinueve– del *Canticum canticorum* (*El cantar de los cantares*) que el compositor renacentista italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina, compuso en 1584 con los textos bíblicos del *Cantar de los cantares* del rey Salomón y dedicó al Papa Gregorio XIII.

El tema orboniano a cargo del corno inglés y la flauta en 3.^{as} (mayores y menores) paralelas, se corresponde en toda su extensión (cc. 1-4) con el discurso melódico de las cinco voces del motete, iniciando por el *altus* y *cantus*, sólo que para conformar el tema B en el modo de *mi frigio* (*mi-la-mi*), Orbón emplea el *si* natural en lugar del *si* bemol

⁵⁸² [Consultado: 10 /05/2019].

del motete. Véanse encerrados en rectángulos los sonidos del tema del motete y la cadencia con el *si* becuadro en la partitura de Palestrina que Orbón aprovechó para su tema en *mi* frigio. Hemos anotado también la correspondencia de los sonidos encerrados en los rectángulos, con los empleados por Orbón en el corno inglés y la flauta para componer el tema B del Adagio, cuyos discursos se hayan señalados con sendas flechas. (Figuras 14 y 15).

27 - Quam pulchra es

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

The score is for a SATB a cappella setting of 'Quam pulchra es' by Palestrina. It features five vocal parts: CANTUS (Soprano), ALTUS (Alto I), QUINTUS (Alto II), TENOR (Tenore), and BASSUS (Basso). The score is divided into measures C. 1 through C. 10. Red boxes highlight specific notes in the vocal parts, which correspond to instrumental entries for Flute and English Horn (Corno inglés) in the lower staves. The text 'C. 1 Adagio' and 'C. 2 Adagio' is written in red next to the instrumental entries. A red arrow points from a box in measure C. 4 to the 'Trada final del tema' in the instrumental entry for the Flute in measure C. 4.

Figura 14: *Quam pulchra es*, (cc. 1-10). Palestrina, G. P. *Quam pulchra es. Canticum canticorum*, Choral Public Domain Library, 2001, p. 1. <http://www.cpd.org>.⁵⁸³

⁵⁸³ [Consultado: 10 /05/2019].

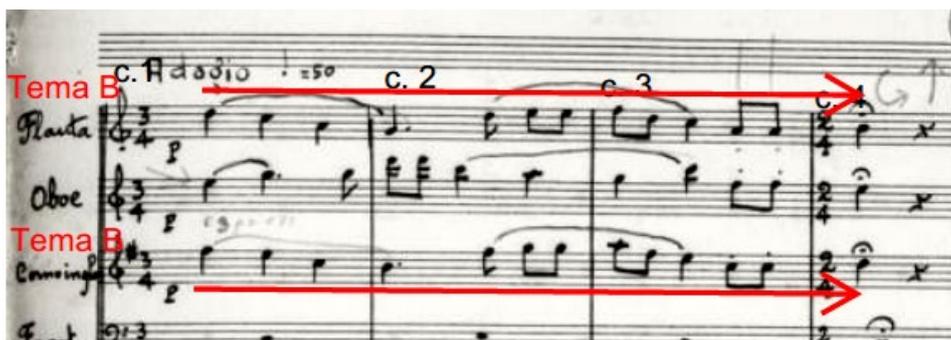


Figura 18: Tema B al inicio del II Adagio (cc. 1-4). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Aunque los ritmos de la segunda parte del tema A son más lentos en relación con los que continúa el tema victoriano en el *cantus*, es posible establecer otras analogías entre ambos sujetos, prescindiendo de algunos de los sonidos. Véase al inicio del Adagio, contenida entre líneas discontinuas, la segunda parte del tema A en el discurso del oboe (Adagio, cc. 2-4). Préstese atención a los ritmos diferentes y no proporcionales de este sujeto respecto a los de la segunda parte del tema victoriano llevado por el *cantus* (*O magnum mysterium*, cc. 6-8); y la correspondencia entre los sonidos de ambos temas, con excepción del *sib* cambiado por el *si* natural en el tema orboniano. Se han incluido en rectángulos y subrayado con flechas las notas del *cantus* y el *altus* (*O magnum mysterium*, cc. 6-8) que son comunes a ambos temas. (Figuras 16 y 17).



Figura 16: Tema A al inicio del II Adagio(cc. 1-4). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

O Magnum Mysterium In Circumcisione Domini

Motecta, Venetiis, 1572. Tomás Luis de Victoria

Tema A, Oboe, motivo temático: 3.ª menor asc. -1.ª- 5.a justa asc. -1.ª- 3.ª menor (C. 1 Adagio) 1548 - 1611

Cantus
O magnum mysterium et admirabile sacramentum

Altus
O magnum mysterium et admirabile sa-

Tenor

Bassus

C. 8 (Oboe, cc. 3 y 4, Adagio) C. 9 C. 10 C. 11 C. 12 C. 13 C. 14

tum, o ma - gnum my - ste - ri - um

cra - men - tum, o ma - gnum my - ste - ri - um, et ad - mi - ra - bi -

O ma - gnum my - ste - ri - um et ad - mi - ra - bile sa - cra - men -

O ma - gnum my - ste - ri - um et ad - mi - ra - bi -

Figura 17: *In Circumcisione Domini. O magnum mysterium.* (cc. 1-14). Victoria, Tomás Luis de., *In Circumcisione Domini...*, 2016, p. 1.

Orbón construyó los dos primeros temas del Adagio efectuando de manera reflexiva diversas transformaciones de los motivos temáticos de los motetes de Victoria y Palestrina. Al primero le modificó los intervalos y valores rítmicos; y al segundo, los ritmos y registros de algunas notas. En ambos cambió y omitió sonidos y silencios; y evitó, reemplazándolos, los modos de articular establecidos por la unidad silábica o melismática de las palabras. Este último procedimiento contribuyó a diferenciar los temas A y B del Adagio de los materiales temáticos de las obras corales que les sirvieron de fuente; y acercarlos al lenguaje instrumental, quebrantando además cualquier evocación a los textos originales. Véanse en la primera parte del tema A la articulación de los dos sonidos relativos a la palabra *magnum* (*mag-num*) en el tema de Victoria (c. 1, *Figura 16* y c. 2, *Figura 17*, anteriores); y en consecuencia, la separación

de este vocablo de los cuatro sonidos correspondientes a *mysterium* (cc. 1-2, *Figura 16* y cc. 3-4, *Figura 17*, anteriores). A continuación, en el mismo tema A, las notas que aludirían a la palabra *mysterium* en el tema del motete (cc. 3-4, *Figura 17*, anterior) fueron divididas en un grupo de tres sonidos *non legato* (*mys-te-ri*), y el de la sílaba *um* fue ligado a los siguientes (cc. 2 y 3, *Figura 16*, anterior). Orbón inició el tema B (cc. 1-2, *Figura 15*, anterior), con la articulación casi textual de un fragmento melismático de cuatro sonidos sobre la sílaba *co*, perteneciente a la palabra *decora* del tema de Palestrina (cc. 4-5, *Figura 14*, anterior).

Los dos temas restantes del Adagio se conectan con *topoi* alejados del contexto epocal de los dos motetes renacentistas de Victoria y Palestrina, aludiendo a la canción “El paño moruno”, pieza inicial de las *Siete canciones populares españolas* para voz y piano –compuestas en 1914– de Manuel de Falla, y a través de ella a las tradiciones de la música folclórica andaluza, en el caso del tercer tema(C); y a la música folclórico-popular cubana, por los enlazamientos del siguiente sujeto (D) con el punto cubano o punto guajiro, un género de fuertes raíces hispánicas. A continuación, pueden apreciarse los temas C y D, enunciados de manera simultánea y señalados con flechas (cc. 26-28). El sujeto C aparece en los registros más graves del conjunto de cámara, en los discursos *non legattos* en 8.^{as} justas y paralelas del contrabajo y los violonchelos; mientras que el tema D se haya a cargo de las violas, presenta ligaduras expresivas de dos y tres notas y abarca los registros medio y agudo. (*Figura 18*).

//



Figura 18: Fragmento del II Adagio(cc. 21-32). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Ambos temas (C y D) tienen analogías y transformaciones en relación con las fuentes musicales antecedentes mencionadas, por lo que constituyen alusiones de carácter intertextual. El tema C, presenta semejanzas con algunos fragmentos del discurso pianístico de la canción “El paño moruno”.⁵⁸⁴ Llamamos la atención sobre el hecho que estas equivalencias no apuntan al discurso melódico a cargo de la voz, que fue tomado por Falla de manera casi textual de la canción popular andaluza “El paño”;⁵⁸⁵ sino a los pasajes del discurso pianístico elaborado por Falla en “El paño moruno”. De esta forma Orbón aludió a la creativa elaboración musical que el compositor gaditano aplicó al material popular, en la que reflejó e imitó los diseños melódico-rítmicos característicos de los punteados de la guitarra en el folclore andaluz.

Aunque el tema C del Adagio está ideado con valores de negras, e indicación metronómica de negra igual a cincuenta más lento que los pasajes pianísticos de la mencionada canción de Falla –y los punteados habituales de la guitarra–; el tema orboniano mantiene el pulso de los tiempos de un compás ternario con las figuraciones rítmicas de negras, el sentido escalístico ascendente y la bordadura descendente al finalizar la frase (cc. 26-28, *Figura 18*, anterior) que se hallan reflejados en el bajo del

⁵⁸⁴ Falla, Manuel de. “El paño moruno”, *Siete canciones populares españolas...*, p. 1.

⁵⁸⁵ El texto de esta conocida canción andaluza es el siguiente: *Al paño fino, en la tienda/una mancha le cayó/Por menos precio se vende/Porque perdió su valor/iAy*. Suárez-Pajares, Javier. *Música en los jardines ...*, s/p.

piano en la canción “El paño moruno” (cc. 5-8 y 13-16, *Figura 19*, siguiente) y son similares a los de algunos de los diseños melódicos-rítmicos en los punteados de la guitarra en la música folclórica andaluza.

Hemos hallado además otras analogías que evidencian la cita casi textual de la canción falliana en el tema C. En el siguiente ejemplo puede apreciarse la similitud entre los diseños melódicos-rítmicos del tema C (cc. 26-28, *Figura 18*, anterior) y los pasajes escalísticos *staccatos* en el piano en “El paño moruno”, señalados con flechas (cc. 5-8 y 13-16, *Figura 19*). Además de la correspondencia casi de cita textual entre los sonidos y registros del tema C y el segundo pasaje marcado con una flecha en el piano (cc. 13-16, *Figura 19*) partiendo del sonido *sol#* (segundo tiempo del c. 13, *Figura 19*).

Siete Canciones populares Españolas.

SEPT CHANSONS POPULAIRES ESPAGNOLES

Transcrites pour Piano seul
par Ernesto HALFFTER

Manuel de FALLA

1. EL PAÑO MORUNO

1. Le drap mauresque

Allegretto vivace (♩ = 72)

PIANO *pp* *poco cresc.*

sordina sola

2da

Figura 19: Fragmento (cc. 1 al 20) de “El paño moruno” de Manuel de Falla.
Falla, Manuel de, *Siete canciones populares españolas*, transcritas para piano por Ernesto Halffter, Max Eschig, París, 1951, p. 1.

Aunque entre ambos sujetos difieren los acentos métricos del compás ternario, pues el tema orboniano comienza tético empleando el sonido del segundo tiempo del pasaje pianístico de “El paño...”, casi todas las notas coinciden. De ello se exceptúan el *re#* y el *mi#* del tema C, que difieren un semitono cromático del *re* y *mi* naturales del pasaje de Falla con; y la conclusión con el *re#* del tema orboniano, disímil a la del intervalo de 2.^a mayor (*sol#* y *fa#*) en el pasaje de la canción falliana. Las correspondencias a las que hemos aludido entre el tema C del Adagio y el pasaje del piano (cc. 13-16) en “El paño moruno”, pueden apreciarse a continuación:

“El paño moruno”:

Registros contra-grave
y grave (piano).

sol#, la#/ si, do#, re/ mi, fa#, sol#/fa#

Adagio (tema C)

Registros contra- grave (bajo)
y grave (violonchelos):

sol#, la#; si/do#, re#, mi#/fa#, re#.

El cuarto tema (D) del Adagio, manifiesta las peculiaridades de las tonadas⁵⁸⁶ o melodías empleadas para entonar las décimas o poesías en el punto cubano o punto guajiro. Sin embargo, se aleja de los modelos tradicionales por el aspecto métrico, pues emplea el compás de 3/4 y no la alternancia del 3/4-6/8 característica del género; esto trae como consecuencia la variación de todas las acentuaciones métricas del diseño melódico-rítmico original del género folclórico. A estas transformaciones también contribuyó el empleo de las articulaciones de dos y tres sonidos, que nada tienen en común con las gestualidades y las maneras de interpretación del punto cubano.

Aunque en nuestras investigaciones no hemos podido precisar la alusión de este sujeto a alguna tonada en particular, el diseño melódico-rítmico de D es análogo a los fragmentos conclusivos de muchas de las tonadas del punto cubano. Las similitudes entre ellos se evidencian en el sentido ascendente con el que se inician las frases de ambos, para luego descender hacia la cadencia conclusiva; por el uso del *mi#* – alteración accidental en el tema D–, que acerca el tema orboniano al modo mixolidio (sobre *sol#*), uno de los dos modos tradicionales en la interpretación del punto

⁵⁸⁶ Tonada es el término empleado en el punto cubano o punto guajiro para identificar cada una de las diferentes melodías utilizadas por los cantadores, para entonar diversas décimas aprendidas o improvisadas.

cubano.⁵⁸⁷ Si bien, el tema concluye con el *si* natural formando la 3.^a menor sobre *sol*# y se aleja del modo mixolidio, esta modalidad menor lo acerca entonces a las características de las tonadas “en menor” o “tonadas españolas”; aunándose en un solo tema las características de los dos tipos de estructuras modales de las tonadas campesinas cubanas.

Otra de las peculiaridades que aproximan el tema D al punto guajiro es la utilización de las bordaduras melódicas, a semejanzas de ornamentos, que constituyen un procedimiento típico de ciertas tonadas campesinas, sobre todo al final de la frase. A continuación, pueden observarse destacados con flechas y líneas los sentidos ascendente y descendente del tema D en las violas; las dos bordaduras que contiene este sujeto, una similar a un adorno (c. 27) y la otra al finalizar la frase (c. 28); y el *mi*# como alteración accidental (cc. 26 y 27). (Figura 20).

//

⁵⁸⁷ Las tonadas en modo mayor presentan el modo mixolidio (*sol-re-sol*). El otro modo empleado en el punto cubano es el frigio (*mi-la-mi*) que es el característico de las tonadas en modo menor. En ambos casos se emplean los modos mencionados, o las estructuras de ellos, tomando cualquier otro sonido como centro.

Figura 20: Fragmento del II Adagio (cc. 21-32). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Aunque Orbón nunca habló de los influjos de las mencionadas obras de Victoria, Palestrina, Falla y de las tonadas campesinas cubanas en el *Capriccio...*, las analogías establecidas en el presente análisis ilustran cómo el compositor recurrió de manera reflexiva y con selectividad a la recreación de algunos de los materiales temáticos de aquellas fuentes musicales.

Por las tácticas empleadas por Orbón para idear, construir y concertar los cuatro temas del movimiento, podemos derivar que los materiales escogidos por él de las obras musicales pre-existentes, fueron pensados y sometidos de forma consciente a transformaciones de carácter melódico, métrico- rítmico, y tonal/ modal, y combinados con nuevos elementos, apuntando con ello a las peculiaridades de la retórica del neoclasicismo. A esto último habría que sumar que los temas del Adagio fueron tratados bajo diversos procedimientos representativos de períodos pasados, lo que puede ser considerado como citas estilísticas.⁵⁸⁸ Esto se evidencia en el empleo de recursos como la simultaneidad en las exposiciones de los temas del movimiento, que insinúa las características del motete politextual del renacimiento; el uso de las variaciones, similares a las diferencias o *recercadas* del siglo XVI español, y el estilo fugado para el desempeño del discurso musical, que remite al renacimiento y al barroco.

⁵⁸⁸ Loyola, María Enriqueta. “Renovación de la música en Argentina...”, p. 64.

El lenguaje musical también se distingue por la combinación del estilo instrumental con el vocal, una práctica emparentada con las de las formas instrumentales del siglo XVI, modeladas de acuerdo a los caracteres de la polifonía vocal imitativa. Además, la conformación de los temas y algunas variaciones en el Adagio, con la amplitud de una frase convencional de sólo cuatro compases, puede vincularse al estilo de los corales e himnos ambrosianos, y a las peculiaridades de las canciones folclóricas de los trovadores y *minnesinger*, y de la música compuesta hasta 1600.⁵⁸⁹ Asimismo, el empleo de las pausas mediante calderones, en los finales de los temas y las variaciones del movimiento y en los puntos cadenciales conclusivos, es una práctica análoga al estilo de los corales e himnos ambrosianos, con las paradas al final de las frases en notas largas, o a través de cadencias.⁵⁹⁰

En este movimiento Orbón dividió el conjunto de cámara en dos grupos instrumentales; uno más pequeño, integrado por los vientos madera (el fagot, corno inglés, oboe y la flauta); y el otro, con mayor cantidad de instrumentos, conformado por las cuerdas (el contrabajo, los dos violonchelos, las cuatro violas y el piano). Ambos grupos presentan igualdad de disposiciones con respecto al discurso musical. Ninguno de ellos cumple el rol de solista o concertino, sino constituyen entidades autónomas que se bastan por sí mismas y dialogan entre sí.

La manera en la que Orbón concibió el carácter concertante de esta sección, con dos grupos de instrumentos que interpretan de manera alternativa el discurso musical, podría asemejarse a algunos de los rasgos del antiguo estilo de policoralidad, característico de la música coral de finales del renacimiento y principios del barroco, y algunas obras litúrgicas del clasicismo;⁵⁹¹ por lo que la existencia de cierta analogía, puede ser considerada otra característica del movimiento, que como cita estilística apunta al neoclasicismo.

⁵⁸⁹ Stein, Leon. *Structure & Style...*, p. 22.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 11.

⁵⁹¹ El estilo de policoralidad tuvo su clímax en las décadas de 1580 y 1590, y aunque su centro más famoso fue Venecia se cultivó en distintas ciudades de Inglaterra, España e Italia, para la composición de motetes, misas y distintas obras corales. Su evolución condujo al barroco y fue el antecedente del estilo *concertato*, que llevó en sus distintas manifestaciones vocales e instrumentales a la cantata coral, el *concerto grosso* y la sonata. Latham, Alison. *Diccionario Enciclopédico...*, p. 350.

- Estructura formal:

Temas con variaciones

AB AB1 AB2 AB3 CD AB4 AB5 ABCD1 ABCD2 ABCD3 ABCD4 ABCD5

El tema con variaciones es la forma correspondiente a la estructura musical del movimiento. Si bien se utilizan cuatro temas (A, B, C y D) de corta extensión –y no un solo tema–, que agrupados en unidades de dos sujetos cada una (AB y CD) son enunciados de manera simultánea. Ambas combinaciones son expuestas en una polifonía a tres voces; mientras una de las voces ejecuta el tema A en la mezcla AB, o el D en el duplo CD, las dos voces restantes enunciaban el sujeto B en el primer par, o C en el segundo, formando intervalos armónicos paralelos de 3.^{as} mayores y menores en el discurso del tema B, y de 8.^{as} justas en el C.

Los componentes de estos cuatro temas fueron utilizados para construir una decena de variaciones. Las imitaciones de los motivos de A y B, y sobre todo, la figura rítmica de negra con puntillo y corchea, común a estos dos sujetos, prevalecen como la fuerza motriz hegemónica del discurso musical; si bien, a ello contribuyen también, pero en menor medida, los elementos de C y D.

La combinación temática AB (cc. 1-4) está expuesta con matiz *piano* en los discursos del oboe (llevando el sujeto A), y el corno inglés y la flauta (el sujeto B), y fue concebida sobre la escala del modo *mi frigio* (*mi-la-mi*). Este doble tema se mueve entre los registros central y agudo, y llega al sobreagudo, concluyendo con un calderón en el acorde de la primera inversión sobre *mi* (3.^a y 6.^a mayor sobre el *sol*) (cc. 1-4). Más adelante en el discurso musical, aparecen los temas CD resaltados por las indicaciones de *mezzo forte* e “intenso”, enunciados por el contrabajo y los dos violonchelos (tema C), y las cuatro violas (en el D), abarcando desde el registro contra grave hasta el agudo. Estos sujetos fueron elaborados con la escala del modo eólico a partir de *sol#* y concluyen con un calderón sobre el acorde de V grado, formado por 2.^a mayor, 4.^a y 5.^a justas (cc. 26-28). Véanse, destacados con flechas y líneas, los temas AB con el modo *mi frigio* (cc. 1-4, *Figura 21*) y CD formando la escala eólica sobre el *sol#* (cc. 26-28, *Figura 23*); y los óvalos, para enmarcar los acordes finales de AB (c. 4, *Figura 21*) y CD (c. 28, *Figura 22*). (*Figuras 21 y 22*).

Duplo AB

Adagio $\text{♩} = 50$

Tema B
Flauta

Tema A
Oboe

Tema B
Corno

Fagot

Piano

Viola

Cello

C. Bajo

c. 2

c. 3

c. 4

mi frigio (mi-la-mi)

Figura 21: Fragmento del II Adagio (cc. 1-4). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

c. 21

c. 22

c. 23

Allegante

c. 25

a tempo

Fla

Ob

Corno

Fgt

Piano

Viola

Cello

C. Bajo

modo eólico sobre sol#

Tema D

modo eólico sobre sol#

Tema C

//



Figura 22: Fragmento del Adagio (cc. 21-28). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Las variaciones emergen una tras otra, pero con algunas pausas e interrupciones. En la sucesión de las cinco primeras diferencias –trabajadas con las imitaciones de los motivos temáticos y las figuras de los sujetos A y B (AB1... AB5)– aparecen calderones al finalizar AB2, AB3 y AB4; la inserción entre AB3 y AB4 de uno de los fragmentos interpolados (cc. 24-25) y la exposición sincrónica de los temas C y D (cc. 26-28). Al concluir la última variación de AB (AB5), los materiales de los cuatro temas son concertados en la construcción de las diferencias restantes (ABCD1...ABCD5). Este ciclo presenta también algunos descansos, pero sólo por el uso de los calderones al final de las variaciones VII y VIII (ABCD2 y ABCD3).

La organización del discurso musical antes descrito, con la presentación de los temas, los pasajes interpolados, el encadenamiento de las variaciones y el uso de los calderones al final de algunas de ellas, puede observarse en el siguiente cuadro:

Temas	Puente	Var. I	Var. II	Var. III	Puente
A y B (AB) (cc. 1-4, calderón)	(Interpolación) (cc. 5 y 6)	AB1 (cc. 7-9)	AB2 (cc. 10-13, calderón)	AB3 (cc. 14-23, calderón)	Interpolación (cc. 24 y 25)

//

Temas	Var. IV	Var. V	Var. VI	Var. VII	Var. VIII
C y D (CD) (cc. 26-28, calderón)	AB4 (cc. 29 y 30, calderón)	AB5 (cc. 31-34, calderón)	ABCD1 (cc. 35-42)	ABCD2 (cc. 43-53, calderón)	ABCD3 (cc. 54-62, calderón)

//

Var. IX	Var. X
ABCD4 (cc. 63-74, calderón)	ABCD5 (cc. 75-84, calderón)

En la composición de las diferencias, Orbón empleó los recursos de las variaciones por elaboración y amplificación.⁵⁹² Las técnicas del primer tipo⁵⁹³ fueron sólo aplicadas en la IV (AB4) y VI (ABCD1). En estas partes la extensión formal es más reducida o se ha ampliado con respecto a los temas originales, y estos últimos son reconocibles, no obstante los cambios interválicos y rítmicos de los diseños melódicos. Véase como ejemplo el fragmento final de la variación VI (ABCD1), en el que se han destacado con líneas las imitaciones del tema AB al unísono en las violas I y el corno inglés (cc. 38-39), y por 8.^{as} justas entre el oboe y la flauta (cc. 40-41). Las líneas discontinuas subrayan las imitaciones del tema C en el contrabajo, los chelos y el fagot (cc. 38-41); y la flecha, las del sujeto D en las violas II (cc. 39-42). (*Figura 23*).

⁵⁹² De acuerdo a la clasificación de los tipos de variaciones propuesta por Vicent d'Indy, que ha sido empleada en numerosos estudios sobre las estructuras de la música. Bas, Julio. *Tratado de la forma...*, p. 203.

⁵⁹³ En la variación por elaboración, la melodía permanece inalterada o es reconocible, y se transforman el ritmo, la armonía, los contrapuntos y giros melódicos de las demás voces. También, en este tipo de diferencia, la melodía puede estar ausente o haber sido modificada, pero en ella se reconoce la armonización original. *Ibidem*, p. 207.

Figura 23: Fragmento de la variación VI en el II Adagio (cc. 38-42). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Las variaciones I (AB1), II (AB2), III (AB3), V (AB5), y de la VII a la X (ABCD2...ABCD5), se caracterizan por la utilización de los procedimientos de la amplificación,⁵⁹⁴ que son los más empleados en el movimiento. Dentro de esta serie de diferencias la I, II y V (AB1, AB2 y AB5) constituyen las fuentes generadoras de nuevos materiales para la elaboración de algunas de las variaciones subsiguientes, junto a los componentes temáticos de A y B. Si bien en la V (AB5), los elementos desemejantes se originan por la ornamentación y fragmentación rítmica de los materiales temáticos de A y B; en las variaciones I (AB1) y II (AB2) se obtienen por la adopción de las herramientas de la intertextualidad musical que apuntan a los sonidos y diseños melódicos de la “Canción del fuego fatuo” del ballet *El amor brujo* de Manuel de Falla.

Las insinuaciones melódicas antes aludidas aparecen en los discursos del corno inglés en la variación I (AB1) y el oboe en la II (AB2). Esta táctica de intertextual, no constituye la citación exacta o literal del tema de la obra falliana mencionada, sino sólo una mención o sugerencia melódica, con un carácter menos evidente que el de la cita.

⁵⁹⁴ La variación por amplificación conserva identificables algunos rasgos melódicos, rítmicos o armónicos del tema, pero este último es transformado en su contenido musical y expresivo. También la variación puede convertirse en generadora de motivos melódicos, rítmicos o armónicos que son empleados para elaborar otras nuevas variaciones. *Ibidem*, p. 212.

De la confluencia de las imitaciones temáticas de A y B, y la alusión a los sonidos de la melodía llevada por la parte de la voz en la “Canción del fuego fatuo”, derivaron las nuevas ideas que son trabajadas en algunas de las variaciones subsiguientes, como sucede en la III (AB3).

Obsérvense encerrados en óvalos el intervalo de 4.^a justa (*fa#-si*) con el que se inicia la “Canción del fuego fatuo” (cc. 8-10, *Figura 24*), y los sonidos del motivo inicial de esta pieza (*fa#, si, la, sol#, fa#*; cc. 8-12, *Figura 24*), que son idénticos a los del primer motivo de la variación II (*fa#, sol#, si, la, sol#*; cc. 10-12, *Figura 25*). También se han destacado las notas del motivo melódico de la segunda parte de la “Canción...” (*fa#, si, mi, fa#, sol, fa#, mi*; cc. 30-33, *Figura 24*), que coinciden con las del segundo motivo de la variación II, con la excepción de que en la obra orboniana poseen sostenidos el *sol*, y segundo *mi* (*fa#, si, mi, fa#, sol#, fa#, mi#*;⁵⁹⁵ cc. 11-13, *Figura 25*). Además, al comienzo de la siguiente variación –la III (AB3)– se ha señalado con una flecha el discurso en 8.^{as} justas de la flauta y el oboe, con las imitaciones de los nuevos elementos melódicos aportados por la variación II (cc. 14-17). (*Figura 25*).

The image shows a musical score for voice in the key of D major (one sharp). It is divided into three systems. The first system covers measures C. 1 to C. 10. The second system covers measures C. 11 to C. 22. The third system covers measures C. 23 to C. 33. Red circles highlight specific intervals and notes. Red arrows and text indicate 'Adagio: Variación II (AB2)' and 'Adagio: C. 11 / C. 12 Variación II (AB1)'. The lyrics are: 'Lo mis - mo que er fue - go', 'fa - tuo, lo mis - mi - to es er que - ré', and '- mo que er fue - go fa - tuo, lo - mis - mi - to es er que - ré Le juyes y te per - si - gae'.

Figura 24: Fragmento de la *particella* de la voz en la “Canción del fuego fatuo” (cc. 1-33) del ballet *El amor brujo* de Manuel de Falla. J. y W. Chester, Ltd., Londres, 1924, pp. 65-67.

⁵⁹⁵ Se han subrayado los sonidos *sol#* y *mi#* de la variación II (AB2), que han sido elevados un semitono cromático por el empleo de los sostenidos, con respecto al motivo melódico de la “Canción del fuego fatuo” de Falla.

Temas A y B
 Tema B C. 1 C. 2 C. 3 C. 4
 Tema A C. 5 C. 6 C. 7 (AB1)
 Pasaje Interpolado
 Variación I

Flauta
 Oboe
 Clarinetto
 Fagot
 Piano
 Viola
 Cello
 C. Bajo

2 + 3 9 2
 C. 8 C. 9 C. 10 C. 11 C. 12
 Variación II (AB2)
 1.º motivo 2.º motivo
 Alusión a los sonidos y diseños melódicos de la "Canción del fuego fatuo" (cc. 8-12) cc. 11-13
 Alusión a los sonidos y diseños melódicos de la "Canción del fuego fatuo"

//

Figura 25: Temas A y B, pasaje interpolado, variaciones I (AB1), II (AB2), y un fragmento de la III (AB3), al inicio del II Adagio (cc. 1-20). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

En contraste con las variaciones I (AB1) y II (AB2), ambas de textura polifónica-contrapuntística a cuatro voces, con caracteres del estilo vocal, y destinadas al protagonismo de los instrumentos de viento madera, la primera parte de la variación III (AB3) presenta el *topos* alusivo al tratamiento del coral, en la sección de las cuerdas frotadas. Nótese la manera del lenguaje a varias voces, en su mayoría conducido por movimientos conjuntos y en bloques, a similitud de un coral, en los discursos del contrabajo, los violonchelos y las violas (cc. 14-17, *Figura 25*, precedente).

Con excepción de las tres variaciones anteriores y la final (X: ABCD5), las otras creadas con los recursos de la amplificación están definidas por las entradas imitativas de carácter fugado en las distintas voces instrumentales, constituyendo ésta la peculiaridad que la distingue de los temas originarios y del resto de las variaciones. Desde la VII (ABCD2) hasta la IX (ABCD4), el motivo temático integrado por las figuras de negra con puntillo y corchea, y dos corcheas; o la figura rítmica de negra con puntillo y corchea –ambos pertenecientes a los temas A y B– encabezan las intervenciones fugadas de los instrumentos de la agrupación, prescindiendo del piano. Las entradas son realizadas por los instrumentos a solo, y formando dúos y tríos de voces instrumentales al unísono o en 8.^{as} justas; mientras los instrumentos restantes, en dúos o tríos de voces, imitan en los contrapuntos los materiales de los temas C y D, formando intervalos armónicos de 3.^{as} y 6.^{as} mayores y menores, y 5.^{as} y 8.^{as} justas, entre

otros. Obsérvense en el fragmento (cc. 46-48) de la variación VII (ABCD2), destacadas con óvalos, las entradas con las imitaciones del motivo temático mencionado en los chelos (c. 46), la flauta y el oboe en 8.^{as} paralelas (c. 48), y el retorno a los chelos (4.^o tiempo, c. 48). También han sido subrayadas con líneas continuas, las imitaciones del tema C en 8.^{as} justas entre el contrabajo y fagot; y con marcas discontinuas, las pertenecientes al sujeto D a cargo de las violas, la flauta y el oboe (cc. 48-49). (Figura 26).

Figura 26: Fragmento de la variación VII (ABCD2) del II Adagio(cc. 46-49). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

El sentido conclusivo de la última diferencia –X (ABCD5), compuesta también por amplificación, como las anteriores VII, VIII y IX–, es semejante al de una *codetta*. A esta percepción contribuyen la intervención en el discurso musical de todos los instrumentos del conjunto de cámara; las reiteraciones en 8.^{as} justas del motivo temático por el oboe y la flauta, y de la figura temática en las dobles cuerdas de las violas; y la combinación y simultaneidad de los elementos fugados y polifónico-contrapuntísticos, con los homofónico-armónicos de facturas arpegiada y acordal en la textura musical. Estas particularidades establecen los rasgos distintivos del contenido y el carácter expresivo de esta parte con respecto al discurso musical precedente.

Obsérvense al comienzo de la variación X, encerradas en rectángulos las entradas con las imitaciones del motivo temático de AB (la figura de negra con puntillo y

corchea, más las dos corcheas) en las dobles cuerdas (5.^a justa y 6.^a menor) de las violas, y el oboe y la flauta al unísono. Se ha enmarcado dentro un óvalo (cc. 75-79) la factura de acordes en bloques con la participación de las violas, el contrabajo y los chelos con dobles cuerdas (4.^{as} y 5.^{as} justas, y 6.^a menor). Dentro de un rectángulo aparece la imitación de la figura temática (blanca con doble puntillo y corchea) llevada por el oboe y la flauta a la distancia de 8.^{as} justas (c. 79); mientras que las imitaciones del tema C ocurren en los discursos escalísticos en 8.^{as} y semicorcheas del fagot y el corno inglés, y las de D, se hallan en los arpeggios en fusas –contenidos en un óvalo– del piano. (cc. 79). (Figura 27).

Figura 27: Fragmento del II Adagio (cc. 74-79). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Como se ha mostrado, Orbón adopta el tema con variaciones para construir la estructura musical del movimiento, si bien trabaja esta forma desde una perspectiva singular y novedosa. Lo original del enfoque orboniano radica en la combinación y mezcla de los principios de las variantes politemáticas del tema con variaciones y de la fuga; es decir, de la doble variación y la fuga cuádruple. Estas dos últimas formas por separado tienen precedentes en las prácticas musicales de los estilos anteriores al

neoclasicismo y en esta tendencia, pero la ligazón de las peculiaridades de ambas formas musicales en una obra, como ocurre en el Adagio, es extraordinaria.⁵⁹⁶

Durante el clasicismo fueron creadas piezas con la forma musical de la doble variación,⁵⁹⁷ pero comprendiendo la exposición de los dos temas de manera individual – no simultánea, como ocurre en el Adagio– y las variaciones se construían con los materiales de uno u otro sujeto –no con los de ambos temas, como ocurre en la obra orboniana–, exponiéndose de modo alterno. En conclusión, entre las singularidades de la forma musical del tema con variaciones en el movimiento orboniano y la doble variación, sólo existe en común el empleo de más de un tema para la elaboración de las variaciones.

Con respecto a la sincronía en el manejo de varios temas, es posible establecer ciertas analogías con la fuga de dos o más temas (doble, triple, cuádruple, quintuple, etc.) cultivada en el barroco y el clasicismo,⁵⁹⁸ en las que los diferentes sujetos son expuestos de manera simultánea o aparecen superpuestos y combinados en el transcurso del discurso musical. Fueron también construidas fugas dobles y triples en algunas obras compuestas en el siglo XX dentro de la tendencia del neoclasicismo y otras corrientes de estilo, como el expresionismo, con anterioridad a la composición del *Capriccio*....⁵⁹⁹ No obstante, Orbón no utilizó los cuatro temas del Adagio,

⁵⁹⁶ En nuestras indagaciones no hemos hallado referencias de obra alguna creada con anterioridad al *Capriccio*.... (1943-44), en la que se mezclen en la estructura musical, las características de la doble variación y la fuga con varios temas (cuádruple).

⁵⁹⁷ Haydn empleó la doble variación en una decena de sonatas para piano, como en el *Scherzando* de la H. XVI: 36. 2 y los tiempos finales de las H. XVI: 33 y H. XVI: 22; las *Variaciones en fa menor* para piano H. XVII; varias sinfonías, entre ellas la *no. 103* (la del *Redoble del timbal*) y *no. 90*; cuartetos de cuerda, y tríos con piano. Beethoven la adoptó en el IV *Allegro molto* de la *Sinfonía no. 3*; los segundos movimientos de las sinfonías *nos. 5, 7 y 9*, y del *Piano Trio no. 6 en mi b* Op. 70/2. A finales del siglo XIX, la doble variación fue usada por Johannes Brahms en el II *Grave ed appassionato*... del *Cuarteto de cuerdas no. 1* (1882).

⁵⁹⁸ Algunas dobles fugas, aparecen en el *Clave bien temperado* de J. S. Bach; por ejemplo, la de *sol# menor* del tomo II; y en el final de la *Sinfonía no. 9* y el cuarteto de cuerda la *Gran fuga Op. 133* de Beethoven. Fueron concebidas triples fugas en la *Fuga* de la *Passacaglia* y *Fuga* para órgano en *do menor* BWV 582 de Bach; y el segundo movimiento del *Cuarteto de cuerdas, Op. 18, no. 4*, de Beethoven. Una fuga quintuple fue construida por Mozart para concluir la *Sinfonía no. 41, Júpiter* en *do mayor*, K 551. Stein, Leon. *Structure & Style*..., pp. 135-137. También hay datos sobre la composición de fugas séxtuples, por el compositor y organista de Hamburgo, Charles Crifthopher Hachmeister, fallecido en 1779. Kollmann, Augustus F. C. *An Essay on Practical Musical Composition, according to the Nature of that Science and the Principles of the greatest musical authors*, London, M, DCC, XCIX, p. 53.

⁵⁹⁹ Ejemplos de fugas doble y triple dentro del neoclasicismo se hallan en la doble fuga del II *Expectans expectavi Dominum* de la *Sinfonía de los Salmos* (1930) de I. Stravinsky, y la triple fuga del último movimiento del *Quinteto para piano y cuerdas* (1936) del compositor norteamericano Roy Harris (1898-1979). También aparecen en obras del expresionismo como la *Doble fuga para quinteto de vientos y piano* (1917) de Alban Berg; la del "Interludio" de los Actos I y II de la ópera *Moisés y*

sincronizados en pares en las exposiciones e imitaciones temáticas para construir una fuga, sino una serie de diez variaciones, que fueron elaboradas con los elementos materiales del primer doble tema (AB1... AB5), y los de este y el segundo (ABCD1... ABCD5).

Orbón se adhirió al neoclasicismo por la elección del tema con variaciones como la estructura de la forma musical, pero sometiéndola a manipulaciones. Estas, aunque acataban los requerimientos de aquella forma, nacieron inspiradas en la doble variación, no poseían los límites de esta última pues aplicaban los enfoques de otro tipo de forma, la fuga de varios temas. De la primera, el compositor tomó el principio de variar sobre más de un sujeto y de la segunda, la sincronía en las exposiciones e imitaciones temáticas. La estructura formal del Adagio fue construida sobre las plataformas empleadas en el barroco y el clasicismo para las dos formas musicales antes mencionadas, pero constituye la mezcla, síntesis y reinterpretación de los procedimientos de ambas.

Aaron (1932), de A. Schönberg; y las no. 2 *Fuga prima in C: Triple fugue* y no. 8 *Fuga quarta in A: Double fugue*, de la serie *Ludus Tonalis* (1942) de 25 piezas dodecafónicas, compuesta por Paul Hindemith.

Tabla: II Adagio. Estructura y forma musical, peculiaridades de los temas y las variaciones.
Intertextualidad.

Temas y variaciones.	Peculiaridades.	Intertextualidad.
AB (cc. 1-4).	Tema A: oboe Tema: B Flauta y corno inglés a distancias de 3. ^{as} mayores y menores paralelas. Métrica: 3/4- 2/4. Calderón.	Tema A: Alusión al motete <i>O magnum Mysterium</i> de Victoria. Tema B: por 3. ^{as} paralelas: alusión al motete <i>Quam pulchra es</i> de Palestrina, en las voces <i>cantus</i> y <i>altus</i> , y <i>tenor</i> y <i>bassu</i> , <i>Topoi</i> de la música coral.
Puente (interpolación) (cc. 5 y 6).	Métrica: 3/4.	<i>Topois</i> de la guitarra flamenca: rasgueado y arpegiado de acordes.
AB1 (cc. 7-9).	Polifonía contrapuntística a cuatro voces Métricas: 3/4-5/4.	<i>Topoi</i> de la música coral; Alusión: <i>Quam pulchra es</i> de Palestrina.
AB2 (cc. 10-13).	Polifonía contrapuntística a tres voces. Métricas 4/4-2/4-4/4-3/4. Calderón.	Alusión: <i>Quam pulchra es</i> de Palestrina y a <i>O magnum Mysterium</i> de Victoria.
AB3 (cc. 14-23).	Homofonía armónica y polifonía contrapuntística a varias voces. Métricas: 3/4-2/4-3/4. Calderón.	Alusión: <i>Quam pulchra es</i> de Palestrina <i>Topoi</i> del estilo coral y de la métrica de la música folclórica española y cubana.
Puente (interpolación) (cc. 24 y 25).	Métricas: 3/4-2/4.	<i>Topoi</i> métrico de las músicas folclóricas española y cubana, y de la guitarra flamenca.
CD (cc. 26-28).	Tema C: violonchelos y contrabajo. Tema D: violas. Métrica: 3/4. Calderón.	Tema C. Alusión a “El paño moruno” de Manuel de Falla. Tema D. Alusión a las tonadas del punto guajiro de la música folclórica cubana. <i>Topoi</i> de las músicas folclóricas andaluza, y cubana. Diálogo y alusión <i>Quam pulchra es</i> de Palestrina.

AB4 (cc. 29 y 30).	Polifonía contrapuntística a tres voces. Métrica: 3/4. Calderón.	Alusiones: <i>Quam pulchra es</i> de Palestrina y a <i>O magnum Mysterium</i> de Victoria.
AB5 (cc. 31-34).	Métricas: 4/4-3/4-2/4. Calderón.	<i>Topoi</i> : guitarra flamenca, música coral. Alusiones: <i>Quam pulchra es</i> de Palestrina y a <i>O magnum Mysterium</i> de Victoria.
ABCD1 (cc. 35-42).	Polifonía contrapuntística. Fugado. Métrica: 3/4-4/4-2/4.	Alusiones: <i>Quam pulchra es</i> de Palestrina, <i>O magnum Mysterium</i> de Victoria y "El paño moruno" de Falla.
ABCD2 (cc. 43-53).	Polifonía contrapuntística. Fugado. Métricas: 3/4-4/4-5/4-4/4-3/4. Calderón.	Alusiones: <i>Quam pulchra es</i> de Palestrina, <i>O magnum Mysterium</i> de Victoria y "El paño moruno" de Falla. <i>Topoi</i> : música folclórica andaluza.
ABCD3. (cc. 54-62).	Polifonía contrapuntística. Fugado. Métricas: 4/4-3/4-2/4-4/4-2/4. Calderón.	Alusión: <i>Quam pulchra es</i> de Palestrina, <i>O magnum Mysterium</i> de Victoria y "El paño moruno" de Falla. <i>Topoi</i> : música folclórica cubana.
ABCD4 (cc. 63-74).	Polifonía contrapuntística. Fugado. Métricas: 4/4-5/4-3/4-4/4-5/4-2/4-4/4-2/4. Calderón.	Alusiones: <i>Quam pulchra es</i> de Palestrina, <i>O magnum Mysterium</i> de Victoria y "El paño moruno" de Falla. <i>Topois</i> : música folclórica andaluza.
ABCD5 (cc. 75-84).	Homofonía armónica con elementos de polifonía contrapuntística Métricas: 3/4-4/4. Ritardando y calderón.	Alusiones: <i>Quam pulchra es</i> de Palestrina, <i>O magnum Mysterium</i> de Victoria y "El paño moruno" de Falla. <i>Topoi</i> : de la guitarra, la música folclórica andaluza, y el clavicémbalo.

V. 2. 3 III Final. Danza

Desde el encabezamiento de la partitura autógrafa salta a la vista que el movimiento se distingue de los anteriores por el empleo de un título.⁶⁰⁰ Con el epíteto “Final. Danza”, Orbón remarcó el sentido conclusivo de este trozo y además apuntó a la naturaleza de las fuentes sobre las que construyó el discurso musical, señalándolas de manera genérica (“Danza”). Otra de las diferencias dispuesta desde el inicio, concierne al medio sonoro empleado. Si bien el I Allegro y II Adagio fueron compuestos para una orquesta de cámara integrada por flauta, oboe, corno inglés, fagot, piano, cuatro violas, dos violonchelos y contrabajo; en el III Final..., a esta formación le fue añadido el clarinete en *sib*, siendo esta la única parte donde dicho aerófono se emplea.

A lo anterior se agrega, también como una de las peculiaridades de esta parte, la utilización de marcas expresivas en la indicación de aire o tiempo.⁶⁰¹ Con los términos “Allegro Vivace, giocoso e incisivo” el compositor señalaba no sólo el tiempo rápido – más veloz que lo habitual en el Allegro, por la combinación Allegro Vivace–, sino que advertía sobre el carácter juguetón y humorístico (“giocos”) ⁶⁰² y el tono áspero, rudo y mordaz (“incisivo”) que solicitaba para la ejecución de esta parte; remarcando la adopción de un lenguaje musical de perfiles irónico y satírico, homólogo al que aparece con frecuencia en ciertas obras del neoclasicismo,⁶⁰³ y que Orbón concibió para el final del *Capriccio*.... Desde esta perspectiva, adoptó matices y caracteres disímiles a los manejados en los movimientos precedentes.

No obstante las diferencias mencionadas, una buena parte de las enmiendas estuvieron orientadas, del mismo modo que en el I Allegro y el II Adagio, a subrayar los caracteres objetivos iniciales del lenguaje musical, realzando la diversidad de toques y matizándolos con la yuxtaposición de algunas maneras discursivas de la música dieciochesca. Orbón perfiló e incrementó el número y la variedad de articulaciones, sobre todo de dos y cuatro notas en los discursos de los instrumentos de vientos madera

⁶⁰⁰ El primer y segundo movimientos no están titulados. Se identifican con las marcas agógicas: I Allegro y II Adagio.

⁶⁰¹ Como mencionamos en la nota anterior, el primer y segundo movimientos del *Capriccio*... sólo poseen las marcas de tiempo Allegro y Adagio, de manera respectiva.

⁶⁰² Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1974, p. 347.

Latham, Allison. *Diccionario Enciclopédico*..., 2008, p. 656.

⁶⁰³ Por ejemplo, en el ballet *Pulcinella* (1920) y el *Octeto* (1923) de Stravinsky.

y en particular del clarinete en *sib* y las violas; e introdujo para estos últimos instrumentos la alternancia de *stacatto* y “arco”, develando con estos recursos el interés por confirmar algunos de los procedimientos técnicos y de lenguaje distintivos del neoclasicismo.

Fueron también acotadas nuevas observaciones de dinámica: acentos, “*crescendos*” y fortísimos (*ff* y *fff*), junto a las de “*marcato*” y “*marcatissimo*” para algunos pasajes del piano, el clarinete, el corno inglés, el oboe y la flauta; y agregados varios mordentes superiores y *acciaccaturas* en los discursos del clarinete, y el oboe. Con dichos medios el compositor acentuaba la rigidez y exactitud del lenguaje objetivista, y además insistía en la reproducción de algunos de los rasgos ornamentales de la retórica musical del siglo XVII.

En el siguiente fragmento, ubicado al inicio del movimiento, se han destacado con líneas y flechas la manera en que Orbón combinó los signos de acentuación con los de intensidad relativa en este repaso de la dinámica y los matices,⁶⁰⁴ complementando los acentos y *staccatos* añadidos al oboe (cc. 9-12) con las indicaciones de *marcato* y *crescendo* –desde *mezzo forte* (*mf*) hasta fortísimo (*fff*)– para ese instrumento, el corno inglés y el piano, este último en la exposición de uno de los temas del movimiento (cc. 9-12). (*Figura 1*).

⁶⁰⁴ En la dinámica los signos de acentuación corresponden al acento, el acento agógico y el *marcato*, entre otros; y los de intensidad relativa a *p*, *pp*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*, *crescendo* y *diminuendo*, etc.



Figura 1: III Final. Danza (cc. 7-12). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Otras modificaciones estuvieron dirigidas al incremento de las disonancias del lenguaje musical, denotando el interés por perfilar un discurso cada vez más distanciado de la retórica tradicionalista y afín con los rasgos de la modernidad. Como puede apreciarse en el siguiente ejemplo, la inserción de dos sonidos (*do#* y *fa#*) en la parte del oboe (c. 62) estableció con el resto de los instrumentos una decena de nuevas disonancias armónicas: dos intervalos de 2.^{as} menores con la flauta (*do#-re* y *fa#-sol*); dos semitonos cromáticos con el clarinete en *sib* (*do#-do* y *fa#-fa*); 9.^a y 2.^a mayores, entre las notas *si* de los acordes de la M. I. y M. D. en el piano, y el *do#* (*si-do#*); 8.^a aumentada (*do-do#*), con el acorde de la M. I. en el piano; 5.^a aumentada (*fa-do#*), con el acorde de la M. I. en el piano; 7.^a mayor (*sol-fa#*) entre el acorde de la M. D. en el piano y el *fa#* del oboe; y 2.^a mayor con las violas (*mi-fa#*). Ninguna de estas disonancias se hallaba en la primera versión de autor de este fragmento, sino que se introdujeron a partir de la adición de las notas mencionadas. (Figura 2).

Figura 2: III Final. Danza (cc. 57-62). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

En la vuelta al manuscrito, Orbón incorporó nuevas indicaciones expresivas y de dinámica con el objetivo de resaltar las primeras exposiciones del segundo y tercer temas (B y C), ambos con caracteres relativos a la música folclórica de España; y además preponderó las subsiguientes manifestaciones de uno de estos sujetos: el referente de la música folclórica asturiana (C).⁶⁰⁵ Para esto último, dobló la exposición de este tema al unísono y a la 8.^a alta o baja; o la concentró en los discursos de varios instrumentos al unísono en el registro agudo, introduciendo además las anotaciones de expresividad, acentos y matices fortísimos. En el primero de estos procedimientos, el compositor agregó el discurso al unísono y a la 8.^a (alta o baja) del corno inglés o el clarinete en *sib*, al del chelo y las dos violas –encargados de ejecutar el tema en la partitura original a tinta–; resaltando con estos recursos no sólo al mencionado sujeto, sino la conexión de este último con los timbres de los instrumentos de vientos-madera mencionados.

⁶⁰⁵ Las analogías de este tema con ciertos cantos de la música folclórica asturiana serán examinadas más adelante. Ver epígrafe: Recursos de la intertextualidad musical en la construcción temática, perteneciente al punto V. 2. 3. 1.- Indicadores del lenguaje neoclásico y herramientas intertextuales.

Según puede notarse, la revisión antes descrita fue manejada sólo en dos pasajes del movimiento. En uno de ellos, donde el tema aparece por primera vez, el compositor reemplazó la parte original del corno inglés –un discurso en semicorcheas articuladas en pares, al igual que el del resto de los vientos-madera (cc. 52-56)– por la exposición del tema al unísono con los chelos y a la 8.^a baja de las violas, añadiendo el trozo escrito a lápiz en el pentagrama superior de la página (cc. 52-56).⁶⁰⁶ Adviértase la llamada en flechas curvas a carboncillo, trazadas por Orbón para el corno inglés (“C. I”) en el compás anterior (c. 51) al del enunciado del sujeto; y en los apuntes a tinta, las 8.^{as} justas entre los chelos y las violas con las que fue concebido el tema con anterioridad a la revisión (cc. 53- 56). (Figura 3).

Figura 3: III Final. Danza (cc. 51-56). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

El otro fragmento donde Orbón aplicó una táctica similar a la del trozo anterior fue en la última mención de este tema, (Figura 3), si bien, en lugar del corno inglés

⁶⁰⁶ Aunque el manuscrito del *Capriccio...* no está paginado, como hemos mencionado con anterioridad en la descripción de la partitura autógrafa, la hoja a la que nos referimos correspondería con el número 24. Orbón, Julián. *Capriccio...*, p. 24.

utilizó el timbre del clarinete en *sib*. En el ejemplo siguiente pueden apreciarse destacados con flechas el enunciado original del sujeto concebido a dos 8.^{as} justas simultáneas, una entre el chelo y las dos violas, y la otra entre las dos voces de las violas (cc. 95-98); y la nueva parte temática añadida a lápiz para el clarinete en *sib*, constituyendo un discurso al unísono con la voz más aguda de las violas y a la 8.^a alta de los chelos (cc. 95-98). (Figura 4).

The image shows a handwritten musical score for measures 92 through 97. The staves are labeled on the left as Flute (Flte), Oboe (Ob), Bassoon (Bom), Clarinet in B-flat (Clto), Flute (Flto), Piano (Pian), Viola, Cello (Cello), and Double Bass (B. Baj). The measures are numbered at the top: C. 92, C. 93, C. 94, C. 95, C. 96, and C. 97. Red circles are drawn around the 'Clto', 'Viola', and 'Cello' staves. Red arrows and boxes highlight specific musical passages. One red box is labeled 'Tema al unísono Violas y Clarinete' and points to a passage in measures 95-98 in the Clto and Viola staves. Another red box is labeled 'Tema a la 8.^a alta del violonchelo' and points to a passage in measures 95-98 in the Cello staff. A red arrow points from the Clto staff to the Viola staff, and another red arrow points from the Cello staff to the Clto staff.

//

Figura 4: III Final. Danza (cc. 92-100). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

El otro procedimiento usado en la revisión para recalcar el tema antedicho (C) se localiza la segunda vez en que este se manifiesta. Este pasaje en la partitura original escrito a tinta, constituye el único donde el timbre de un instrumento de viento madera fue concebido participando junto al de las cuerdas frotadas para la enunciación de aquel sujeto, como puede observarse en los discursos musicales del corno inglés y las violas (cc. 84 y 85) en el ejemplo siguiente. En la ilustración se han contenido en rectángulos el tema a 8.^{as} justas en las violas, y al unísono entre la voz más aguda de estas últimas y el corno inglés; y ha sido destacado con una flecha el tachado a lápiz de la voz más grave de las violas (cc. 84-86), que fue realizado por Orbón con la finalidad de congregar las cuatro violas al unísono (y no a la 8.^a) con el corno inglés, realzando de esta forma la ejecución del tema (C) con una mayor cantidad de instrumentos y en el registro agudo. Además, se han distinguido con saetas las añadiduras de fortísimo (*ff*) y la solicitud de expresividad para el discurso de las violas; así como los acentos adicionados a los sonidos del sujeto (C) llevado por el corno inglés (cc. 84-86), todo esto con vistas a reforzar la presencia del mencionado sujeto. (Figura 5).

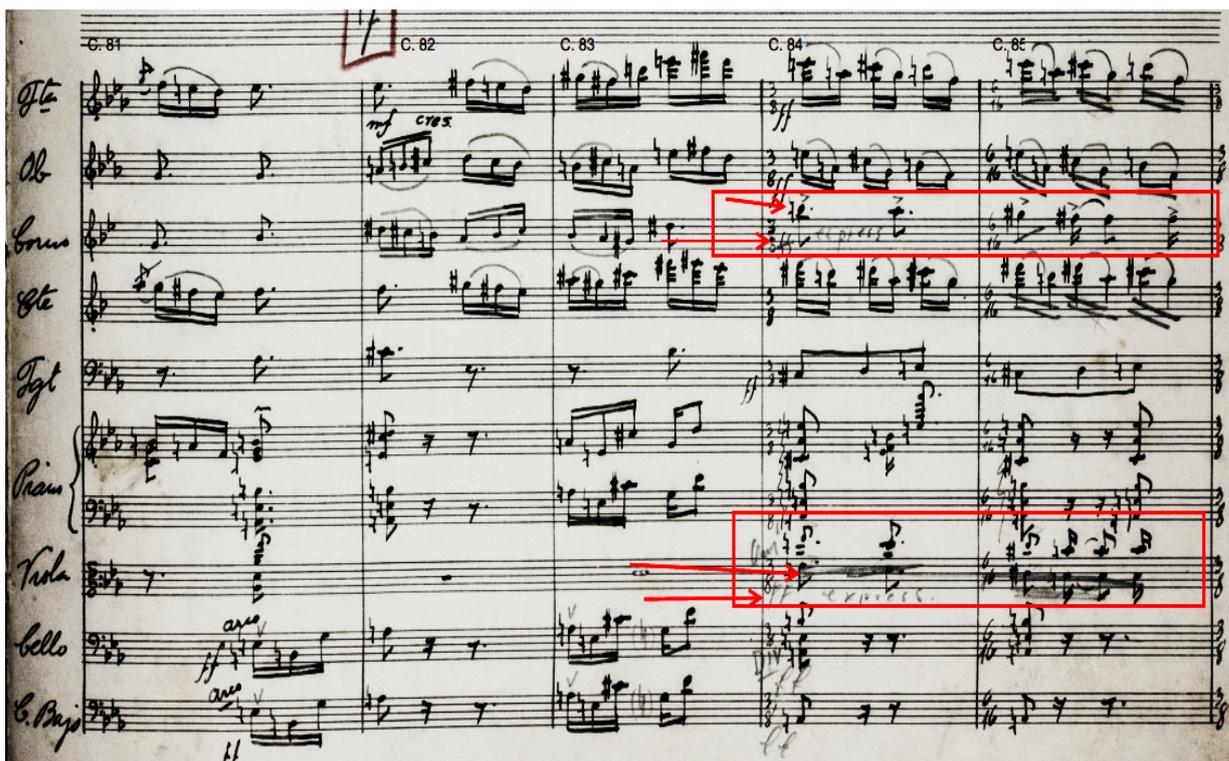


Figura 5: III Final. Danza (cc. 81-85). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Como se ha visto, en la vuelta a la partitura autógrafa no sólo fueron retocados algunos de los caracteres vinculados al lenguaje del neoclasicismo, sino otros aspectos que no apuntan de manera directa a dicha corriente. Tal es el caso del perfilamiento minucioso de las indicaciones expresivas y de dinámica –estas últimas por lo general escasas en las obras musicales del neoclasicismo–;⁶⁰⁷ si bien, una buena parte de estas acotaciones fue empleada para realzar los caracteres objetivos del lenguaje musical, y la otra en el énfasis de los dos temas (B y C) referentes de la música de España.

Como resultado de las modificaciones a la instrumentación del tema musical alusivo al folclor asturiano (C), las tres manifestaciones de este sujeto quedaron amachimbradas con el timbre del corno inglés o el clarinete en *sib*; es decir, con el color del sonido de uno u otro instrumento de viento madera. Esta ligazón entre el contenido temático-musical de dicho sujeto y el empleo de un timbre específico no había sido considerada en la partitura original en la magnitud alcanzada en la vuelta al autógrafo. El interés de Orbón por conseguir este vínculo, nos lleva a considerar el recurso como una mención del creador al empleo de la gaita en la música folclórica asturiana, un

⁶⁰⁷ Loyola, María Enriqueta. “Reminiscencia nacionalista...”, p. 36.

instrumento de viento madera, con un timbre peculiar y gran tradición en las más remotas prácticas de la música de aquella región al norte de España.

V. 2. 3. 1 Indicadores del lenguaje neoclásico y herramientas intertextuales

- Sistema de organización de alturas.

En el movimiento, la adopción de las técnicas de la politonalidad o la polimodalidad, la neo modalidad y el pandiatonismo, constituye una de las peculiaridades del lenguaje del neoclasicismo que se revela desde los primeros compases. Aunque en ciertas secciones se manifiesta el empleo de una tonalidad con un centro tonal bien definido –por el uso de la armadura de clave y líneas de sonidos con orden jerárquico y cadencias precisas–; a esta organización de alturas suelen superponerse y/o yuxtaponerse otros discursos de rasgos neo modales y/o de diferentes caracteres tonales, como consecuencia del empleo de notas de paso y alteraciones accidentales, que desvirtúan las posibles funciones de los sonidos sin establecer ningún sentido direccional consistente.

Un trozo que presenta algunas de estas características es el que inicia el movimiento. En esta parte la armadura de clave con tres bemoles (*sib*, *mib* y *lab*) y la reiteración para el acompañamiento melódico de la progresión de acordes en bloques I-I⁶-IV-V-I (integrados por las voces del contrabajo, los chelos, las violas, el piano y el fagot), remarcan la tonalidad de *mib* mayor; es decir, instituyen de manera inequívoca este centro tonal por la repetición y el uso del ostinato –procedimiento este último que constituye otro de los recursos del lenguaje del neoclasicismo–;⁶⁰⁸ y establecen una estructura tonal simultánea a otra de caracteres tonales y neo modales que es la conducida por los discursos del clarinete, el corno inglés, el oboe y la flauta.

En este último ordenamiento –paralelo a la serie de acordes mencionada a cargo de las cuerdas, el piano y el fagot–, la tonalidad de *mib* mayor se manifiesta de manera ambigua, como consecuencia de varias alteraciones accidentales. Estas son: los becuadros que convierten los *mi* bemoles en naturales, añadidos al tema conducido por la flauta, el contra canto al tema a cargo del corno inglés y la M. D. en el piano; y la inclusión del *fa*# y el *sol*# en el discurso de este último instrumento. A lo anterior se

⁶⁰⁸ *Ibidem*, p. 32.

suma la mixtura sincrónica de tonalidad y neo modalidad, por la exposición temática del clarinete en *sib* con un discurso en el modo mixolidio (*sol-re-sol*) sobre el sonido *do*.

Este procedimiento neo modal indica además uno de los *topoi* referentes a las músicas folclóricas hispánica y cubana, pues el modo mencionado es uno de los más utilizados en el folclor musical hispánico, siendo también característico de las tonadas o melodías “en mayor” del punto guajiro o punto cubano,⁶⁰⁹ cantadas en una escala a partir del *sol* u otro sonido cualquiera como centro, y estableciendo sobre este las 3.^{as} y 6.^{as} mayores, y la 7.^a menor, es decir, la ausencia de sensible en el séptimo grado.

En el siguiente ejemplo pueden observarse encerrados en rectángulos las partes del contrabajo, los chelos y las violas (cc. 1-5), el piano (en el primer tiempo de compases alternos: cc. 1, 3 y 5) y el fagot (cc. 1-5), formando los acordes correspondientes a la progresión armónica I-I⁶-IV-V-I en *mib* mayor que hemos anotado en la partitura. Más adelante, en el discurso del piano aparecen las disonancias de 2.^{as} y 7.^a mayores constituidas por las alteraciones accidentales del *fa*#, el *sol*# (cc. 1, 3 y 5) y el *mi* becuadro (cc. 2 y 4) que desvirtúan el *mib* mayor, si bien se regresa al acorde de la tónica de esta escala (cc. 3 y 5). También se han destacado con flechas las líneas del clarinete en *sib* y la flauta, una y otra enunciando a dúo el tema (A). El discurso del clarinete presenta el *mi* y *la* naturales por las alteraciones accidentales (cc. 1 y 3) y, en consecuencia, una organización de alturas similar a las del modo mixolidio sobre el sonido *do*. Aunque la parte de la flauta presenta el *mib* instituyendo una disonancia cromática con el *mi* natural del clarinete (cc. 1 y 3), ambos instrumentos (el clarinete y la flauta) rematan uno de los motivos temáticos con el *mi* natural al unísono, reforzado a la 8.^a baja por el corno inglés (cc. 2 y 4). (Figura 6).

⁶⁰⁹ León, Argeliers. *Del Canto...*, p. 87, lo subrayado entre comillas es del original.

Figura 6: III Final. Danza (cc. 1-5). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Las propiedades de la politonalidad o polimodalidad y la neo modalidad que hemos indicado se vinculan en la mayoría de los casos al tema inicial, y no así a los dos sujetos siguientes, el segundo de ellos (B) expuesto en la tonalidad de *mib* mayor, y el tercero (C) en *do* mayor, si bien este presenta algunos rasgos del pandiatonismo y la politonalidad. A continuación, en el fragmento correspondiente al primer enunciado del último tema (C), casi todos los sonidos y las disonancias de este segmento son diatónicos, excluyendo las alteraciones accidentales del *re#* y el *fa#* respectivas a la flauta y el bajo del piano, que conforman los acordes disonantes con 5.^a aumentada (*sol-re#*) y 3.^a disminuida (*re#-fa*), (tercer tiempo, cc. 52-55). De manera simultánea el tema melódico discurre en la tonalidad de *do* mayor en la voz superior de los chelos, las violas y el corno inglés; y el lenguaje en el piano fluctúa entre el *do* y *sol* mayores, estableciendo consonancias y disonancias diatónicas con el contrabajo, el fagot, clarinete, oboe y la flauta. (Figura 7).

Figura 8: III Final. Danza (cc. 33-38). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

- Aspecto melódico.

En el lenguaje melódico coexisten el estilo instrumental y el vocal. El primero de estos define la mayor parte del movimiento y corresponde en su mayoría a las distintas manifestaciones de los temas A y B; mientras que el segundo, se evidencia sobre todo en las secciones dedicadas al C. Aunque los sujetos mencionados poseen diferentes disposiciones interválicas, en ellas se evidencian algunos de los procedimientos característicos de la retórica del neoclasicismo: el uso de un intervalo como generador del discurso melódico –intervalo que en esta misma función es común para los tres temas– y como herramienta en las imitaciones y la conformación de disonancias de ciertos pasajes, como veremos a continuación.

Si bien el discurso melódico del tema A no está construido en toda su extensión sobre un solo intervalo, la segunda parte de aquel sujeto, los temas B y C y algunos de los trozos con las imitaciones se han concebido con el empleo de los sonidos reiterados (1.^{as}) y las 2.^{as} mayores y menores, intervalos estos últimos que constituye las figuras generadoras predominantes de la construcción temática. Las 4.^a y 5.^a justas, concernientes sólo al inicio del primer sujeto, son empleadas en ciertos fragmentos como herramientas de las imitaciones temáticas; así como las mencionadas 2.^{as} (intervalos comunes a los tres temas) y el semitono cromático (intervalo armónico del tema A) componen algunos de los pasajes disonantes del movimiento.

Como podemos observar en el siguiente fragmento, el sujeto A es expuesto a dos voces por el clarinete en *sib* y la flauta al unísono y a las distancias armónicas disonantes del semitono cromático, las 2.^{as} mayor y menor, y la 7.^a mayor. En sentido horizontal este tema combina los intervalos disjuntos de dos acordes disueltos: el primero formado por 3.^a menor y 4.^{as}, 5.^a y 8.^a justas (cc. 1 y 3); y el segundo por 3.^{as} mayores, 3.^a menor, y 6.^a y 7.^a mayores (cc. 2 y 4). A estas distancias prosiguen los sonidos reiterados (1.^{as}, c. 5), una escala descendente de 2.^{as} mayores y menores (c. 6), 4.^a justa, 1.^{as} y 2.^a mayor (cc. 7-8). Se ha destacado en el tema B expuesto en el piano (cc. 8-11) la conformación interválica de 8.^a justa, 6.^a y 3.^a mayores, y los intervalos de 2.^{as} mayores y menores (cc. 8-11), estas últimas comunes entre este sujeto y la parte conclusiva del primer tema (cc. 6-8). (*Figura 9*). En el ejemplo a continuación, se ha anotado la integración del discurso melódico del tercer y último sujeto (C): la reiteración de sonidos (1.^{as}) y la preponderancia de los intervalos de 2.^{as} mayores y menores en una construcción semejante a las de los temas precedentes. (*Figura 10*).

Figura 10: III Final. Danza (cc. 51-56).

Aunque en las imitaciones de los temas son empleados disímiles intervalos a lo largo del movimiento, existen trozos en los que aquellas se realizan combinando el uso de las figuras de 4.^a y 5.^a justas, con las 2.^{as} mayores y menores o del intervalo cromático. Este procedimiento puede observarse en el siguiente pasaje en el que se adoptan las distancias de 4.^a y 5.^a justas, y del semitono cromático para las imitaciones motívicas del tema A. Hemos señalado en la partitura los intervallos de 5.^a justa entre las imitaciones temáticas del fagot y la flauta; y de 4.^a justa entre el fagot y la viola (c. 57), así como el semitono cromático en su inversión de 8.^a aumentada (*mi-mib*) entre la flauta y el clarinete en *sib* (c. 59). (Figura 11).

Figura 11: III Final. Danza (cc. 57-59).

Como hemos podido ver en los ejemplos anteriores la adopción del intervalo cromático, los sonidos reiterados (1.^a), las 2.^{as} mayor y menor, y las 4.^a y 5.^a justas como las figuras matrices y las herramientas del discurso musical, constituye uno de los indicadores que denotan uno de los recursos del lenguaje del neoclasicismo propuesto por Loyola: el empleo del intervalo como herramienta en una función determinada.⁶¹⁰

Otro indicador del lenguaje neoclásico es la interpolación de cortos fragmentos integrados por uno o dos compases. Este tipo de trozo contrasta y difiere del discurso melódico por las características de su factura, las acentuaciones y el matiz fortísimo. Si bien estos pasajes ocasionan un paréntesis en la alocución melódica, se emplean sólo en ciertas secciones del segundo y tercer temas (B y C) y no están contruidos con componentes diferentes a los empleados en el movimiento –como es considerado habitual en el lenguaje del neoclasicismo–,⁶¹¹ sino son segmentos que pertenecen al tema inicial (A) o están elaborados con materiales del mismo.

En el siguiente ejemplo puede apreciarse una de las manifestaciones de estos tipos de pasajes desde el inicio del movimiento. Tras la enunciación del segundo tema (B) por el piano (cc. 9-12) el discurso de este sujeto es interrumpido antes de ser tomado por el

⁶¹⁰ Loyola, María Enriqueta. “Reminiscencia nacionalista en las obras neoclásicas...”, p. 59.

⁶¹¹ Loyola, María Enriqueta. “Renovación de la música...”, p. 59.

clarinete en *sib* (c. 14), por un fragmento que es la repetición casi exacta de los compases iniciales del tema A, y difieren sólo por los cambios realizados en las articulaciones y la dinámica. Es decir, por la desaparición de los *staccatos* originales de la flauta y el clarinete, el uso de matices más fuertes *–fff* (c. 13) en vez de *ff* (c. 1)– y la indicación de “rítmico” (cc. 13 y 14) acentuando la rigidez y exactitud del lenguaje, y adecuándolo a la factura características de los pasajes interpolados. Véanse contenidos en rectángulos los dos primeros compases del sujeto A, y el empleo de éstos como interpolación (cc. 1-2 y 13-14). (*Figura 12*).

Allegro Vivace giocoso e incisivo

C. 1 C. 2 C. 3 C. 4 C. 5

Flauta

Oboe

Corne Angli

Clarinete

Fagot

Piano

Viola

Cello

E. Bajo

C. 8 C. 9 C. 10 C. 11 C. 12 C. 13 C. 14

Il.

Ob.

Corno

Cl.

Fgt

Piano

Viola

Cello

E. Bay

Tema B

Inicio del tema B

Figura 12: III Final. Danza (cc. 1-14). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

En el movimiento son manipuladas también las progresiones motívicas mediante el uso de las secuencias melódicas y mixtas (cuando mezcla secuencias reales y en otros casos tonales) hacia el agudo o el grave; y el desplazamiento de un motivo melódico, con diferentes combinaciones tímbricas, por diferentes alturas y registros, uno de los mecanismos imitativos adoptados por Orbón que indican el lenguaje neoclásico. Este

procedimiento puede observarse en el siguiente fragmento en el que la imitación por secuencias parte de un motivo llevado por la flauta (c. 35) y este prosigue en la M. D. en el piano y el corno inglés (c. 36), las violas y la M. I. en el piano (c. 36), y el clarinete en *sib* (c. 37). Estas secuencias cambian el registro, el timbre y la conformación interválica. (Figura 13).

Figura 13: III Final. Danza (cc. 33-38). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

En relación con los recursos del lenguaje neoclásico se subraya en esta parte la utilización de gran diversidad de articulaciones, los *staccatos* para los chelos y las violas, las ligaduras de fraseo y expresión para articular dos, tres, cuatro, cinco y seis sonidos, en las ejecuciones de los aerófonos; destacándose en secciones como las del tercer tema (C), la sucesión de las ligaduras de dos notas para varios instrumentos pero simultaneadas con la ejecución mecánica o *non legato* las secciones de vientos madera y las cuerdas. (cc. 52-56, Figura 10, anterior). En otros pasajes se emplea la ejecución mecánica para todos los instrumentos de manera excepcional. (cc. 13-14, Figura 12, anterior).

La oscilación cromática de un motivo que gira alrededor de una altura y los movimientos direccionales basados en fragmentos de escalas, caracterizando la

concepción mecánica en la ejecución de los instrumentos, son otros de los recursos planteados por Loyola como señales del lenguaje del neoclasicismo,⁶¹² que no son manejados en el III Final. Sin embargo, todas las intervenciones del piano, con la excepción del uso de una ligadura de expresión de tres sonidos (c. 71), están caracterizadas por el empleo del toque automático y racional, incluyendo en ello los pasajes con la exposición del tema B, o las imitaciones de los motivos temáticos.

- Aspectos rítmicos y métricos.

Desde el inicio se indica el empleo de dos compases, uno de tres tiempos con divisiones binarias (3/8) y el otro de dos tiempos de particiones ternarias (6/16). La adopción de ambas métricas no posee un orden fijo en el discurso musical y está en correspondencia con las diferentes figuraciones rítmicas empleadas como unidades de tiempos (la corchea para el 3/8 y la corchea con puntillo en el 6/16) y la división de los tiempos en dos semicorcheas (el 3/8) o tres (6/16).

El ritmo no presenta grandes complejidades, si bien posee el carácter incisivo de una rítmica motora, definida por la continuidad, reiteración y sincronía de los diseños homorrítmicos de corcheas, corcheas con puntillo y grupos de dos o tres semicorcheas por tiempo. Como resultado, el movimiento se caracteriza no sólo por la tensión métrico-rítmica provocada por el encadenamiento y/o la simultaneidad de dos compases diferentes, sino por el constante remarcado rítmico de las discordancias entre ambas métricas en cuanto al número de los tiempos y a las subdivisiones de estos.

De las características metro-rítmicas expuestas, la heterometría o el cambio de métrica, y en consecuencia, la inconstancia en el orden de los acentos, así como el empleo de los diseños homorrítmicos arriba mencionados, son los rasgos coincidentes con aquellos considerados por Loyola como peculiares de la retórica del neoclasicismo.⁶¹³ Si bien, la particular sucesión y simultaneidad de las métricas de tres tiempos binarios y dos tiempos ternarios constituyen también *topoi* referentes a las músicas folclóricas de distintas regiones de España –como Asturias, Castilla, León y

⁶¹² *Ibidem*, p. 59.

⁶¹³ Loyola, María Enriqueta. “Reminiscencia nacionalista en las obras neoclásicas...”, pp. 41-42.

—. “Renovación de la música...”, p. 61.

Andalucía—,⁶¹⁴ al zapateado flamenco, y a ciertas manifestaciones de fuertes antecedentes hispánicos de la música folclórica latinoamericana.

A esto podemos añadir que la manera en que Orbón agrupó las figuraciones rítmicas dentro de los compases, utilizando las homorritmias de las divisiones ternarias o binarias de los tiempos, las unidades de tiempo y los ostinatos rítmicos de estas últimas, indican *topoi* que apuntan a varios géneros de la música folclórica latinoamericana; en particular, al extinto zapateo cubano y el punto guajiro o punto cubano,⁶¹⁵ y el joropo y el galerón venezolanos, como veremos más adelante en el análisis.⁶¹⁶

Algunos de los *topoi* de carácter rítmico, como el tratamiento de las homorritmias de las divisiones ternarias de los tiempos, son referentes no sólo de los géneros latinoamericanos arriba mencionados, sino también del zapateado flamenco en 6/8.⁶¹⁷ A lo anterior agregamos el uso (en el compás de 6/16) del motivo rítmico de tres semicorcheas, semicorchea y corchea, esta última con un acento adicionado (convirtiendo en fuerte la parte débil del tiempo), como otro de los *topoi* alusivos al zapateado flamenco en 6/8, que hemos establecido por la analogía y proporción de aquel agrupamiento rítmico, con el de tres corcheas, corchea y negra con acento que es característico del mencionado género de la música folclórica de España.⁶¹⁸

Véase la simultaneidad de los comportamientos métricos y rítmicos descritos, y la mezcolanza y sincronía de los mencionados *topoi* desde el comienzo del discurso

⁶¹⁴ Por ejemplo, en Andalucía los géneros flamencos de la seguiriya gitana, los cabales, las peteneras, livianas y serranas presentan las características metro-rítmicas empleadas para el III Final, si bien estas peculiaridades no son únicas de aquella región de España, sino también del cancionero de Castilla y León, y de los antiguos romances. Rossy, Hipólito. *Teoría del Cante...*, pp. 123-125. Así como de una parte de la música latinoamericana que tiene fuertes influencias de antecedentes hispánicos, en nuestra opinión.

⁶¹⁵ Descendiente del zapateado español en 6/8, presente en la Isla desde los primeros años del siglo XVIII, el zapateo con estilo cubano (zapateo cubano) data de inicios del XIX. Este baile cayó en desuso en Cuba durante las primeras décadas del XX, quedando sólo las partes instrumentales y del canto en décimas, que son las reconocidas como punto guajiro o punto cubano. León, Argeliers. *Del canto...*, p. 78.

⁶¹⁶ Las analogías de estos *topoi* con los géneros latinoamericanos mencionados serán examinadas en el epígrafe: Recursos de la intertextualidad musical en la construcción temática.

⁶¹⁷ Si bien otras danzas y músicas americanas, oriundas de países como Perú, Chile, Argentina y México también coinciden con algunas de las bases rítmicas del zapateado flamenco en 6/8. Bonilla, A. “Codificación cordófono en la guitarra española hasta la génesis del zapateado flamenco: patrones ternarios y análisis comparativo”. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2012. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=54436>. [Consultado: 16/11/2019].

⁶¹⁸ Fernández Marín, Lola. “El flamenco en la música nacionalista española...”, 2012, p. 31.

musical. Si bien estas características no son exclusivas del trozo con el que ejemplificaremos a continuación –puesto que definen el lenguaje de la mayor parte del movimiento– en el siguiente pasaje se ha enmarcado en un rectángulo la dualidad métrica del inicio (c. 1), y anotado la sincronía y alternancia de las métricas de 3/8 y 6/16 en la parte inferior de la partitura (cc. 1-6). Las líneas rojas que subrayan las barras de las semicorcheas destacan las reiteraciones homorrítmicas de estas figuraciones en grupos de tres, en las partes del piano, las violas y los vientos-madera (con excepción del fagot); es decir, señalando el *topos* rítmico del zapateado flamenco, el zapateo y punto cubanos, y el joropo y galerón venezolanos (cc. 1-6). Además, han sido limitados por rectángulos los discursos del contrabajo, los chelos y el fagot con la homorritmia de las corcheas con puntillo empleada como bajo ostinato, que representa uno de los *topoi* concernientes al galerón venezolano (cc. 1-6). Se han definido dentro de círculos los grupos de tres semicorcheas, semicorchea y corchea (a veces acentuada), constitutivos del *topos* alusivo al zapateo flamenco en 6/8, en los discursos del piano, el clarinete en *sib* y la flauta (cc. 2 y 4) (Figura 14).

Allegro Vivace, gígaro e insistivo.

Flauta

Oboe

Clarinete (sib)

Fagot

Piano

Viola

Cello

Contrabajo

Topos rítmico del zapateado flamenco

Homorritmia de subdivisiones ternarias: topos del zapateo y el punto cubano, el galerón y el joropo venezolano, y el antiguo zapateo español en 6/8.

Homorritmia de corcheas con puntillo: topos del galerón venezolano

Métricas:	6/16	3/8 y 6/16	6/16	3/8 y 6/16	3/8 y 6/16	6/16

Figura 14: III Final. Danza (cc. 1-6). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

A nuestro modo de ver, lo más significativo de los aspectos métrico y rítmico del movimiento reside en la manera en que Orbón logró articular los rasgos de la retórica del neoclasicismo, con la sincronía y mixtura de *topoi* que apuntaban a las músicas folclóricas de España, Cuba, Venezuela y por extensión de otros países de América Latina. Para ello aprovechó las coincidencias entre métricas y rítmicas de estos tipos de músicas, utilizando algunas de las peculiaridades de los géneros músico bailables con el estilo del zapateado o zapateo, emparentados por el origen y los influjos posteriores entre América y España.⁶¹⁹ Tales son los casos del zapateado flamenco en 6/8, el zapateo (baile en desuso) y el punto cubanos, y el joropo (baile) y el galerón (canto) venezolanos.

Sirviéndose de estos medios, Orbón ideó una estructura compuesta por la mezcolanza de los ritmos populares de las músicas folclóricas de España y América Latina, como una especie de parodia de su pasado-presente, que constituyó la fuente metro-rítmica básica del movimiento y sirvió de sostén a una buena parte del discurso musical y a otras herramientas de intertextualidad musical, como veremos más adelante.⁶²⁰

- La textura.

La adopción de la textura polifónico contrapuntística de carácter imitativo con la participación de varias voces instrumentales, es uno de los atributos del lenguaje neoclásico que abunda en esta parte. Si bien, desde el inicio y hasta el final del movimiento, la mencionada textura alterna con la homofónico armónica, de perfil cantable y factura acordal o es empleada de manera sincrónica con los recursos de esta última.

En algunos fragmentos del tercer movimiento las propiedades del tejido musical antes descritas se enlazan a otra de las maneras consideradas dentro de la retórica del

⁶¹⁹ Ortiz, J. L y Núñez, F. *La rabia del placer. El nacimiento cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923)*, Diputación de Sevilla, Área de cultura y ecología, Sevilla, 1999.

Castro Buendía, Guillermo. “Castro Buendía, Guillermo. “Música e historia del Zapateado”, *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telehusa*, Cádiz, 2014, p. 34. <http://www.flamencoinvestigacion.es/articulos/070804-2014/musica-historia-zapateado.pdf>. [Consultado: 16/11/2019].

⁶²⁰ Los otros materiales de intertextualidad musical presentes en el movimiento serán abordados en el epígrafe: Recursos de la intertextualidad musical en la construcción temática.

neoclasicismo: la utilización de ostinatos con ritmos motores en el acompañamiento de la melodía, que establecen una serie de contrapuntos disonantes con respecto a las líneas melódicas.⁶²¹ Los vínculos de estas peculiaridades pueden observarse desde el comienzo del movimiento en los dos ejemplos siguientes. En el pasaje que corresponde a los primeros compases (cc. 1-4) aparece la simultaneidad de las dos texturas: la polifónica contrapuntística en el grupo integrado por las voces del clarinete en *sib*, el corno inglés, el oboe y la flauta; y la homofónica-armónica, en los acordes en bloques formados por los instrumentos de cuerdas y el fagot. Estos conjuntos han sido contenidos en rectángulos. Como un eje de conexión entre uno y otro e integrando las dos texturas, el piano participa de los dos tipos de lenguajes, alternando el desempeño melódico a dos voces (que hemos encerrado en óvalos), con la ejecución junto a las cuerdas y el fagot de los acordes en bloques (cc. 1 y 3). Estos acordes constituyen el ostinato de corcheas con puntillo (también subrayado en el ejemplo cc. 1-4), que a la vez realizan un contracanto con disonancias a las líneas melódicas. (*Figura 15*).

⁶²¹ Loyola, María Enriqueta. “Reminiscencia nacionalista en las obras neoclásicas...”, p. 44.

III - FINAL. DANZA.

Bloque de polifonía contrapuntística

Allegro Vivace. giocoso e incisivo.

C. 1 C. 2 C. 3 C. 4

Flauta

Oboe

Corno inglés

Clarinete (sib)

Fagot

Piano

Viola

Cello

B. Bajo

Óstinato rítmico con acordes en bloques

Bloque de homofonía armónica

Figura 15: III Final. Danza (cc. 1-4). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Otra peculiaridad del neoclasicismo que concurre en la retórica de esta parte, es el abundante uso del paralelismo o el espesamiento de las líneas relacionadas con los temas y las imitaciones. Este procedimiento se manifiesta con diferentes combinaciones interválicas de carácter armónico desde las 8.^{as} justas, empleadas en el enunciado e imitaciones de los temas del movimiento –como puede verse entre el clarinete en *sib* y la flauta en el pasaje anterior (Figura 15)–, 4.^{as} justas y las más variadas distancias. Entre estas últimas predominan las disonancias como la 9.^a mayor, 7.^a menor, 5.^a disminuida, 4.^a aumentada, y 2.^a mayor y menor.

Un ejemplo de este procedimiento, en el que además se explota el carácter percusivo del piano, puede observarse en un trozo donde el discurso de este instrumento imita los motivos temáticos del primer sujeto. En esta parte el motivo de tres semicorcheas, semicorchea y corchea que puede verse en las partes de la flauta y el clarinete en el ejemplo anterior (cc. 2 y 4, Figura 15, precedente) se ha transformado en

acordes en bloques. En el compás 40, el primero de estos se haya integrado por 2.^{as} menores, 3.^a mayor, 4.^{as} justa y aumentada, 5.^{as} justa y disminuida, 7.^a menor y 8.^a justa; el segundo, por 5.^a disminuida y 3.^a mayor; el tercero tiene 2.^a menor y 5.^a justa; y el cuarto acorde es una repetición del segundo (c. 40). Los restantes acordes que prosiguen en el discurso del piano continúan engrosando las imitaciones motivicas con intervalos armónicos similares a los ya expuestos(cc. 41 y 42). (Figura 16).



Figura 16: III Final. Danza, parte del piano (cc. 39-43). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

De acuerdo a los puntos de observación del presente análisis, otra característica coincidente con los rasgos del lenguaje del neoclasicismo es el carácter rudo, percutido, mecánico y desentimentalizado que está presente en todos los instrumentos de la orquesta de cámara, con excepción de algunas de las intervenciones con las imitaciones del sujeto B de las violas, el clarinete en *sib*, la flauta, el oboe y el fagot; y la sucesión de ligaduras de expresión de dos notas en los vientos madera que caracterizan el tema C.

- Recursos de la intertextualidad musical en la construcción temática.

Los influjos que alimentaron el imaginario de Orbón para la construcción de los temas fueron insinuados en el subtítulo “Danza”, calificativo de carácter genérico y número singular, que apuntaba a la naturaleza de la música y al empleo de una sola fuente –y no de varias, como veremos sucede en el contenido de la música–, a modo de fundamento sobre el que se ideó discurso musical. Aparte de la mencionada inscripción, no aparecen marcas o anotaciones en la partitura autógrafa que permitan establecer nuevas deducciones al respecto.

Sin embargo, otras pistas se desprenden de la crítica realizada por Alejo Carpentier a la premier del *Capriccio...* en 1944 y del testimonio proporcionado por Julián Orbón en una entrevista concedida casi cuatro décadas después de compuesta la

obra.⁶²² En el escrito de Carpentier se destacaba la fuerza rítmica del tercer movimiento como una “ecuménica reunión de elementos hispánicos y latinoamericanos, que se enlazan y desenlazan sin acabar nunca de revelar su origen preciso” y conformaban una atmósfera musical “dotada de un indiscutible acento nuestro...y sin embargo, ajena a todo documento tradicional”.⁶²³ De estos juicios de Carpentier inferimos el empleo de *topoi* de carácter rítmico, concernientes a las músicas folclóricas cubana y/o latinoamericana, y de España, si bien el autor no precisó los géneros de estas músicas que fueron aludidos en la obra, y sugiere la ausencia –al menos evidente– de citas o alusiones a textos musicales precedentes de carácter folclórico.

A estos juicios de Carpentier se suman los comentarios de Orbón acerca de la aproximación del tercer movimiento del *Capriccio...* a la música hispanoamericana, como consecuencia del empleo de “las concepciones rítmicas derivadas de los *punteados cubanos*, así como de otras influencias Hispanoamericanas”, si bien estas últimas, no fueron no especificadas por el compositor.⁶²⁴ Con estas declaraciones el compositor confirmó la utilización de los *topoi* de carácter rítmico vinculados al zapateo y el punto cubanos, y sugirió el manejo de diversos influjos oriundos de la música de distintas regiones de América y de España.

Aparte de los indicios antes expuestos, no existen informaciones en los estudios precedentes ni en las fuentes documentales consultadas que viertan más luz sobre las posibles relaciones de los temas del movimiento con la música folclórica y mucho menos con los géneros o los cantos en específico pertenecientes a las músicas folclóricas venezolana, flamenca y asturiana, que se hayan presentes en la retórica del compositor para los temas del III Final. Danza, como veremos más adelante en el análisis. De estos rasgos no aparecen referencias en la crítica de Carpentier,⁶²⁵ y tampoco fueron revelados por Orbón.⁶²⁶

⁶²² Entrevista realizada por Velia Yedra a Julián Orbón el 4 de diciembre de 1982, cuyos datos son empleados en la parte que aborda algunas de las características del *Capriccio Concertante* en el libro de esta autora. Yedra, Velia. *Julián Orbón: A Biographical...*, p. 43.

⁶²³ Carpentier, Alejo. “Concierto de la Orquesta de Cámara...”, p. 24.

⁶²⁴ Yedra, Velia. *Julián Orbón: A Biographical...*, p. 43: lo subrayo pertenece al original.

⁶²⁵ En la crítica de Carpentier, no hay referencia alguna a las posibles analogías o inspiraciones temáticas del III Final. Danza. Carpentier, Alejo. “Concierto de la Orquesta de Cámara...”, p. 24.

⁶²⁶ No existen referencias a ello en los escritos de Orbón, ni en la descripción que del *Capriccio Concertante* le hiciera el compositor a Velia Yedra en la entrevista del 4 de diciembre de 1982, de acuerdo a los comentarios que sobre esta obra aparecen en el libro de esta autora. Yedra, Velia. *Julián Orbón: A Biographical...*, p. 43.

A partir de nuestras investigaciones y basándonos en el empleo de las herramientas de intertextualidad musical como los *topoi*, las citas y alusiones intertextuales, hemos logrado establecer algunas analogías entre el primer tema (A) y la yuxtaposición y sincronía de los caracteres de géneros de la música folclórica cubana y latinoamericana como el zapateo y el punto cubanos, con *topoi* que no sólo corresponden al aspecto rítmico; el joropo y el galerón venezolanos, el zapateado flamenco en 6/8 y algunos elementos del baile de gaita o fandango de la música folclórica asturiana.

También hemos hallado analogías entre la disposición de simultanear los *topoi* referentes a las distintas expresiones de la música folclórica hispanoamericana, adoptada por Orbón en la construcción de este tema, y los modos de integrar y combinar los elementos expresivos de las diferentes manifestaciones de la música folclórica de la Isla en las obras de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla compuestas dentro de la corriente del afrocubanismo. La similitud de procedimientos permite enlazar a Orbón con el legado de los dos compositores cubanos antes mencionados; y en particular, establecer la alusión a las maneras constructivas de la *Berceuse campesina* para piano de Caturla, un creador que combinó y mezcló elementos de orígenes diversos en la búsqueda de síntesis en muchas de sus piezas.⁶²⁷

En el caso del segundo sujeto (B), la alusión de carácter intertextual puede establecerse en ciertas similitudes melódicas entre este sujeto y el tema de la “Canción del amor dolido” del ballet *El amor brujo* de Manuel de Falla. Mientras que el tercer y último tema (C), presenta la mezcla de los rasgos de los géneros cubanos y venezolanos arriba mencionados, el zapateado flamenco en 6/8 y la música folclórica de Asturias; subrayándose en esta última las semejanzas melódicas con una de las canciones de *baile de pandero* –danza en hileras de hombres y mujeres propia de los

⁶²⁷ Podemos mencionar, por sólo citar algunos ejemplos, obras como la *Rumba* de Caturla, que no trata sólo del género rumba, sino aúna elementos diversos del folclor, y las *Rítmicas I-VI* de Roldán, entre otras piezas en las que estos compositores superponen, combinan y mezclan los *topois* de diversos géneros de la música folclórica de Cuba.

La mezcla de elementos tomados de diversas expresiones del folclor musical de la Isla para la construcción sinfónica dentro de la corriente del afrocubanismo, por estos dos compositores cubanos también ha sido observada en las fuentes historiográficas. Carpentier, Alejo. *La música...*, p. 274.

vaqueiros de alzada,⁶²⁸ muy generalizada en Asturias⁶²⁹ recogida y publicada por Eduardo Martínez Torner en el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*.⁶³⁰

Si bien en la construcción del tema A son enfatizados los rasgos de carácter métrico y rítmico vinculados a los géneros cubanos, venezolanos y al zapateado español en 6/8 –como ya hemos expuesto en el epígrafe correspondiente–, los *topoi* relacionados con las manifestaciones latinoamericanas mencionadas no se limitan a los aspectos métrico y rítmico, sino que incluyen ciertos comportamientos de los discursos melódico y armónico. De manera sincrónica aparecen también analogías con la retórica de la gaita en el baile de gaita o fandango de la música folclórica de Asturias, como veremos a continuación

Las características melódicas del primer sujeto (A) son similares a las del discurso musical de los instrumentos de cuerdas pulsadas a cargo del desempeño melódico en los géneros cubanos y venezolanos mencionados.⁶³¹ Estas coincidencias se encuentran en el uso de las entonaciones de los acordes de tríadas disueltos, el sentido cadencial hacia la dominante y/o en la peculiar reiteración del sonido de este último grado en los cierres de las frases y la conclusión de las piezas. A esto se añade el empleo en el aquel tema de una escala descendente al unísono y en 8.^{as} paralelas entre las voces del clarinete en *sib*, el corno inglés, el oboe y la flauta; y también los mordentes superiores en la conclusión de los discursos del clarinete en *sib*, el corno inglés y la flauta, aludiendo con ello al tipo de oratoria conclusiva y a los trémolos o grupetos empleados en el cordófono de punteado en los cierres de los interludios instrumentales del punto cubano.

Además, a estos *topoi* se yuxtaponen, mezclándose, el *topos* concerniente al zapateado español en 6/8: el motivo rítmico de tres semicorcheas, semicorchea y corchea acentuada⁶³² que aparece en el discurso melódico del clarinete en *sib* y la flauta –reforzado en ocasiones por las intervenciones del piano–; y el del fandango asturiano, por el empleo en el oboe de las entonaciones y apoyaturas características de la retórica

⁶²⁸ Individuos de la población asturiana dedicados a la cría del ganado vacuno que viven cerca de la región de Somiedo y aislados de la población de Asturias. Martínez Torner, Eduardo. *Cancionero musical...*, pp. 208-209.

⁶²⁹ *Ibidem*, p. 209.

⁶³⁰ El canto en particular es identificado con el número 285. *Ibidem*, p. 105.

⁶³¹ En los géneros cubanos los instrumentos empleados han sido el tiple, la bandurria, el laúd, el tres y la guitarra; y en los venezolanos, el cuatro, la mandolina, y el arpa.

⁶³² Ya abordado como *topos* del zapateado flamenco en 6/8 en los Aspectos métricos y rítmicos del presente epígrafe.

de la gaita en los prólogos instrumentales de este género folclórico. De manera simultánea se presenta también el *topos* correspondiente al joropo y el galerón venezolanos: el desempeño rítmico-armónico del bajo ostinato con la cadencia imperfecta de subdominante-dominante (I-I⁶-IV-V), a cargo de las cuerdas, el fagot y el piano.

En el siguiente fragmento, correspondiente a la primera aparición del tema A, han sido subrayadas con líneas quebradas las entonaciones melódicas de los acordes disueltos en subdivisiones ternarias a cargo del clarinete en *sib* y la flauta (cc. 1-4). Se han contenido en rectángulos el motivo rítmico del zapateo flamenco en 6/8, y en un óvalo las reiteraciones con acentos de la dominante *sib* (c. 5). Las flechas oblicuas indican la escala con sentido conclusivo que, partiendo de la nota (*sib*), llega a la tónica *mib* (cc. 6-7), y que es realizada al unísono y a la 8.^a por los vientos-madera, con excepción del fagot. También han sido enmarcados dentro de pequeños óvalos los mordentes superiores que aparecen en los discursos de algunos de los instrumentos de vientos-madera al concluir el primer sujeto (cc. 7-8). Las flechas horizontales indican los ciclos de dos compases del bajo ostinato de carácter rítmico armónico (I-I⁶-IV-V) con la cadencia imperfecta (IV-V) llevada por las cuerdas y el fagot y de los cuales también participa el piano con el acorde de tónica; mientras que las líneas discontinuas señalan en el discurso del oboe, el *topos* del lenguaje de la gaita asturiana en el baile de gaita o fandango (cc. 1-4 y cc. 7-8). En cada caso se han realizado las anotaciones indicativas de las fuentes de los *topoi* (Figura 17).

III - FINAL. DANZA.

♩ = 120

Allegro Vivace, giocoso e marcato

Topos del zapateado flamenco en 6/8 Topos del zapateado flamenco en 6/8

V grado (sib) Escala descendente desde el V hasta el I

Flauta C.1 C.2 C.3 C.4 C.5 C.6

Oboe Topos de la retórica de la gaita en el fandango asturiano

Corno

Clarinete

Fagot Topos del zapateo y el punto cubano

Piano

Viola

Cello

E. Bay. Topos del galeron y el joropo venezolano

I 16 IV V I 16 IV V I 16 IV V

Cadenza imperfecta

Topos del zapateo y el punto cubano

C.7 C.9 C.10 C.11 C.12 C.13

Fl. ritmicos

Ob.

Corno

E. Bay.

Fagot

Piano

Viola

Cello

E. Bay.

I 16 IV V

Figura 17: III Final. Danza (cc. 1-13). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

Los comportamientos que fueron destacados en el fragmento anterior para el tema A en relación con el ya extinto zapateo cubano y aún vigente punto guajiro o cubano (Figura 17, anterior), así como la simultaneidad y alternancia métrica de compases de

tres tiempos de subdivisión binaria, y de dos tiempos con subdivisión ternaria, pueden verse en los siguientes pasajes. Uno corresponde al “Zapateo cubano” para piano, compuesto por Vicente Díaz de Comas en 1855; y el otro es una transcripción realizada a inicios de la década de 1960 de una de las distintas manifestaciones del punto cubano en la música folclórica, ejecutada por dos voces y el tres. En ambos trozos se han destacado las analogías de los discursos musicales de estos ejemplos con el del tema A. En la obra para piano de Comas pueden verse señaladas con flechas, las tendencias de la cadencia y modulación hacia la dominante (*re*) de la tonalidad principal de *sol* mayor; e indicado con líneas el movimiento el sentido melódico de los sonidos de los acordes de tríadas disueltos, partiendo de la M. I. a la M. D. en el piano, semejando los comportamientos de la manifestación folclórica (Figura 18). En la versión del punto cubano que continúa, se han destacado con saetas procedimientos similares a los señalados en el “Zapateo cubano”, con la adición de la bordadura sobre la dominante por el uso del mordente superior (c. 1) y la reiteración de este grado para concluir la frase (c. 6). (Figura 19).



Figura 18: Fragmento del “Zapateo cubano” (cc. 25-39), *Álbum Regio* (1855) de Vicente Díaz de Comas, Fundación Autor, Madrid, 1998, pp. 162-164.

Figura 19: Fragmento del punto guajiro con tonada espiritua transcrita por Gonzalo Romeu. León, Argeliers. *Música folklórica cubana...*, 1964, pp. 58-59; —. *Del canto...*, 1987, pp. 88-89.

En la ilustración siguiente puede observarse el ritmo característico del zapateado flamenco en 6/8,⁶³³ y destacado dentro de un círculo el motivo con la acentuación en la parte débil del segundo tiempo (*Figura 20*), que como *topos* habla de este género en la construcción del tema orboniano A. Con la intención de evidenciar el empleo de este mismo motivo rítmico como referente al género mencionado, hemos añadido a continuación un fragmento del “Zapateado”, pieza integrante de las *Spanish Dances Op. 23* compuestas por el violinista y compositor español Pablo Sarasate en 1880 (*Figura 21*).

⁶³³ Fernández Marín, Lola. “El flamenco en la música nacionalista española...”, 2012, p. 31.

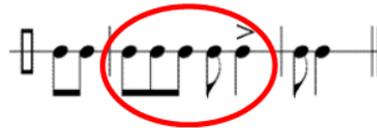


Figura 20: Motivo característico del zapateado flamenco en 6/8. Fernández Marín, Lola. “El flamenco en la música nacionalista española...”, 2012, p. 31.

Figura 21: Sarasate, Pablo. “Zapateado”, *Spanish Dances Op. 23*, núm. 2, N. Simrock, Berlín, 1880.

En el siguiente trozo, perteneciente a la introducción instrumental de un galarón margariteño, puede apreciarse en la armadura de clave el empleo de las dos métricas de 3/4 y 6/8, y en el pentagrama superior destinado a la mandolina (el cordófono de punteado en función melódica) el discurso con los sonidos de los acordes de tríadas disueltas, equivalente al empleado en el zapateo y punto cubanos y a los procedimientos constructivos del primer tema orboniano (A). Préstese atención en los pentagramas inferiores destinados a la guitarra, a la progresión armónica de dominante (*la*)-tónica (*re*)-subdominante (*sol*)-dominante (*la*) de cadencia imperfecta (V-I-IV-V), al sentido cadencial hacia la dominante (*la*) (cc. 4 y 8) y a la repetición de este sonido en los cierres de semifrases y frases (cc. 8-14). (Figura 22).

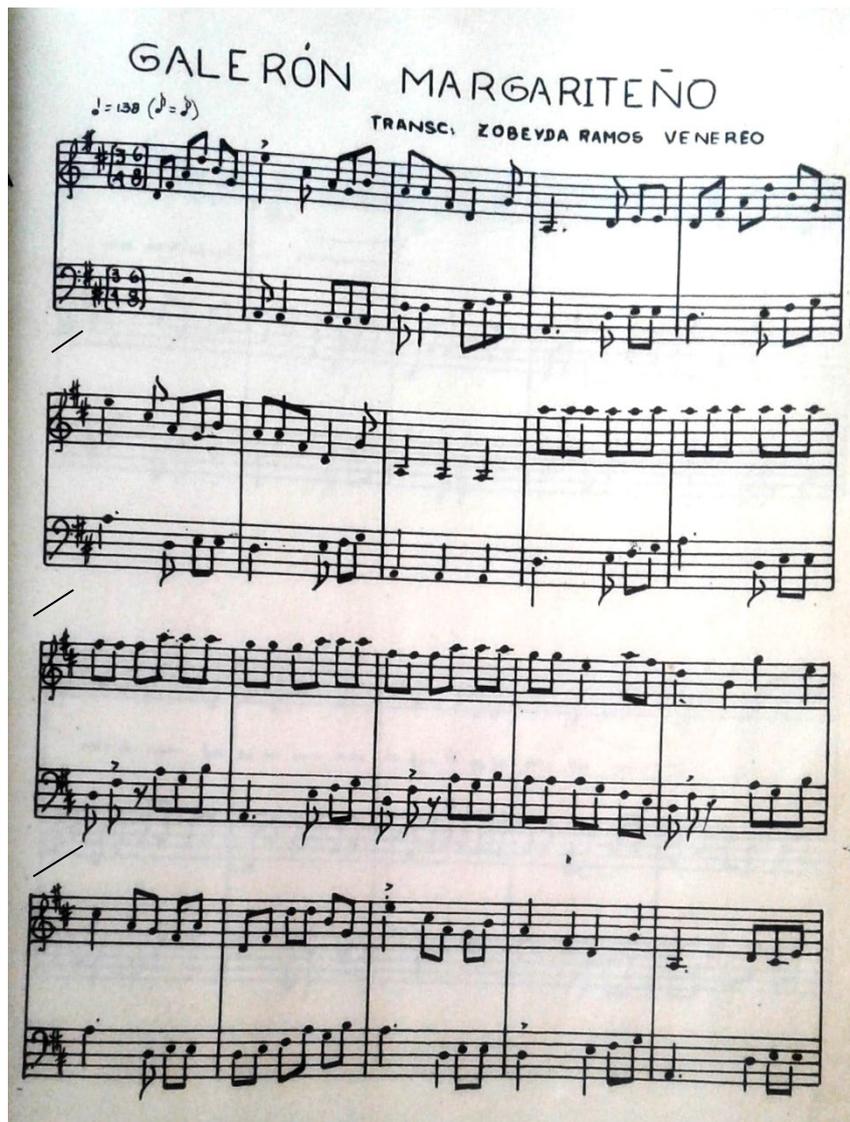


Figura 22: Fragmento instrumental del galerón margariteño (cc. 1-20), transcripción Zobeida Ramos, pentagramas de abajo hacia arriba: guitarra y mandolina. Ramos, Zobeida. “Integración musical caribeña...”, 1987, s/p.

A continuación el pasaje inicial de un joropo –ejecutado por maracas, bandola, cuatro, arpa y voz–, ilustra el ciclo de dos compases del bajo ostinato de carácter rítmico-armónico, que en esta ocasión es llevado por la bandola (el cordófono de punteado más grave) en el pentagrama inferior de la partitura, alternando los ritmos de dos negras con puntillo, y tres negras; es decir, las unidades de tiempo de los compases 6/8 y 3/4 con la progresión de tónica-subdominante-dominante de cadencia imperfecta (IV-V), (Figura 23, siguiente), ciclo armónico que es similar al advertido en el galerón y el tema A (Figuras 22 y 17, anteriores).



Figura 23: Fragmento instrumental de joropo, de abajo hacia arriba maracas, bandola, cuatro, arpa y voz (cc. 1-5), transcripción Zobeida Ramos. Ramos, Zobeida. “Integración musical caribeña...”, 1987, s/p.

Las alusiones que fueron establecidas en el discurso del oboe, en relación con la retórica de la gaita en los bailes de gaita o fandangos, pueden observarse en la introducción de una de las piezas de este tipo recogida por Eduardo Martínez Torner en el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* con el número 321 y con la cual ejemplificamos a continuación. En esta ilustración el discurso de la gaita comienza con los sonidos disueltos de la tríada de la tonalidad principal, y prosigue con un encadenamiento de *acciaccaturas* (Figura 24), mostrando un lenguaje afín al empleado por Orbón para el oboe al inicio del tema A (Figura 17, anterior).



Figura 24: Fragmento inicial del baile de gaita o fandango, transcrito en Oviedo. Martínez Torner, Eduardo. *Cancionero musical...*, p. 122.

El primer sujeto orboniano presenta otras insinuaciones de carácter intertextual, relacionadas con los procedimientos empleados por Caturla en la *Berceuse campesina* para piano (1939-1940). En esta última obra se logra una síntesis de carácter rítmico, armónico y melódico que alude a varios géneros de la música folclórica cubana, mediante la sincronización de los pertinentes *topoi*. En el discurso de la voz superior

aparece el *topos* del punto guajiro o campesino, evidenciado en la melodía en el modo mixolidio sobre el V grado (*do*) de la tonalidad de *fa* mayor de la pieza y en la serie de trinos que recuerdan los comportamientos instrumentales del género. Más adelante, también en la melodía, aparece el *topos* rítmico del cinquillo cubano (corchea, semicorchea, corchea, semicorchea, corchea) a través de una de las variantes rítmicas con las dos últimas figuraciones invertidas (corchea, semicorchea, corchea, corchea, semicorchea) refiriendo a la rumba, la conga y otras expresiones de la música cubana. Todos los *topoi* mencionados se hallan superpuestos al *topos* del son conducido en el bajo, con el ciclo armónico de la cadencia imperfecta I-V.

Orbón construye el primer tema con medios similares a los descritos con anterioridad en la *Berceuse*... pues también simultanea los diferentes *topoi* del punto y el zapateo cubanos, del zapateo flamenco, de la gaita en el fandango asturiano; todos estos en las voces superiores de la orquesta de cámara y sincronizados con el *topos* del galerón y el joropo venezolanos en el discurso del bajo (en las partes del contrabajo y los chelos) concluyendo en la cadencia imperfecta IV-V, como ya hemos evidenciado en el análisis con anterioridad. (*Figura 17*, precedente).

En la *Berceuse*... el *topos* rítmico del son, con el característico bajo anticipado, presenta la oscilación armónica de tónica a dominante en el espacio de dos compases y constituye el *ostinato* rítmico armónico de toda la obra. Cada ciclo concluye con la cadencia imperfecta I-V, adornada⁶³⁴ con el intervalo de 9.^a mayor sobre la dominante de *fa* mayor (V^9 : *do-mi-sol-sib-re*) y contiene la siguiente progresión de acordes: I- 2.^a inversión de V^9 (o II)- 1.^a inversión de V^9 - 2.^a inversión de V^9 . En analogía con estas características de la obra de Caturla, el tema orboniano emplea el *topos* rítmico armónico del galerón y el joropo venezolanos en el bajo, también en la extensión de dos compases que concluyen con una cadencia imperfecta, pero no la de I-V de la *Berceuse*... sino la de IV-V, extendida con el intervalo de 11.^a aumentada sobre la dominante de *mib* mayor (V^{11} : *sib-re-fa-lab-do-mi* becuadro), a diferencia de la 9.^a mayor empleada por Caturla.

En el siguiente fragmento de la mencionada obra de Caturla se destaca el *ostinato* rítmico armónico del bajo o *topos* del son, ubicado en el pentagrama inferior del piano y conducido por la M. I, así como el encadenamiento de la secuencia armónica I- V^9 (cc.

⁶³⁴ Latham, Alison. *Diccionario Enciclopédico*..., p. 252.

1-2, 3-4). También se señalan en la parte superior de la partitura, el ciclo de dos compases que es reiterado a lo largo de la pieza (cc. 1-2) y con una flecha la melodía en el modo mixolidio sobre el sonido *do*, además del pasaje con los trinos en la voz superior, que constituyen el *topos* de las prácticas de instrumentos como el laúd cubano y el tres, en el punto guajiro. Como puede observarse este último *topos* está sincronizado con el del son (cc. 5-11). Además, se ha contenido en rectángulos la variante rítmica del cinquillo cubano (corchea-semicorchea-corchea-corchea-semicorchea) en la M. D., *topos* que refiere a la rumba y la conga, entre otras expresiones de la música folclórica cubana, también en coincidencia con el *topos* del son (cc. 14, 15, 16 y 19). (*Figura 25*). Obsérvese en el ejemplo a continuación, el ostinato rítmico armónico en la M. D., con la cadencia imperfecta I- V⁹, en los dos ciclos que concluyen la *Berceuse...* (cc. 43-44, y 45-46). (*Figura 26*).

Ciclo de dos compases

C. 1 Andantino con moto C. 2 C. 3 C. 4

Piano

p

Ostinato rítmico armónico topos del son: M. I. en el piano

Melodía y trinos vinculados a las maneras del discurso del laúd y el tres cubano: topos del punto guajiro.

Escala sobre el V grado: Mixolidio sobre *do*

Mixolidio sobre *do*

Idem

C. 8 C. 9 C. 10 C. 11

mf Fa mayor.

V⁹-----|

4 C. 12 C. 13

Topos del son M. D. en el piano

Variante rítmica del cinquillo cubano: topos de la rumba y conga, etc.

Ostinato rítmico armónico topos del son

C. 16 Variante rítmica del cinquillo cubano C. 17 C. 18 Variante del cinquillo cubano

Ostinato bajo sonero

Figura 25: Fragmento (cc. 1-19) de la *Pastoral Lullaby* (*Berceuse campesina*) para piano de Alejandro García Caturla, Carl Fischer, Inc. New York, 1941, pp. 3-4.⁶³⁵

⁶³⁵ http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/11/IMSLP10616-Caturla_-_Berceuse_Campesina.pdf. [Consultado: 11/05/2020].

Figura 26: Fragmento (cc. 43- 46) de la *Pastoral Lullaby (Berceuse campesina)* para piano de Alejandro García Caturla. *Ibidem*, p. 5.⁶³⁶

A continuación, podemos observar cómo el procedimiento adoptado por Caturla en la *Berceuse...* (Figura 25 y 26) es similar al modo en el que Orbón construye el primer tema del movimiento. En el próximo ejemplo se han anotado, contenido en los rectángulos y destacado con las flechas y líneas, los *topoi* de las diferentes expresiones hispanoamericanas (el del punto y el zapateo cubanos, zapateo flamenco, el de la gaita en el fandango asturiano) que son simultaneados y también sincronizados con el *topos* del galerón y el joropo al que pertenece el *ostinato* rítmico armónico, con la cadencia imperfecta IV-V, utilizada para finalizar los cuatro ciclos de dos compases (los cc. 2, 4, 6 y 8) que integran al sujeto orboniano (cc. 1-8), pero en este caso con el acorde de 11.^a aumentada sobre la dominante (V^{11} : *sib-re-fa-lab-do-mi* becuadro). Los sonidos componentes del acorde han sido anotados en pequeños recuadros, a modo de comentario, en dos de los compases en que este aparece (cc. 2 y 8). (Figura 27).

⁶³⁶ http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/11/IMSLP10616-Caturla_-_Berceuse_Campesina.pdf. [Consultado: 11/05/2020].

Sin llegar a constituir una cita textual, sino representando sólo una alusión de carácter intertextual a una obra precedente de la música de concierto española, las entonaciones melódicas del segundo sujeto del movimiento se asemejan a las de la semifrase más reiterada de la “Canción del amor dolido” del ballet *El amor brujo* de Falla. Las diferencias métricas entre los temas de ambas obras (6/16, en el tema B del III Final y 3/4 en la “Canción...” y los disímiles ritmos y agógicas (Allegro vivace para el primer sujeto, y Allegro en el segundo) que los caracterizan, no son óbices para advertir la mención de la obra falliana en el tema orboniano, como veremos a continuación. En el siguiente pasaje ha sido contenido en un rectángulo el primer enunciado del sujeto B a cargo de la M. D. en el piano (cc. 8-12). Obsérvese la integración melódica de este tema con los siguientes sonidos: *sib-sib-lab-sol-fa-sol-sib-sib-lab-sol-mib* (cc. 8-10), *sib-sib-lab-sol-fa-sol-sib-sib-sol* (cc. 10-12). (Figura 28).

Figura 28: III Final. Danza (cc. 7-13). *Capriccio concertante*. Julián Orbón.

Compárense las entonaciones melódicas del tema B, ilustradas en el ejemplo anterior, con el siguiente fragmento de la “Canción del amor dolido” de Falla. En este

pasaje al comienzo del canto, hemos encerrado en un óvalo la primera manifestación de las entonaciones melódicas a las que alude el tema orboniano; estas son: *sib, la* (becuadro), *sol, fa y sol* (cc. 9-12), difiriendo sólo por un semitono cromático descendente: el *lab* empleado por Orbón en el sujeto B (cc. 9-11, *Figura 28*, anterior). También se han subrayado con saetas las reiteraciones posteriores del motivo temático en la pieza falliana (cc. 18-19, 20-21, 35-41, 43-47). (*Figura 29*).

C. 1 C. 2 * C. 3 C. 4 C. 5 C. 6
A - y!

//

C. 7 C. 8 * C. 9 C. 10 * C. 11 C. 12 *
(con dolor)
Yo no sé qué sien - to - ni sé qué me

//

C. 13 C. 14 C. 15 C. 16 C. 17 C. 18 C. 19
pa - sa - cuan - do és - te mar - di - to gi -

//

C. 20 * C. 21 * C. 22 (con temor) C. 23
ta - no me far - ta Can - de - la que ar - des Más ar - de el in - fier - no que to - ta mi san - gre a - brasa de

//

C. 34 (con angustia) C. 35 C. 36 C. 37 C. 38 C. 39 C. 40
Cuando el ri - o sue - ña qué querrá de - cir? A - y!

//

C. 41 C. 42 C. 43 C. 44 C. 45 C. 46 C. 47
Por que - rer - a o - tra se - ña - ví - a de mí! A - y

Figura 29: Fragmento de la parte de la voz en la “Canción del amor dolido” (cc. 1- 47). Falla, Manuel de. *El amor brujo*, J. y W. Chester, Ltd., Londres, 1924, pp. 10-16.

El tercer y último tema (C), presenta la mixtura y simultaneidad de los *topoi* de los géneros cubanos y venezolanos ya mencionados y del zapateado flamenco en 6/8 como un contexto sonoro que sirve de empaque a la alusión melódica de la música folclórica de Asturias. Esto último se halla relacionado con ciertas semejanzas entre el sujeto orboniano y las entonaciones melódicas de diferentes fragmentos de una de las canciones de baile de pandero recogida por Martínez Torner con el número 285, en el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*.⁶³⁷

A continuación, se ilustra el fragmento donde aparece por primera vez el tema C en la tonalidad de *do* mayor. Obsérvese este sujeto enunciado por una parte de los chelos, y las violas (en 8.^{as} justas) y estas (al unísono) con el corno inglés (cc. 52-56); así como las entonaciones melódicas y la síncopa (c. 54) que apuntan al canto de la música folclórica asturiana mencionado en el párrafo anterior (cc. 52-54). De manera sincrónica, puede apreciarse la reiteración de la serie de articulaciones de dos sonidos –a la manera de las prácticas del arpa llanera y de otros cordófonos como el cuatro y la mandolina en los joropos venezolanos– en el resto los aerófonos; así como el bajo ostinato rítmico-armónico –semejante al del galerón y el joropo– llevado por el contrabajo y una parte de los chelos en 8.^{as} justas (cc. 52-56). Se han destacado también los *topoi* del zapateado flamenco en 6/8 en el fagot, la flauta, el clarinete en *sib* y los chelos (cc. 57-60); y del zapateo y el punto cubanos en el piano. (*Figura 30*).

⁶³⁷ Este canto fue recogido en la región asturiana de Luiña, ayuntamiento de Ibías. Martínez Torner, Eduardo. *Cancionero musical...*, p. 237.

//

Figura 30: III Final. Danza, (cc. 51-60). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

La próxima ilustración corresponde al canto de baile de pandero recolectado por Martínez Torner, pieza a la que aluden algunos de los criterios de la construcción melódica y rítmica del tema C. En el canto folclórico asturiano se han destacado con flechas todas las apariciones de las entonaciones melódicas que se asemejan a las del sujeto orboniano (cc. 3-4 y 7-8); y se ha encerrado en un círculo la síncopa que equivale

Allegro brillante

Figura 32: Fragmento del *Seis por derecho*. Lauro, Antonio. *Seis por derecho*, joropo al estilo del arpa venezolana, Revisión y digitación de Félix Rodríguez. www.free-scores.com/PDF_EN/lauro-antonio-seis-por-derecho-81543.pdf

Los *topoi* de los géneros de las músicas folclórica cubana, flamenca y asturiana, a los que se añaden en el movimiento y por primera vez en el *Capriccio...*, los de la venezolana, refiriendo las características de la métrica, el ritmo, las entonaciones melódicas y armónicas, y las maneras de la retórica de los instrumentos folclóricos populares que los interpretan, entre ellos la gaita asturiana, el laúd y el tres cubanos, y el arpa, el cuatro en Venezuela; fueron algunas de las fuentes sobre las que Orbón compuso los temas originales empleados en la construcción del movimiento.

Con estos recursos y la adopción de otros procedimientos de la intertextualidad musical como ciertas alusiones a la *Berceuse campesina* de Alejandro García Caturla, un canto asturiano de baile de pandero y la “Canción del amor dolido” de *El amor brujo* de Manuel de Falla, el discurso del compositor amplió en el III Final la proyección hispano cubana de los movimientos anteriores y las obras que había compuesto hasta este momento, proyectándose por primera vez como un epítome sintético y sincrónico de la unidad dentro de la diversidad de la música folclórica hispanoamericana.

- Estructura y forma musical: Rondó (A B A1 C A2 B1:||A3 B2 C1 A4 C2 B3 A5)

La estructura del III Final. Danza está elaborada sobre los patrones de la forma rondó, si bien presenta una organización compleja que enlaza el discurso de varios

rondós de siete episodios, asimismo combina y yuxtapone los procedimientos y el equilibrio más tradicionales de esta forma con algunos elementos de la simetría de la forma en arco.⁶³⁸ Este modelo, según los planteamientos de Loyola, nuevamente se relaciona de manera directa con la sintaxis del lenguaje del neoclasicismo.⁶³⁹

El movimiento tiene tres temas independientes, pero de caracteres semejantes, uno corresponde al estribillo o rondó (A) y los otros dos a las coplas (B y C). Estos sujetos se manifiestan en diecinueve períodos están organizados en dos secciones o grupos. Para el primero de los grupos, Orbón utilizó la habitual alternancia entre el estribillo (A) y las coplas (B y C); mientras que, en el segundo, las coplas continúan al estribillo inicial, empezando por B y después C hasta el nuevo episodio de A. Tras este último, el discurso musical avanza en sentido reverso; es decir se presenta C antes que B, introduciendo en esta forma rondó la simetría de espejo, característica de las formas en arco. Otra de las distinciones que se añade a la de los diferentes modos de alinear los episodios y que se relaciona con la repetición de los seis primeros, es el encadenamiento en la primera parte de dos rondós con similares números de episodios, como explicaremos a continuación.

La forma rondó que abre el movimiento y caracteriza la sección I responde a la estructura de siete episodios A B A C A B A, en la que los temas son agrupados como A B A - C - A B A, y C constituye el pasaje central y el eje de la simetría de la forma tras el cual retorna el grupo de temas A B A.⁶⁴⁰ Si bien Orbón empleó este modelo organizativo, subrayó la recurrencia del estribillo (A) con el *da capo* –indicado por la barra de repetición (c. 73 en B1) –, concluyendo el primer rondó con el mismo episodio de A con el que lo inició. De manera sincrónica, se valió de igual pasaje para comenzar un nuevo rondó, también de siete períodos que finaliza en A3, tras el signo de repetición: A B A1 C A2 B1:|| A3.

Este decimotercer período (A3) remata la repetición de la primera sección e inicia la segunda, delimitando el lugar de acoplamiento y los lindes de las dos diferentes

⁶³⁸ *Bogen form* en inglés, llamada también “forma puente”.

⁶³⁹ Loyola, María Enriqueta. “Renovación de la música...”, p. 65.

⁶⁴⁰ Esta estructura es considerada por Stein como el tercer tipo de la forma rondó: ABACABA. Stein, León. *Structures & Style...*, pp. 85 y 89. El rondó de siete períodos es empleado en diversas obras de compositores del clasicismo como en el Rondó de la *Sonata para piano K 311* de Mozart; el Rondó de la *Sonata Patética* para piano de Beethoven; y también en piezas de compositores como el *Scherzo en forma de Rondó* de R. Schumann. Bas, Julio. *Tratado de la forma...*, pp. 253-255.

maneras en las que Orbón enfocó la simetría en la forma rondó. Dicho pasaje abre la segunda sección que contiene al rondó en forma de arco. Este último presenta el tipo de patrón donde el estribillo vuelve después de las dos digresiones de las coplas, sin alternar con ellas, así como la simetría en espejo. Es decir, después del estribillo los temas de las coplas retornan en orden reverso (:||A3 B2 C1 A4 C2 B3 A5). En esta parte los dos sub grupos temáticos presentan diferentes órdenes, uno que atañe a la secuencia A3 B2 C1 y el otro a C2 B3 A5, tomando como eje al fragmento A4. El equilibrio de este encadenamiento corresponde al de la forma en arco, cuyas disposiciones temáticas son semejantes hacia delante y en sentido inverso. Aunque Orbón asumió como centro al pasaje A4 elaborado con algunos recursos del desarrollo motivico, este período no constituye una sección de desarrollo, como ocurre por lo regular en el segmento central de la forma en arco de cinco partes (A B C B A).⁶⁴¹

En el siguiente esquema se han contenido entre los paréntesis los cuatro subgrupos de temas, y las partes A y A3. Han sido enumerados en orden sucesivo los siete episodios en cada rondó; y juntados entre los paréntesis los números pertenecientes al doble desempeño de los episodios A y A3 (1/7 y 7/1). Esto permite visualizar cómo el trozo A constituye el episodio inicial y conclusivo de la primera forma rondó, y encabeza también la segunda; y la disposición de A3, a modo de último período del segundo rondó y comienzo del tercero, enlazando la sección I y el comienzo de la II. También han sido subrayados los centros de equilibrio para advertir sobre la trayectoria de los temas en el último rondó con forma en arco. En correspondencia con la repetición indicada por la doble barra tras B1, puede apreciarse la forma rondó resultante del movimiento, integrada por el encadenamiento de tres rondós:

	Sección I:	Sección II
	(A) B A1) <u>C</u> (A2 B1:	(A3) B2 C1) <u>A4</u> (C2 B3 A5)
1era. forma rondó:	(1/7) 2 3 4 5 6 :	
2da. forma rondó:	(1) 2 3 4 5 6 (7)	
Enlace:		(7/1)
3ra. forma rondó (en arco)		(1) 2 3 4 5 6 7

Forma rondó resultante, con la repetición de la primera sección:

A B A1 C A2 B1 (A) B A1 C A2 B1 (A3) B2 C1 A4 C2 B3 A5.

⁶⁴¹ Ejemplo de ello los encontramos en la manera que Béla Bartók compuso muchos de los movimientos en forma sonata con la recapitulación al reverso de la exposición, creando una estructura simétrica en torno al desarrollo o parte C (ABCBA); es decir, con ordenamientos temáticos que son semejantes cuando se leen hacia delante o hacia atrás. Lester, Joel. *Enfoques analíticos...*, p. 66.

Las características de esta forma rondó reside en la yuxtaposición y el encadenamiento de los tres rondós de siete episodios arriba presentados, con una serie total de diecinueve períodos elaborados con tres temas diferentes. Estas características se asemejan a algunos de los modelos utilizados en la forma rondó del barroco y el clasicismo, si bien la forma rondó del movimiento presenta mayor cantidad de episodios que en los mencionados estilos.⁶⁴² Las reiteraciones del tema A tampoco ocurren sobre el mismo centro tonal –como era habitual en las composiciones barrocas y clásicas–, pues por ejemplo, en el trozo A1 son imitados y variados los motivos temáticos del estribillo y aparecen también algunos procedimientos de desarrollo motivico, pero con el discurso musical caracterizado por la ambigüedad tonal que no repite el centro tonal (*mib*) del tema originario.

El compositor también ligó el principio de la forma rondó con el de las variaciones pues todas las apariciones de los tres temas del movimiento que son posteriores a la primera exposición de los mismos, constituyen diferencias con excepción de los episodios A1 y A4, en los que fueron adoptadas también algunas técnicas del desarrollo motivico. Con la mezcla de estos dos procedimientos característicos de la forma rondó en las obras del clasicismo,⁶⁴³ Orbón se apega a las herramientas de las obras de este estilo, si bien también se fundamentó en las pautas de la forma rondó del barroco, pero con mayor libertad.

Otro de los rasgos empleados por el compositor en el manejo de la forma rondó – además de la forma en arco aplicada al rondó, como ya hemos tratado –, atañe a la manera en que concibió la preponderancia y el dominio del ritornelo en el discurso musical. En el movimiento el sujeto A no sólo es reiterado alternando con los temas secundarios (B y C), como es característico de la forma rondó, sino que los motivos temáticos del estribillo son reiterados de modo incesante en el discurso musical, a manera de *ostinatos*. Los elementos de A configuran y componen los contrapuntos de

⁶⁴² Ejemplo de la forma rondó con nueve episodios, es la empleada por J. S. Bach en el *Preludio en mib mayor* para órgano (A B A1 C (A2) B1 A3 C2 A4) que combina dos rondós de cinco períodos empleando la quinta parte como enlace. Un rondó de trece episodios, con el séptimo concluyendo el primer grupo de siete temas e iniciando el segundo, se utiliza en el “*Tempo de Minuetto*” de la *Sonata no. 8* para piano y violín de Beethoven (A B A1 B1 A2 C (A3) B2 A4 B3 A5 C1 A6). Bas, Julio. *Tratado de la forma...*, pp. 260-263.

⁶⁴³ Haydn variaba tanto el tema rondó o estribillo, como los sujetos de los episodios; muestra de ello es el I “*Andante con espressione*” de su *Sonata para piano no. 24* en *do mayor*, que responde al esquema A B A1 B1 A2. El empleo en la forma rondó de las herramientas del desarrollo motivico características de la forma sonata, puede apreciarse en el *Rondó en la menor K511* de Mozart.

los temas B y C en todas las manifestaciones de los mismos, los fragmentos interpolados⁶⁴⁴ que pausan los discursos de ambos sujetos y los puentes. El estribillo es dominante en todo momento, no sólo por la cantidad de las repeticiones, sino porque a través de los motivos temáticos está presente de manera constante en el discurso musical. Este nuevo enfoque al manipular el predominio del tema principal es incorporado por Orbón a los procedimientos tradicionales de repetición y alternancia del estribillo en la forma rondó.

Como hemos expuesto, el compositor parte de los patrones tradicionales de la mencionada forma, unos tomados de las prácticas de la música en el barroco y otros del clasicismo, combinándolos y mezclándolos; junto a ello adopta también el moderno concepto de simetría de la forma en arco. La preponderancia obstinada del estribillo por medio del trabajo motivico, evidencia la posición renovadora del compositor respecto a las formas clásicas o los modelos precedentes como el indicador que apunta en el análisis de la estructura y la forma musical a la retórica del neoclasicismo.⁶⁴⁵ En este proceso se destaca el uso de la forma en arco, un rasgo que, según los planteamientos de Loyola, también advierte sobre la presencia del lenguaje neoclásico.⁶⁴⁶

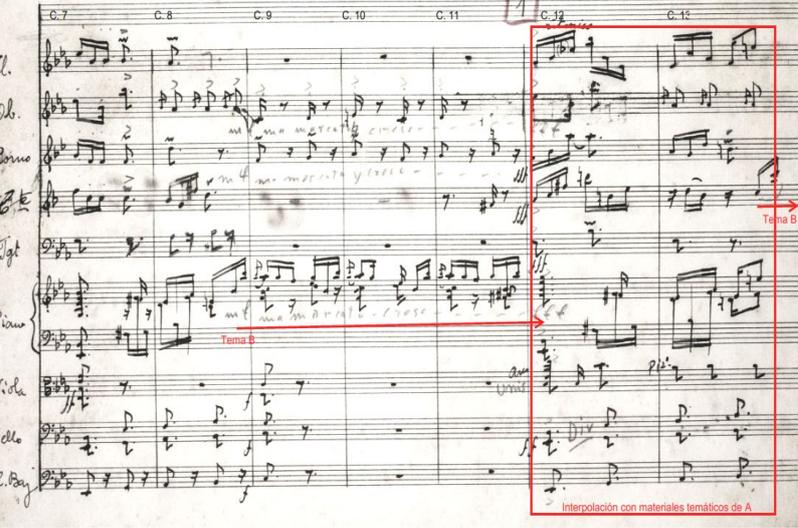
La estructura y la forma musical del movimiento, junto a las características de los temas vinculados a los recursos de intertextualidad musical (*topoi*, alusiones y citas) se exponen y ejemplifican en la siguiente Tabla: *III Final. Danza. Estructura y forma musical. Intertextualidad*

⁶⁴⁴ La presencia de estas interpolaciones (fragmentos cortos, integrados por uno o dos compases) fue evidenciada en el epígrafe Aspecto melódico, como un indicador del lenguaje del neoclasicismo en el movimiento. Los trozos en cuestión constituyen un paréntesis en los discursos del segundo y tercer sujetos (B y C) y no están contruidos con componentes temáticos diferentes a los utilizados en el movimiento, sino con elementos motivicos del estribillo o tema A, como ya hemos mencionado con anterioridad en el análisis melódico.

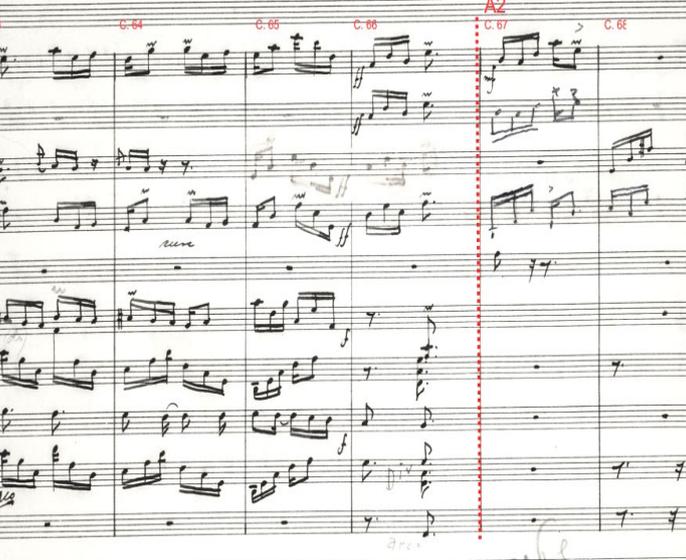
⁶⁴⁵ Loyola, María Enriqueta. “Reminiscencia nacionalista en las obras neoclásicas...”, p. 49

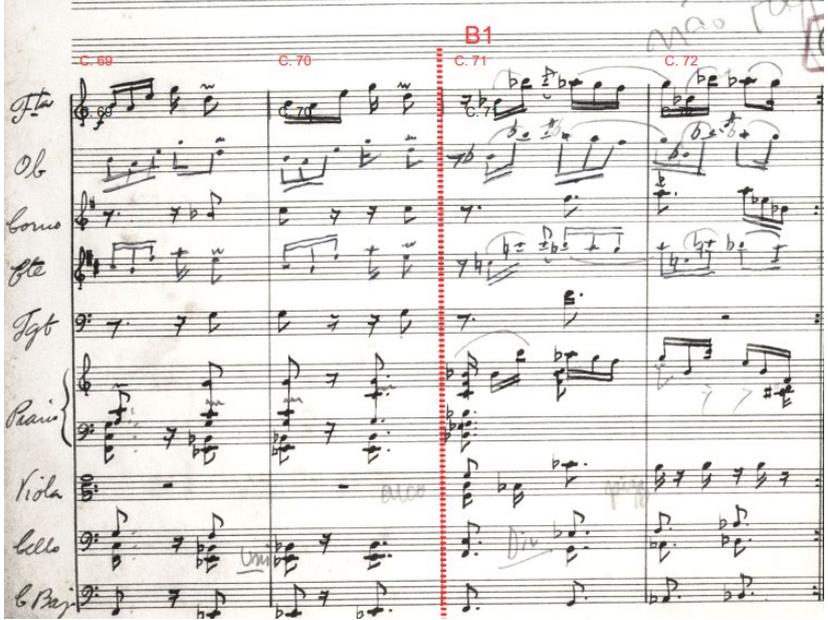
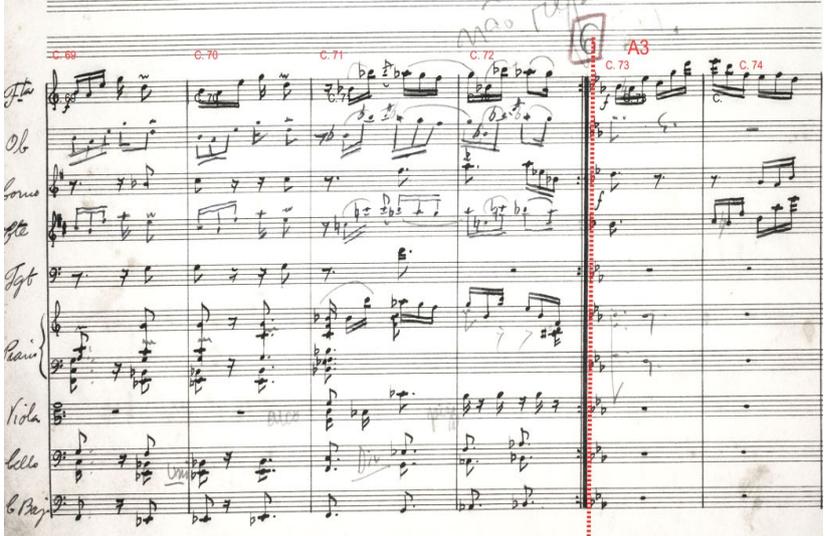
⁶⁴⁶ *Ibidem*, p. 49.

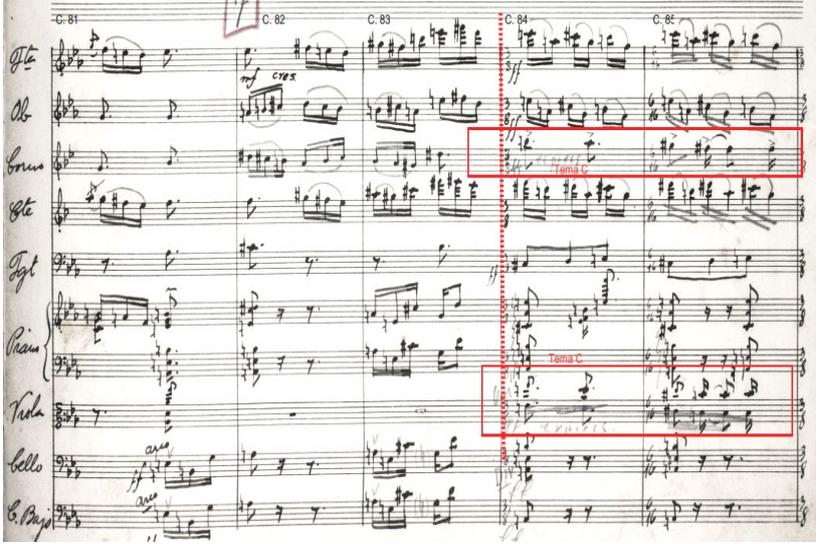
Tabla: III Final. Danza. Estructura y forma musical. Intertextualidad.

Sección I (A B A1 C A2 B :)	Ejemplos musicales	Características
<p>A (cc. 1- 8)</p>	 <p>Figura 33: Inicio del III Final. Danza (cc. 1-6) donde se enuncia el primer tema o estribillo (A).</p>	<p>Exposición del tema A por la flauta y el clarinete en <i>sib</i>.</p> <p>Métrica: 3/8-6/16.</p> <p><i>Topoi</i> de las músicas folclóricas hispánica, cubana y latinoamericana (zapateado flamenco en 6/8, el baile de gaita o fandango asturiano, el zapateo y punto cubanos, y el joropo y el galerón venezolanos).</p>
<p>B (cc. 8- 34)</p>	 <p>Figura 34: Fragmento del III Final... (cc. 7-13).</p>	<p>Exposición del tema B a cargo del piano (cc. 8-12).</p> <p>Alusión intertextual a la “Canción del amor dolido” del ballet <i>El amor brujo</i> de Manuel de Falla.</p> <p>Primero de los tres pasajes interpolados con elementos temáticos de A (cc. 12-13) en este episodio; y a continuación el inicio del sujeto B por el clarinete en <i>sib</i> (c. 13).</p>

<p>B (cont.)</p>		<p>Tema B en el oboe, con contrapuntos temáticos de A en el corno inglés y la flauta (cc. 26-28). Imitación del tema B por el clarinete en <i>sib</i> (cc. 29-32).</p>
<p>A1 (cc. 34-48)</p>		<p>Imitación y desarrollo de los motivos temáticos de A.</p>
<p>C (cc. 48-66)</p>		<p>Exposición del tema C (violas, corno inglés y celos) y contrapuntos temáticos de A (piano), (cc. 52-56). <i>Topoi</i> de las músicas folclóricas hispánica, cubana y latinoamericana (el zapateado flamenco en 6/8, el zapateo y punto cubanos, y el joropo y el galerón venezolanos). Alusión intertextual al canto de baile de pandero núm. 285 del <i>Cancionero musical de la lírica popular</i></p>

<p>C (cont.)</p>	 <p>Figura 38: Fragmento del III Final... (cc. 63-66).</p>	<p>asturiana.</p> <p>Tema C en las violas señalado con una flecha, y contrapuntos temáticos de A contenidos en los rectángulos en el piano, el clarinete, el oboe y la flauta (cc. 63-66).</p>
<p>A2 (cc. 67-70)</p>	 <p>Figura 39: Fragmento del III Final... (cc. 63-68).</p>	<p>Inicio de A2 (c. 67), repetición reducida como variación de caracteres imitativos de sólo cuatro compases.</p>

<p>B1 (cc. 71 y 72)</p>		<p>B1 (c. 67), variación de sólo dos compases, con el tema B al unísono entre la M. D. en el piano, el clarinete en <i>sib</i>, el oboe y la flauta.</p>
<p>Sección II :(A3) B2 C1 A4 C2 B3 A5</p> <p>A3 (enlace) (cc. 73-78).</p>		<p>Inicio de A3 (c. 73).</p>
<p>B2 (cc. 78-83)</p>		<p>Inicio de B2 (c. 78) con el tema B en el clarinete en <i>sib</i> y la flauta.</p> <p>Contrapuntos con motivos temáticos de A en el piano (cc. 79 y 80).</p>

<p>C1 (cc. 84-88)</p>	 <p>Figura 43: Fragmento del III Final... (cc. 81-85).</p>	<p>Inicio de C1 (c. 84), tema C en las violas y el corno inglés.</p>
<p>A4 (cc. 89-94)</p>	 <p>Figura 44: Fragmento del III Final... (cc. 86-91).</p>	<p>Inicio de A4 (c. 89), con los discursos del clarinete en <i>sib</i> y el corno inglés.</p>
<p>C2 (cc. 94-101)</p>	 <p>Figura 45: Fragmento del III Final... (cc. 92-97).</p>	<p>Inicio de C2 (c. 94). El tema C está señalado con flechas y es llevado por los chelos, las violas y el clarinete en <i>sib</i> (cc. 95-97)</p> <p>Los contrapuntos con motivos de A, están encerrados en un rectángulo en la parte del piano (cc. 95-97).</p>

B3
(cc. 101-105)

Figura 46: Fragmento del III Final... (cc. 98-103).

Inicio de B3 (c. 101). El tema B llevado por el oboe está encerrado en un rectángulo.

Obsérvese el empleo de los mordentes en el corno inglés, un elemento característico del tema A (cc. 102-103).

A5
(cc. 107-113).

Figura 47: Fragmento del III Final... (cc. 104-110).

Inicio de A5 (c. 107), el último episodio de la forma rondó, con *tutti* orquestal.

V. 2. 4 Orquestación y pianismo.

Los criterios de la orquestación manejados por Orbón en esta obra expresan y refuerzan la construcción de la forma y del discurso musical a través de los timbres.⁶⁴⁷ Además, los cambios y las disímiles combinaciones de estos se hallan en correspondencia con los diferentes temas y motivos, las articulaciones de las frases, las secciones de la forma y los momentos climáticos.

La participación del piano en la trama orquestal es concebida desde diferentes perspectivas en las distintas partes de la obra. Los enfoques comprenden la intervención sistemática de este instrumento como copartícipe del discurso musical y el enlace entre las diferentes secciones del tejido orquestal. También asume el acompañamiento armónico, de manera similar a la función del bajo continuo en las agrupaciones de cámara del barroco; y como excepción expone uno de los temas de la pieza. A estos comportamientos se añade la exclusión de la oratoria pianística del entramado discursivo y orquestal en el movimiento intermedio, una parte de remarcado carácter cantable, sugiriendo con esta práctica los corales *a capella* aludidos en los vientos madera y las cuerdas, así como las maneras de las orquestas sin teclado del estilo galante y el clasicismo.

Se destaca además la adopción de diferentes colores en la sección de los vientos madera y del corno inglés, u oboe *da caccia* o contralto, patentizando con la selección de este último instrumento la afinidad de las prácticas orbonianas con las de la música moderna de la época.⁶⁴⁸ A esto se añade que el piano se explota como un timbre más de la orquesta, constituyendo un complemento del conjunto de forma similar al clave en las agrupaciones de cámara del barroco.

- Plantilla orquestal del *Capriccio concertante*.

La plantilla orquestal del *Capriccio...* consta de nueve timbres, cinco de vientos madera (flauta, oboe, fagot, corno inglés y clarinete en *sib*), tres de cuerdas frotadas (cuatro violas, dos chelos y un contrabajo), así como las cuerdas percutidas del piano, este último como parte de la orquesta. De esta relación, tres son instrumentos transpositores (el corno inglés, clarinete en *sib* y contrabajo), ocho participan en los dos primeros tiempos de la obra y sólo uno, el clarinete en *sib*, es ejecutado en el tercer y

⁶⁴⁷ Belkin, Alan. "Orquestación...", p. 3.

⁶⁴⁸ Riemann, Hugo. *Compendio de instrumentación*, Editorial Labor, S. A., Barcelona, 1943, p. 67.

último movimiento. La conformación instrumental de cada uno de los tiempos puede observarse en el siguiente cuadro:

I Allegro	II Adagio	III Final. Danza
flauta	flauta	flauta
oboe	oboe	oboe
corno inglés (transpositor, 5. ^a justa descendente).	corno inglés	corno inglés
-----	-----	clarinete en <i>si b</i> (transpositor, 2. ^a mayor descendente).
fagot	fagot	fagot
piano	piano	piano
4 violas (con partes en div.)	4 violas (con partes en div.)	4 violas (con partes en div.)
2 violonchelos (con partes en div.)	2 violonchelos (con partes en div.)	2 violonchelos (con partes en div.)
contrabajo (transpositor, 8. ^a justa descendente).	contrabajo	contrabajo

En correspondencia con la cantidad de violas y chelos exigida en la nómina, la agrupación de cámara está integrada por trece ejecutantes, y más de la mitad de estos se hallan concentrados en la sección de las cuerdas frotadas. Al predominio numérico de estas últimas, se añaden los recursos de las dobles cuerdas y particiones a dos voces – anotadas con la abreviatura "Div."⁶⁴⁹ indicativa de *divisi*– engrosando el rango de las texturas y líneas discursivas⁶⁵⁰ en las violas y los chelos, procedimientos que le confieren a la familia de las cuerdas una presencia significativa en el desempeño del conjunto de cámara.

Además, desde el punto de vista de la orquestación, la unidad de los tres movimientos del *Capriccio...* está dada por el manejo sistemático de la sección de las cuerdas, así como por el énfasis en los vientos, una táctica que se encuentra ligada a los

⁶⁴⁹ Orbón, Julián. *Capriccio ...*

⁶⁵⁰ Adler, Samuel. *The study of orchestration*, 3rd. ed., W. W. Norton & Company, Inc., New York, 2002, pp. 11-14.

criterios modernos y antirománticos.⁶⁵¹ No obstante las generalidades detectadas existen rasgos particulares que distinguen unos movimientos de otros y se hallan en correspondencia con el uso de los timbres y las mezclas de estos en el discurso musical.

El movimiento inicial se caracteriza por la participación activa de todos los instrumentos de la orquesta de cámara y la disposición de distintas combinaciones tímbricas para los temas y las variaciones. Mientras que la parte intermedia se orienta a la búsqueda del equilibrio entre los colores de los vientos madera y las cuerdas frotadas, siendo casi nula la utilización del piano. En el tiempo final se establece el crecimiento del discurso musical desde la conformación instrumental de toda la orquesta, una práctica que insinúa la concepción creativa de esta parte a manera de síntesis y clímax de la pieza.⁶⁵²

V. 2. 4. 1 I Allegro

En esta parte el concepto de la instrumentación está orientado a distinguir y diferenciar entre sí los distintos sujetos del discurso musical y a particularizar con colores específicos los temas y cada una de las variaciones del tema principal (A). La instrumentación concebida para la exposición de este último mezcla los timbres del contrabajo, la M. I. en el piano y el fagot doblados a la 8ª y abarcando sonidos graves y contra graves; mientras que las cuerdas frotadas y la M. D en el piano cubren el plano armónico en los registros medio y agudo. Las variaciones de dicho sujeto están identificadas en la orquestación por timbres y combinaciones disímiles de estos; si bien, la mezcla del oboe y la flauta, constituye un patrón que es reiterado en algunas diferencias de este tema.

La primera variación, de textura polifónica contrapuntística y carácter fugado, se caracteriza por diferenciar el color instrumental de las distintas líneas o entradas

⁶⁵¹ Este tipo de perspectiva en la orquestación se evidencia en obras neoclásicas de Stravinsky como las *Sinfonías de instrumentos de viento* (1920), el *Octeto* (1923) y el *Concierto para piano e instrumentos de viento* (1923-1924); así como en el *Concerto...* de Falla, cuya instrumentación, según los planteamientos de Michael Christoforidis, se inspira en el *Pierrot Lunaire* de Schönberg. Christoforidis, Michael. "El peso de la vanguardia en el proceso creativo del *Concerto* de Manuel de Falla". Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, *Revista de Musicología* vol. 20, núm. 1, 1997, pp. 5-6.

⁶⁵² Manco, Juan David. "Elementos de análisis musical macroformal: Un acercamiento crítico al concepto de unidad y a las relaciones entre partes componentes, a partir del análisis de cuatro obras conformadas por varias partes o movimientos", Tesis de maestría en música, Universidad EAFIT, Medellín, 2015, p. 104. <https://repository.eafit.edu.co/bitst>. [Consultado: 10/12/2020].

imitativas de las voces, que están dobladas con mezclas de timbres similares en intensidad y volumen:⁶⁵³ del agudo al grave las violas a 8^{as} justas; el unísono entre el chelo y el corno; y la amalgama del contrabajo, el piano y el fagot, esta última, la combinación tímbrica que identifica al tema inicial (A).(Tabla: *I Allegro. Estructura y forma musical...*, Figura 30).

En las variaciones (A2, A3 y A7) se fusionan el oboe y la flauta, lo que constituye uno de los recursos de instrumentación más empleados en el movimiento. (Tabla: *I Allegro. Estructura y forma musical...*, Figuras 31, 32 y 40). Como excepción se combinan todos los vientos madera –el fagot, el corno inglés, el oboe y la flauta–; para demarcar el inicio de la segunda parte (A4, Sección II) con la nueva mezcla tímbrica. Con este procedimiento se diferencian aún más los dos trozos que integran el Allegro, en correspondencia con los requerimientos del contraste formal.⁶⁵⁴

En otros fragmentos (A5) la diferencia temática se vincula a un timbre en particular, como es el caso de los chelos en "Div." y los contrapuntos que se distribuyen entre varios vientos madera. (Tabla: *I Allegro. Estructura y forma musical...*, Figura 36). También existen partes en las que la instrumentación se caracteriza por acentuar los diálogos entre las diferentes secciones de la orquesta: las cuerdas frotadas, y los vientos madera,⁶⁵⁵ o estos últimos y la cuerda percutida; unos y otros con motivos temáticos empleados como pregunta y respuesta. En estos casos mencionados se hallan las propuestas del chelo (c. 46) contestadas por el oboe y la flauta (c. 48), así como de las violas (cc. 53-54) y la M. I. en el piano, por la flauta y el corno (cc. 55-57). (Tabla: *I Allegro. Estructura y forma musical...*, variación A6, Figuras 37 y 38).

Las apariciones de dos nuevos temas (B y C) son remarcadas con diferentes combinaciones de colores instrumentales. La ligazón de las cuerdas y los vientos (del contrabajo más el fagot) para el segundo sujeto (B), si bien presenta elementos tímbricos en común con la mezcla empleada para el primer sujeto (A), diverge de esta última por la ausencia del piano. (Tabla: *I Allegro. Estructura y forma musical...*, tema B, Figura 39). El tercer tema (C) se marca con la mixtura del corno y el oboe acompañados por los chelos en div. y dobles cuerdas, constituyendo ésta la única parte

⁶⁵³ Belkin, Alan. "Orquestación...", p. 44.

⁶⁵⁴ *Ibidem*, p. 23.

⁶⁵⁵ *Ibidem*, p. 23.

del movimiento en que semejante instrumentación aparece. (Tabla: *I Allegro. Estructura y forma musical, Figura40*).

Puede apreciarse también la mezcolanza de las cuerdas percutidas y frotadas (del piano y las violas al unísono) en la variación final (A8) haciendo referencias a elementos motivicos y tímbricos pertenecientes a algunas de las variaciones anteriores. (Tabla: *I Allegro. Estructura y forma musical, Figuras 43 y 44*). La conclusión del Allegro con la *codetta* está singularizada por la vuelta al protagonismo de los vientos madera con los diálogos entre la flauta y el oboe que anteceden al *tutti* orquestal del compás final.

- Pianismo.

El toco que caracteriza la ejecución del piano en una buena parte de este movimiento es el *non legato*, además de las configuraciones alusivas al bajo de Alberti; si bien en este caso las disposiciones concebidas por Orbón están integradas por distancias de 7.^{as} y 8.^{as} combinados con 2.^{as} (estas a veces en sentido escalístico), diferentes intervalos armónicos (6.^{as}, 5.^{as}, 4.^{as}, 3.^{as}, entre otros) y acordes, un modo de construcción que difiere de los acordes quebrados y arpegiados empleados en este tipo de acompañamiento en la música para teclado del estilo galante y el clasicismo.

A lo anterior se adiciona que las insinuaciones orbonianas a dicho bajo se manejan más en la M.D que la M. I—a diferencia de la práctica habitual del bajo de Alberti—, y a veces se utiliza en ambas manos de manera simultánea. También rompen el patrón grave-agudo-medio-agudo del modelo estándar de dicho bajo, mostrando variedad en el orden relativo a las alturas—por ejemplo: grave-medio-agudo-grave y medio-grave-medio-agudo, entre otras combinaciones—, y en los sonidos que les corresponden, pues casi siempre son diferentes; es decir, no se reiteran como ocurre en el tipo de acompañamiento mencionado.

Las características antes descritas dotan al movimiento de dificultades de ejecución, pues, aunque se cimentan en algunas maneras tradicionales del pianismo, presentan saltos interválicos, distancias y modos de comportamiento que se alejan de la retórica acostumbrada. Además, en la obra orboniana esta estructura no se ciñe a la M. I en el registro grave del piano, sino que de manera inusual está presente en cualquier registro y en la totalidad del discurso pianístico. A esto se añade la abundancia de los movimientos escalísticos y los arpegios con valores cortos que a veces se entremezclan

con las configuraciones alusivas al bajo de Alberti. Así mismo, algunos fragmentos se distinguen por el manejo de los recursos polifónicos contrapuntísticos a tres voces, y el piano participa con el resto de las secciones de la orquesta en las diversas entradas de los motivos temáticos y la realización simultánea de contrapuntos.

En general el piano no cumple rol protagónico alguno, pues este último se halla destinado a los vientos madera. Sin embargo, aunque se integra con el resto de la orquesta, su ejecución se complejiza porque colabora a la vez en la exposición de algunos de los temas y en el plano sonoro armónico que los acompaña, por lo general mediando entre los vientos madera y las cuerdas, y también doblando y reforzando los discursos de uno y otro grupo. Un ejemplo de este procedimiento puede observarse en la exposición del tema principal (A). (Ver Tabla *I Allegro. Estructura y forma musical...*, Figura 30).

V. 2. 4. 2 II Adagio

En esta parte, la diferenciación tímbrica de la composición se dirige a particularizar el color de cada uno de los cuatro temas del movimiento y sus sincronizaciones en pares, que constituyen la fuente de una decena de variaciones. El tema A es enunciado por el oboe; B, se caracteriza por la mezcla del corno inglés y la flauta; C por dos instrumentos de cuerdas graves: el contrabajo y los dos violonchelos; y D, por las cuatro violas. La sincronía de los pares temáticos formados por AB, y CD se identifican de manera respectiva con los timbres de las maderas (V. 2. 2 II Adagio, Figura 21, p. 251), y las cuerdas frotadas (V. 2. 2 II Adagio, Figura 22, pp. 251-252).

Aunque las dos variaciones iniciales (AB1 y AB2) están dedicadas a la ejecución de los instrumentos de vientos madera mencionados en el párrafo anterior, las siguientes diferencias de la combinación AB alternan con el timbre de las cuerdas frotadas; por ejemplo, con el discurso de las violas y los chelos en la variación AB3 (V. 2. 2 II Adagio, Figura 25, pp. 256-257). Este proceder establece un diálogo de colores entre las diferencias que se mantiene hasta AB5, trozo con carácter de cierre, en el que participan todos los instrumentos de la orquesta –incluido el piano–, concluyendo las variaciones del par AB y dando paso a las siguientes donde se combinan los materiales temáticos de los cuatro sujetos (ABCD1... ABCD5).

Como puede apreciarse en el siguiente cuadro, estas últimas diferencias tienen gran complejidad en la orquestación, pues, aunque refieren elementos tímbricos de la instrumentación original de los temas, aparecen los materiales de uno y otro par temático (AB y CD) con los timbres que identifican a la pareja de sujetos opuesta, entremezclándose los colores de los vientos y las cuerdas frotadas. También es significativo el manejo del doblaje al unísono o a la 8ª para obtener "sonidos espesos".⁶⁵⁶ Con este recurso el compositor adiciona volumen y relevancia a determinados materiales temáticos creando además nuevas coloraciones por la combinación de diferentes instrumentos. Aunque esta última estrategia ocurre en momentos puntuales del discurso musical, constituye la característica distintiva de la instrumentación concebida para la variación VIII (ABCD3). En este trozo todas las entradas con los motivos e imitaciones temáticas son expuestas al unísono con mezclas tímbricas, constituyendo otro de los momentos climáticos del Adagio.

Variación	Entradas de las voces instrumentales (motivos temáticos de A y B).	Contrapuntos (imitaciones de C y D)
VI (ABCD1)	Tema B: – flauta – flauta y oboe – violas (en div.) y corno inglés Tema A: – violas	Tema C: – contrabajo y cellos (8. ^{as}) Tema D: – oboe
VII (ABCD2)	–contrabajo, cellos en dobles cuerdas y violas I y II –violas –cellos –oboe y flauta (8. ^{as}) –contrabajo y cellos (8. ^{as})	Tema C: –contrabajo y fagot (8. ^{as}) Tema D: –oboe y flauta (8. ^{as}) –violas y oboe (unísono)
VIII (ABCD3)	–violas y corno inglés (unísono) –contrabajo y cellos (8. ^{as}), y cellos y fagot (unísono) –oboe y flauta (unísono) –contrabajo y cellos (8. ^{as}), y cellos y fagot (unísono) –oboe y flauta (unísono)	Tema C: –oboe y flauta (unísono) –corno inglés y violas (unísono). Tema D: –oboe y flauta (unísono) –corno inglés y violas (unísono).

⁶⁵⁶Ibidem, pp. 32-33.

IX (ABCD4)	–corno inglés –oboe –flauta –fagot –flauta –contrabajo y chelos (8. ^{as}) –corno inglés –chelos	Tema C: –contrabajo y chelos (8. ^{as}) –fagot y corno inglés Tema D: –oboe y flauta
X (ABCD5)	–flauta y oboe (unísono), y violas en dobles cuerdas	Tema C: –violas, chelos y contrabajo Tema D: –piano, corno y fagot

- Pianismo

El piano casi no participa en el discurso del Adagio, cuando lo hace –en sólo dieciséis, de los ochenta y cuatro compases del total– su retórica se mantiene apegada al toco desentimentalizado y *non legato*, y se aviene, no con las maneras de ejecución que les son características, sino con las de otros instrumentos de tecla, y cuerdas pulsadas, como explicamos a continuación.

Los trozos en los que el piano interviene son cortos pasajes interpolados y dos variaciones (AB5 y ABCD5, ambas de carácter conclusivo en la forma), discontinuos y espaciados en el discurso. En estos fragmentos, la retórica pianística refiere los *topoi* de la vihuela y la guitarra, pues está construida por acordes arpegiados y en bloques que marcan el pulso rítmico. De este comportamiento se excluye la última diferencia (ABCD5). En este cierre, el nuevo tipo discurso se caracteriza por el uso de arpegios con figuraciones rápidas de fusas y adornos como la apoyatura, aviniéndose al tipo de oratoria de carácter armónico y acompañante del clavicémbalo o el órgano apuntando como *topos* a la función de bajo continuo de ambos instrumentos en la orquesta de cámara del barroco. No obstante, y en oposición a los procedimientos en esta última, en el Adagio orboniano el piano sólo se ejecuta en ciertos fragmentos y no en todo el discurso musical como era habitual en el mencionado estilo.

En sus escasas participaciones el piano se manifiesta con las antiguas maneras de expresión de las tradiciones musicales del barroco y el folclor español. Ninguna vez juega un rol protagónico a solo, ni integra las diferentes combinaciones solistas de

voces instrumentales del discurso musical, y este comportamiento refuerza su función como acompañante en el conjunto de cámara. No obstante, en su lenguaje no se adoptan los pedales articulados; tampoco las construcciones semejantes al bajo de Alberti, y esto último contrasta con el empleo profuso de este recurso en el movimiento anterior, Allegro. En consecuencia, no existen manifestaciones algunas del lenguaje característico del piano y esta peculiaridad constituye la mayor dificultad que debe vencer el intérprete en esta parte.

V. 2. 4. 3 III Final. Danza.

Este movimiento se distingue por constituir la parte de la obra con mayores recursos instrumentales por la añadidura a la plantilla orquestal del clarinete en *sib* no sólo reforzando y enriqueciendo la sección de los vientos madera, sino proporcionando cierto protagonismo a este instrumento en algunos fragmentos. No obstante, el balance final de la orquestación demuestra el equilibrio logrado por Orbón entre el discurso musical de las cuerdas frotadas y percutidas (el piano), y los vientos madera.

Mientras que en los tiempos anteriores el compositor diferencia cada uno de los sujetos desde el punto de vista tímbrico, en el III Final este juicio sólo se aplica en ciertos temas que siempre aparecen vinculados a determinado instrumento. También se observa la búsqueda del contraste y la variabilidad del color en las últimas manifestaciones de cada tema.

El sujeto principal o rondó(A) es presentado al comienzo por la flauta y el clarinete en *sib* con algunos unísonos, en el plano sonoro más agudo del *tutti* orquestal (Tabla: *III Final. Danza...*, *Figura 33*). Sin embargo, las imitaciones posteriores de los materiales de este sujeto son realizadas por todos los vientos madera y el piano en los dos primeros retornos al tema (A1 y A2, Tabla: *III Final. Danza...*, *Figuras 36 y 39*). Con posterioridad son enunciados por los vientos, prescindiendo del fagot (A3, Tabla: *III Final. Danza...*, *Figura 41*); y la mezcla del clarinete en *sib* con el corno inglés, engrosada con el plano sonoro del piano, las violas y los chelos (A4, Tabla: *III Final. Danza...*, *Figura 44*). A similitud del inicio del movimiento, el *tutti* orquestal sólo se reitera en la última manifestación del tema rondó (A5) en la parte final (Tabla: *III Final. Danza...*, *Figura 47*).

Si bien el sujeto B es expuesto por el piano, a continuación, es repetido e imitado por diferentes timbres. Este ciclo comienza con el clarinete en *sib*, prosigue con la mezcla de este último con las violas y el oboe, y concluye retornando al clarinete. Esta táctica convierte a este último instrumento en el color más utilizado en las primeras manifestaciones del mencionado tema (Tabla: *III Final. Danza..., Figuras 34 y 35*). Algo similar acontece en la mayoría de los retornos a B. En B1, el clarinete aparece al unísono con la M. D. en el piano, el oboe y la flauta (Tabla: *III Final. Danza..., Figura 40*); y en B2 con la flauta (Tabla: *III Final. Danza..., Figura 42*). De este proceder sólo se excluye el trozo B3, que a diferencia de las maneras anteriores, es expresado por el oboe a solo (Tabla: *III Final. Danza..., Figura 46*).

En la exposición del tema C se mezclan los timbres afines de los chelos y las violas, junto al discordante del corno inglés; un tipo de combinación que realza el peculiar color de este último instrumento. Los sonidos del corno prosiguen distinguiendo al antedicho tema en el discurso musical, pues reaparecen en la primera vuelta al mismo (C1), esta vez con mayor protagonismo al disponerse sólo con las violas (Tabla: *III Final. Danza..., Figura 43*). Sin embargo, en la última de las presentaciones del sujeto (C2), aparecen los chelos y las violas de manera similar a la exposición, pero con la sustitución del corno inglés por el clarinete en *sib*. Esta nueva perspectiva brinda cierto contraste tímbrico con las manifestaciones precedentes del mencionado sujeto, si bien mantiene características comunes que lo diferencian: la mezcla de las cuerdas frotadas con un instrumento de timbre distintivo perteneciente a los vientos madera, en este caso el corno inglés o el clarinete.

- Pianismo.

Aunque con una extensión de sólo cuatro compases, en esta parte final se halla el único momento de todo el *Capriccio...* en el que el piano participa a solo en la exposición de uno de los temas, el sujeto B (Tabla: *III Final. Danza..., Figura 34*). Empero, es sustituido con rapidez por los enunciados del clarinete, el oboe y las violas, dejando al discurso pianístico la realización de contrapuntos con los motivos temáticos del tema rondó (A). Otro de los instantes protagónicos se halla en la combinación tímbrica de la M. D. en el piano al unísono con varios vientos madera (el clarinete en *sib*, el oboe y la flauta) en la manifestación de uno de los episodios del tema B (B1, Tabla: *III Final. Danza..., Figura 40*).

No obstante la participación del piano en los fragmentos mencionados en el párrafo anterior, la realización sistemática de contrapuntos a los temas y motivos principales a lo largo del discurso musical, constituye la característica distintiva de la retórica de este instrumento en la mayor parte del movimiento. Muchos son los ejemplos de este tipo de tratamiento, si bien entre ellos se destacan trozos como A1 (Tabla: *III Final. Danza...*, Figura 36), B2 (Tabla: *III Final. Danza...*, Figura 42), C (Tabla: *III Final. Danza...*, Figuras 37 y 38) y C2 (Tabla: *III Final. Danza...*, Figura 45).

Entre las dificultades a vencer por el pianista se encuentra la realización constante del toco *non legato*, y de imitaciones y contrapuntos en complicadas interrelaciones y concordancias con el resto de los instrumentos de la orquesta. A esto se añade la enunciación simultánea de materiales del tema principal en una mano, mientras que con la opuesta se ejecutan los materiales de otro sujeto. Esta división en la oratoria pianística se corresponde con los diferentes temas expresados en las cuerdas, y los vientos madera, de manera respectiva y distingue una buena parte de su discurso musical. El piano, aunque no es un instrumento protagónico, ni exhibe un lenguaje técnico complejo, funciona como el eje central o la plataforma que engarza la estructura y el discurso orquestal.

Lejos del lenguaje que lo caracteriza, el discurso del piano en esta obra se distingue por la austeridad en cuanto al despliegue de los recursos técnicos, de manera similar a lo que acontece en obras como *Tocata* (junio de 1943),⁶⁵⁷ concluida pocos meses antes del *Capriccio...*(enero de 1944). Aunque la primera es concebida para piano solo y la otra para orquesta de cámara con piano, en ambas la oratoria pianística sigue las directrices estéticas del GRM: el instrumento es sólo el medio para llegar a la música, un arte que no debe depender de efecto instrumental alguno, sino regresar a la artesanía en un sentido amplio, hacia la búsqueda de calidad y perfección. Esta línea, se opone de manera radical al uso del virtuosismo y la ostentación de las posibilidades de los instrumentos, y al predominio “de lo mecánico sobre lo espiritual, de lo material e inerte sobre el testimonio creador que es toda obra musical”.⁶⁵⁸

⁶⁵⁷ Fernández de Velazco, Ana Gabriela. “Confluencia de tradición, identidad y exilio...”, pp. 41 y 42.

⁶⁵⁸ 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.

El *Capriccio...* presenta pocas complejidades en la técnica de ejecución pianística, sin embargo, la comprensión del particular lenguaje del compositor, exige profundos requerimientos por parte del intérprete. A esto se agrega que, unido a lo pianístico, coexisten las maneras discursivas propias de instrumentos como el clavicémbalo, la vihuela y la guitarra, llevando dificultades no habituales y de nuevo tipo a la ejecución. Es de subrayar que la mezcla y yuxtaposición de los tipos de retóricas de otros instrumentos en el discurso pianístico son prácticas comunes en las obras orbonianas de esta época como la *Tocata* y el *Capriccio...* y también en piezas posteriores como la *Partita no. 4* (1987), una de las últimas obras del compositor.

En las obras orbonianas donde el piano participa junto a una agrupación de cámara o sinfónica, como ocurre de manera respectiva en el *Capriccio...* y la *Partita no. 4*, el mencionado instrumento se funde con el resto del conjunto, formando parte integral de la estructura y el sonido de la orquesta, y de la cohesión de la obra. No obstante, en la última de estas piezas, el piano se muestra dominante y protagónico, de manera opuesta a lo que acontece en el *Capriccio...*, y muestra grandes complejidades técnicas e interpretativas de índole pianístico, enriquecidas con las peculiaridades de retóricas aún más diversas:

V. 2. 5 Retornos y diálogos

El análisis musical realizado en los epígrafes anteriores ha mostrado la profusión y concordancia de los rasgos del lenguaje musical característicos del neoclasicismo, y en consecuencia, los vínculos del *Capriccio concertante* con la tendencia de estilo neoclásico –asumida por el grupo como la corriente de innovación en la creación musical durante la etapa en que Orbón integró el colectivo (1942-1945)–; y también ha delimitado las herramientas de la intertextualidad musical⁶⁵⁹ (los *topoi*, las citas y alusiones) que se manifiestan en la retórica de la mencionada pieza, así como las fuentes musicales antecedentes a las cuales apuntan.

⁶⁵⁹ 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.

En la presente sección nos acercaremos a las maneras adoptadas por el compositor para concertar y convenir el pasado remoto y las tradiciones, con el presente y la modernidad. Para ello manejaremos el concepto de “retorno”, característico del neoclasicismo español o clasicismo moderno, que indica la adopción de particulares “vueltas” a los modelos de la música culta y popular del pasado hispano, sin repetirlos y conciliándolos desde una perspectiva moderna.⁶⁶⁰

También partimos del anacronismo metamórfico⁶⁶¹ formulado para el acercamiento al neoclasicismo en la música, definido como la forma retrospectiva menos directa y más significativa de acceder al pasado y regresar a los clásicos.⁶⁶² El anacronismo metamórfico del neoclasicismo conlleva la imitación del manejo de los medios expresivos de la música de períodos anteriores al siglo XX, implicando el contraste y el enfrentamiento o choque de estilos y estéticas históricos. La dramatización consciente y creativa de este conflicto concretizada en la obra musical creada fuera del pasado remoto y desde el presente emergente⁶⁶³ es la que manifiesta la incongruencia o el anacronismo, al fusionar o comprimir los viejos elementos dentro de los nuevos. Este último es el rasgo que define el carácter metamórfico.⁶⁶⁴

El anacronismo metamórfico del neoclasicismo involucra varios tipos de imitación y estos establecen los modos en los que se manifiesta: la imitación reverencial, ecléctica, heurística y dialéctica.⁶⁶⁵ En nuestros juicios manejaremos sólo las dos últimas para acercarnos a los comportamientos adoptados por Orbón en el lenguaje neoclásico del *Capriccio...* y acceder a la música del pasado desde su presente.

A nuestro modo de ver y en correspondencia con los resultados del análisis musical precedente, la imitación reverencial y la ecléctica no se ajustan a las particularidades de la retórica del *Capriccio...*, pues la primera estrategia (reverencial) sigue y reproduce el modelo clásico con fidelidad, constituyendo casi una repetición

⁶⁶⁰ Piquer, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos...*, pp. 397-398.

⁶⁶¹ Hyde, Martha M. “Neoclassic and Anachronistic Impulses...” p. 200.

⁶⁶² *Ibidem*, p. 200.

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 200.

⁶⁶⁴ “[...] I call “metamorphic anachronism” as in metamorphic rocks which fuse or compress the old in to the new”. *Ibidem*, p. 205.

⁶⁶⁵ *Ibidem*, p. 200.

ritual o reverente del mismo,⁶⁶⁶ un procedimiento opuesto al enfoque constructivo de la mencionada obra. Y la segunda (eclectica), está definida por la mixtura de rasgos donde “las alusiones, ecos, repeticiones, frases, técnicas, estructuras y formas de un grupo *no especificado de compositores y estilos anteriores* chocan todos, unos con otros con indiferencia”,⁶⁶⁷ características que nada tienen que ver con las referencias a los compositores, las obras y los estilos a los que alude, de manera sistemática, la retórica musical de Orbón en la obra objeto de nuestro estudio.

A esto podemos añadir que la imitación ecléctica refiere un proceso de compilación en el cual las fuentes y los modelos clásicos, así como las tradiciones devienen un arsenal cuyo contenido es reordenado para la creación de la obra musical, sin menoscabo o compromiso alguno, a similitud de una construcción en la que se emplean materiales diversos puestos juntos al azar y donde el pasado se halla fragmentado y mezclado.⁶⁶⁸ Este juicio no se adecua a la construcción de la retórica musical de la obra orboniana y las maneras adoptadas por Orbón en el *Capriccio...* y además se halla en contradicción con el concepto de retorno, presente en el lenguaje de dicha obra, como veremos más adelante.⁶⁶⁹

Nuestro enfoque valora el retorno a través de las vueltas al pasado español, culto o popular, delimitadas por los recursos de intertextualidad musical (*topoi*, citas y alusiones) evidenciados en el análisis musical del *Capriccio...*. Además, conjuga las peculiaridades del retorno y los *topoi* de la música folclórica cubana y latinoamericana, con las características de la imitación heurística, y la imitación dialéctica del

⁶⁶⁶ La autora ejemplifica y describe este tipo de imitación reverencial con la pieza *Le tombeau de Couperin* de Maurice Ravel. Hyde, Martha M. “Neoclassic and Anachronistic Impulses...” p. 206

⁶⁶⁷ *Ibidem*, p. 211, lo destacado en cursivas no pertenece al original. Hyde identifica el tipo de imitación ecléctica en los primeros trabajos neoclásicos de Igor Stravinsky, entre ellos piezas maestras como el *Octeto* para instrumentos de viento (1922).

⁶⁶⁸ *Ibidem*, pp. 211- 212.

⁶⁶⁹ Si bien algunos estudios han considerado que la *Tocata para piano* compuesta por Orbón un año antes que el *Capriccio...*, es un ejemplo de la imitación ecléctica (Quevedo, Marisol. “*Cubanness, innovation, and politics in art music in Cuba, 1942-1979*”, Tesis de Doctorado en Musicología, *Jacobs School of Music, Indiana University*, 2016, p. 118), a nuestro modo de ver y en correspondencia con los recursos de intertextualidad musical revelados en el análisis musical de la *Tocata* (ver Fernández de Velasco, Ana Gabriela. “Confluencia de tradición, identidad y exilio...”, pp. 40-114), la imitación ecléctica no se corresponde con los procedimientos de la dicha pieza, en la que Orbón establece –de manera algo semejante al *Capriccio...*– diálogos e intercambios con la música folclórica de España y Cuba, y con obras y compositores específicos de estilos anteriores de la historia de la música de España. Por esto no consideramos que el lenguaje de la *Tocata* constituya una mezcla ecléctica, ni puesta al azar, de rasgos de un grupo inespecífico de compositores y obras, perfiles que caracterizan las estrategias de la imitación mencionada.

anacronismo metamórfico, porque estimamos que ambas se acomodan y entremezclan en el lenguaje neoclásico de la pieza orboniana.

La imitación heurística provee al compositor de un significado dentro de determinada cultura o tradición, en la que toma de manera comprometida un lugar en el devenir histórico, abriendo un diálogo transitivo con el pasado.⁶⁷⁰ Dentro de esta estrategia los cantos de la música folclórica constituyen “clásicos” para aquellos compositores ávidos de sacar a la luz el arte musical nacional, porque las raíces de los cantos se remontan al pasado lejano.⁶⁷¹ Estos son al mismo tiempo los “verdaderos clásicos”, porque ejemplifican el modo en el que el pensamiento musical puede ser expresado “de la manera más ideal con el más sencillo significado y la más acabada forma”.⁶⁷² Los cantos folclóricos son considerados expresiones vivas –no memorias museables–, que sugieren con los distintivos ritmos, escalas y otras peculiaridades musicales, no sólo las tradiciones de una nación, sino la historia cultural de regiones geográficas que rebasan los límites nacionales, y conforman la vida moderna de los individuos que las pueblan.⁶⁷³

Y estas son peculiaridades de la imitación heurística que se ajustan a las maneras en las que Orbón enfocó la conjunción de lo hispano, lo cubano y el americanismo musical –este último desde una perspectiva hispanoamericanista– con el lenguaje del neoclasicismo. El compositor emplea características musicales que corresponden a la historia cultural y las tradiciones hispanoamericanas, que se hallan presentes en el zapateado español en 6/8, en expresiones de las músicas folclóricas de diversas regiones de España –como Castilla, León, Andalucía– y los antiguos romances. Así mismo acude a géneros de la música folclórica latinoamericana como el zapateado y el punto

⁶⁷⁰ Hyde, Martha M. “Neoclassic and Anachronistic Impulses...” pp. 214. Según esta autora Béla Bartók provee los mejores ejemplos del tipo de imitación ecléctica en algunos de sus trabajos de inicios del siglo XX; entre ellos, *Eigth Improvisations on Hungarian Peasant Form Op. 20*, en tanto son piezas que invitan a la comparación entre tradiciones, y proclaman una herencia que se expresa en un nuevo uso, es decir en la música clásica fuera de la práctica folclórica y con un lenguaje moderno que no tiene que ver con las costumbres folclóricas. *Ibidem*, pp. 214-216.

⁶⁷¹ *Ibidem*, p. 214. Para ilustrar el tipo de imitación heurística Hyde cita algunos criterios de Bela Bartók, en el escrito “*On the Significance of the Folk Music*”, *Bela Bartók Essays*, Faber & Faber, London, 1976, p. 346.

⁶⁷² *Ibidem*, p. 215. Hyde toma como referencia las reflexiones de Bartok en el trabajo “*Hungarian Peasant Music*”, *Musical Quartely* 19, 1933, pp. 272-273.

⁶⁷³ *Ibidem*, pp. 214-215. Hyde se basa en los criterios de Béla Bartók en “*On the Significance of the Folk Music*”, “*The Relation of Folk Song to the Development of the Art Music Our Time*”, “*The Influence of Peasant Music on Modern Music*”, *Bela Bartók Essays*, Faber & Faber, London, 1976; y “*Hungarian Peasant Music*”, *Musical Quartely* 19, 1933.

cubanos, el joropo y el galerón típicos de Venezuela y Colombia, como hemos equiparado en el análisis musical del *Capriccio*....

Además, aunque consideramos que en esta última obra no son sugeridas de manera directa otras expresiones de la música folclórica latinoamericana—aparte de los mencionados con anterioridad—, los ritmos, las métricas y los conceptos melódicos y armónicos manejados convocan a un conjunto de manifestaciones entre las que se hallan el seis puertorriqueño (fajardeño), la bamba mexicana, el torbellino de Colombia, el canto de la mejorana en Panamá,⁶⁷⁴ los jarabes tapatíos y sones jarochos de México⁶⁷⁵ y otras danzas y músicas americanas, oriundas de países como Perú, Chile, Argentina y México.⁶⁷⁶ Expresiones con características musicales similares, si bien son productos particulares de los diversos procesos de transculturación de las tradiciones musicales de España en América Latina.

Las piezas compuestas tomando como plataforma el tipo de imitación heurística, provocan la comparación entre las tradiciones y proclaman un legado que se expresa en un nuevo uso. Este tipo de obra establece un trayecto histórico y cultural desde un pasado específico o la más antigua raíz, a la modernidad contemporánea, y definen la relación con la fuente, porque significa el pasaje histórico y el acontecimiento artístico, y guían no a un final extinto en el pasado, sino a algo nuevo en el presente.⁶⁷⁷ Este procedimiento podemos homologarlo a algunas de las maneras adoptadas por Orbón en la retórica del *Capriccio*...; aunque aparecen mezcladas con las características de la táctica imitativa que exponemos a continuación.

La otra estrategia que razonamos en el lenguaje de la pieza orboniana es la imitación dialéctica, definida como el tipo de reminiscencia que alude a la dialéctica en el sentido de examen crítico, del diálogo de dos caminos entre una determinada pieza y

⁶⁷⁴ Yépez, Benjamín; García Carbó, Carlos y Alemán Felibert, Gladys. “Galerón” ... Vol. V, pp. 325-326.

⁶⁷⁵ Ramón y Rivera, Luis Felipe. *El joropo*..., s/p.

—. *La música folklórica*..., s/p.

Ortiz, Manuel Antonio. “Joropo”, *Diccionario de la música española*..., vol. VI, pp. 594-596.

Calderón Sáenz, Claudia. “Aspectos musicales del joropo de Venezuela y Colombia”, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/16-calderon.pdf>. [Consultado, 29/04/2019].

⁶⁷⁶ Bonilla, A. “Codificación cordófono en la guitarra española...” <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=54436>. [Consultado: 16/11/2019].

⁶⁷⁷ Hyde, Martha M. “Neoclassic and Anachronistic Impulses...” p. 219.

su modelo; es decir, el intercambio mutuo de criterios, a semejanza de una disputa o controversia de compositores y piezas, observable en la similitud de los temas, la gestualidad en los contornos de los mismos, los signos de imitación temática u otros paralelos entre la textura, la instrumentación y el estilo motivico.⁶⁷⁸ Partiendo de la anterior definición, la imitación dialéctica la entendemos en la plática o los comentarios establecidos por Orbón entre el discurso musical del *Capriccio...* y de ciertas piezas precedentes que le valieron de paradigmas.

En los próximos epígrafes develamos la mezcla de procedimientos con la que Orbón accede en la retórica neoclásica del *Capriccio...*, a la continuidad y el intercambio de criterios con el pasado histórico de la música hispana, y las músicas folclóricas cubana y latinoamericana, tomando con responsabilidad desde el presente emergente, un lugar en la herencia y el devenir de las tradiciones de la cultura musical hispanoamericana.

V. 2. 5. 1 Retornos

Aunque son profusos los rasgos que denotan la presencia del concepto de “vuelta” al pasado español desde una perspectiva contemporánea en el *Capriccio...*, entre ellos sobresalen aquellos vinculados con el lenguaje musical de la obra, caracterizado por la ambigüedad entre los rasgos modales/tonales. Esto último presupone una noción de retorno que remite a los antiguos comportamientos de la música folclórica española, pero bajo una percepción moderna, como explicaremos a continuación.

Entre de las antiguas prácticas folclóricas que son insinuadas en el lenguaje de la obra orboniana se halla la utilización del primer tetracordio del modo frigio en la variante de la escala andaluza con las opciones mayor/menor, que constituye la disposición fundamental en los más arcaicos tipos de cantes jondos.⁶⁷⁹ También se subrayan la adopción de las estructuras de los modos más acostumbrados en la canción española y las manifestaciones de la música folclórica hispana: el frigio (*mi-la-mi*), dórico (*re-sol-re*), eolio (*la-mi-la*) y mixolidio (*sol-re-sol*),⁶⁸⁰ pero tomando como

⁶⁷⁸ *Ibidem*, pp. 222-223.

⁶⁷⁹ 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. Rossy, Hipólito. *Teoría del cante...*, pp. 90-91.

⁶⁸⁰ Pedrell, Felipe. *Cancionero musical popular...*, Tomo I, p. 27.

centro diferentes sonidos. Se suma además el manejo del semitono cromático –por ejemplo, el establecido entre *sol/solb* y *re/reb*– como una figura tónica que apunta dentro de las manifestaciones musicales folclóricas hispanas, a las particulares maneras de expresión de las músicas folclóricas andaluza, y asturiana.

Todo lo anterior aparece en la retórica musical del compositor bajo la concepción de una perspectiva contemporánea que se evidencia en el uso de la neo modalidad y la polimodalidad, y la adopción de intercambios dinámicos entre las tónicas modales e, inclusive, por la indefinición e inestabilidad del lenguaje neo modal y polimodal, y la constante referencia a diversos centros modales en la obra. Además del uso de los elementos del pandiatonismo observable en la profusión de las disposiciones disonantes diatónicas en algunos fragmentos de la obra orboniana.

El concepto del retorno puede vincularse también a la adecuación de los recursos de ejecución y las formas discursivas de los cordófonos de pulsación característicos de la música folclórica hispana –sobre todo de la andaluza–, a las maneras expresivas de los distintos instrumentos del conjunto de cámara del *Capriccio*.... Entre los modos de aquel tipo de lenguaje encontramos el uso de los acordes en bloques o arpegiados, integrados por las consonancias perfectas de las 5.^{as} y 4.^{as} justas, peculiares en la ejecución de la guitarra o la vihuela. Estos, aunque son extrapolados como *topos* a las cuerdas frotadas (contrabajo, violonchelos y violas) y al piano de la orquesta de cámara, se diferencian de las antiguas prácticas por concordar con otros tipos de distancias interválicas, las disonancias de las 5.^{as} y 4.^{as} aumentadas, en el lenguaje moderno de la obra orboniana. Esto, con el añadido de diversas sugerencias a la retórica de la gaita en el baile de gaita o fandango de la música folclórica de Asturias, que son aplicados al lenguaje de los vientos-madera del conjunto de cámara.

A lo anterior podemos agregar que el traspaso de algunos elementos de la retórica de los mencionados cordófonos pulsados al lenguaje de las cuerdas frotadas y el piano, constituye una práctica similar a la realizada para el lenguaje del clavicémbalo en las obras concebidas para este último instrumento por Domenico Scarlatti y el padre Antonio Soler, ambos compositores fundamentales en la historia de la música española del siglo XVIII.

También en el *Capriccio*... asoman diversas alusiones que apuntan a la retórica de los instrumentos de tecla en España durante el siglo XVIII, evidenciadas en las referencias a los aires populares de la pieza orboniana, y los trinos y mordentes

utilizados en el discurso de algunos instrumentos de vientos madera. A esto se suman las configuraciones análogas al bajo de Alberti, que son empleadas no sólo en el lenguaje del piano, sino del resto de los instrumentos de la orquesta de cámara. Con el uso de este último recurso, la obra orboniana lleva al presente del *Capriccio...* desde una óptica novedosa en su construcción, referencias al bajo característico de las obras legadas por Scarlatti y Soler, cuyas huellas se hallan también en la retórica del *Concerto...* de Falla, pieza que constituye uno de los cánones del Grupo y es reconocida por Orbón como la precursora del *Capriccio...*⁶⁸¹

Otras relaciones tópicas que indican las “vueltas” específicas al pasado español son establecidas a través de la métrica con el estilo de la música folclórica flamenca; ejemplo de esto último es el uso y la combinación de los compases de dos, tres y cuatro tiempos de subdivisiones binarias y del asimétrico 5/4.⁶⁸² A esto habría que añadir que la sucesión y simultaneidad de las métricas de tres tiempos binarios y dos tiempos ternarios, también empleada de manera profusa en la pieza orboniana, apuntan a las más diversas manifestaciones de las músicas folclóricas de distintas regiones de España, entre ellas Asturias, Castilla, León y Andalucía.⁶⁸³ Otros *topoi* de carácter rítmico, como las homoritmias de las divisiones ternarias de los tiempos y el ritmo de tres semicorcheas, semicorchea y corchea (esta con un acento adicionado, convirtiendo en fuerte la parte débil del tiempo), son referentes del zapateado flamenco en 6/8.

Distintas evidencias que refuerzan el presupuesto del retorno están enlazadas a los mecanismos de la intertextualidad musical que han sido delimitados en el análisis musical en relación con la construcción de los temas de la obra orboniana. Los *topoi*, las citas y alusiones apuntan a ciertas manifestaciones de la música folclórica flamenca, andaluza y asturiana como ya hemos mencionado. A ello se agregan las referencias a obras de épocas lejanas de la historia musical hispana. En este último caso se hallan las citas y alusiones a los motetes del siglo XVI, *In circumcissione domini. O magnum mysterium* (1572) del compositor español Tomás Luis de Victoria (1548-1611); y *Quam pulchra es* del *Canticum canticorum* (1584) del maestro de la escuela romana Giovanni

⁶⁸¹ En cuanto a “la forma, armonía, los conceptos de las disonancias y otros elementos” no precisados por Orbón. Yedra, Velia. *Julián Orbón: A Biographical...*, p. 43.

⁶⁸² Rossy, Hipólito. *Teoría del cante...*, p. 179.

⁶⁸³ Por ejemplo, en Andalucía los géneros flamencos de la seguiriya gitana, los cabales, las peteneras, livianas y serranas presentan las características metro-rítmicas empleadas para el III Final..., si bien estas peculiaridades no son únicas de aquella región de España, sino también del cancionero de Castilla y León, y de los antiguos romances. *Ibidem*, pp. 123-125.

Pierluigi da Palestrina (ca. 1525-1594). Ambas obras –fuentes de las alusiones musicales– devienen ejemplos del concepto de retorno asociados con los paradigmas de la música culta; en el caso de Palestrina, de la música renacentista italiana que estuvo muy vinculada a la española, y como parte de la estrecha relación de época y estilo entre aquel compositor y Victoria.⁶⁸⁴ A esto podemos sumar que Victoria había sido estimado por Orbón en un escrito publicado durante el período de composición del *Capriccio...*, como el creador determinante para afincarse en la convicción de que sus obras debían continuar los valores universales de la tradición española.⁶⁸⁵

También consideramos como “vuelta” al pasado español la alusión en el tema inaugural del *Capriccio...* a la “Letanía” mariana de las procesiones de la Asunción de la Virgen en el poblado asturiano de Llanes.⁶⁸⁶ Y este nexos no lo establecemos por las analogías de aquel sujeto orboniano con la música folclórico-popular hispana –pues esta clase de retorno ya ha sido abordada en los párrafos anteriores–, sino porque evoca o “vuelve” a los antecedentes y a las antiguas prácticas de la música clásica hispana, manifestadas en las respectivas obras de Palestrina y Victoria. Ambos compositores musicalizaron la *Litaniae Lauretanae (Letanía del Loreto)*⁶⁸⁷ en un marco polifónico de varias voces. Esto se evidencia en la *Litaniae de Beata Virgine* compuesta para doble coro y órgano *ad libitum* por Victoria (ca. 1583 y antes de 1600);⁶⁸⁸ y las once *Litaniae de Beata Maria Virgine* para coros a cuatro, cinco, seis y ocho voces, de Palestrina (publicadas en Venecia en el año 1600).⁶⁸⁹

⁶⁸⁴ Grout, Donald J. y Palisca, Claude B. *A History of Western Music*, Alianza Música, Madrid, 2004, Tomo 1, p. 342.

⁶⁸⁵ Orbón, Julián. “La Coral de La Habana y Tomás Luis de Victoria”, *Musicalia*, núm. 9, nov-dic, 1943, p. 1. Crítica musical al concierto para conmemorar el “Día de las Américas”, donde se escuchó la misa *O quam gloriosum* de Tomas Luis de Victoria, interpretada por la Coral de La Habana dirigida por María Muñoz de Quevedo.

⁶⁸⁶ Las analogías entre el tema inicial del I Allegro y la mencionada plegaria asturiana son expuestas en la sección Recursos de la intertextualidad musical en la construcción temática, perteneciente al epígrafe V. 2. 1. 1 Indicadores del lenguaje neoclásico y herramientas de intertextualidad musical.

⁶⁸⁷ Canto tradicional de los peregrinos de Nuestra Señora de Loreto que se convirtió en la más extendida y conocida plegaria en honor de la virgen María de la práctica católica romana. Brenet, Michel. *Diccionario...*, p. 279.

Latham, Alison. *Diccionario Enciclopédico...* pp. 865-866.

⁶⁸⁸ Victoria, Tomás Luis de. *Litaniae de Beata Virgine*, para dos coros a cuatro voces. [http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/8d/IMSLP411344-PMLP666295-1583b_42_Litaniae_De_Beata_Virgine_\(SATB%E2%80%93SATB\)_%C3%A08.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/8d/IMSLP411344-PMLP666295-1583b_42_Litaniae_De_Beata_Virgine_(SATB%E2%80%93SATB)_%C3%A08.pdf). [Consultado: 26/03/2020].

⁶⁸⁹ Palestrina, G. P. da. *Litaniarum et Sex Motecta Duodecim Vocum, Opera omnia Ioannis Petraloisysii Panestrini*, Tomus XXVI, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1886.

El primer tema del *Capriccio...*, apunta también a una letanía tradicional, pero no a la reconocida plegaria del Loreto, sino a la de una región de Asturias, simulando de esta forma la práctica musical de aquellas piezas corales de la escuela romana. Además, a semejanza de esas obras corales, Orbón elabora el sujeto mediante los recursos del trabajo polifónico contrapuntístico a varias voces (cuyo número varía en los distintos fragmentos del trozo). Para ello emplea las secuencias, el canon y los *strettos* fugados, en un medio sonoro instrumental y no vocal, expresándose en un lenguaje musical moderno.⁶⁹⁰ Es decir, Orbón se aproxima a algunos de los manejos de la música clásica hispana del pasado renacentista no sólo por la fuente musical que insinúa el tema concebido por él, sino por los procedimientos de elaboración del mismo, y lo hace desde un enfoque personal y contemporáneo, y no como la repetición o calco de aquel estilo, manifestándose en estos rasgos el presupuesto teórico del retorno característico del neoclasicismo español o clasicismo moderno.

Otros recursos intertextuales utilizados como temas del *Capriccio...* permiten continuar enlazando el concepto de retorno al pasado mediato del compositor, en las reiteradas alusiones a “El paño Moruno” de las *Siete canciones...*; y la “Canción del amor dolido” y “Canción del fuego fatuo” de *El amor brujo* de Falla. A su vez, estas piezas también remiten a antiguas manifestaciones folclóricas españolas, fuentes originarias de los cantos o las características musicales empleadas por el compositor gaditano para la creación de las mencionadas obras.

La estructura y forma de los dos primeros movimientos también revela la “vuelta” a las antiguas formas de la música empleadas durante los siglos XVI-XVII por los compositores españoles, pero desarrolladas en el *Capriccio...* con una perspectiva diferente y novedosa. Tal es el caso del plan de la forma de sonata preclásica de dos secciones usada por Orbón –similar a la estructura formal de las compuestas para

https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP55594-PMLP114903-Tomus_XXVI.pdf.
[Consultado: 25/03/2020].

“*Opera omnia Ioannis Petraloysii Praenestini* (Palestrina, Giovanni Pierluigi da)”. https://imslp.org/wiki/Giovanni_Palestrina_-_Complete_Works_Edition. [Consultado: 27/03/2020].

⁶⁹⁰ Este lenguaje está caracterizado por las abundantes disonancias, el neomodalismo, polimodalismo, pandiatonismo, y la indeterminación y fluctuación del lenguaje neo modal y polimodal, entre otros rasgos métricos y de la forma musical expuestos en el análisis musical. Ver en el epígrafe V. 2. 1. 1 Indicadores del lenguaje neoclásico y herramientas intertextuales, las partes concernientes al Sistema de organización de alturas; los aspectos melódico, rítmico y métrico; y la Estructura y forma musical.

clavicémbalo por Scarlatti y Soler– que es mezclada en el *Capriccio*... con los procedimientos de las variaciones.

Otro indicativo de los procedimientos intertextuales vinculados a la reutilización de formas y al concepto de retorno aparece en los dos 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)⁶⁹¹ y a los tientos y diferencias de los clavecinistas y organistas españoles como Antonio de Cabezón. Sin embargo, en la obra orboniana esto no constituye una repetición o calco puesto que se combinan la textura polifónico-contrapuntística y la homofónico-armónica, se emplean números indistintos de voces para las variaciones cuando estas son realizadas, y junto a los recursos imitativos contrapuntísticos, aparecen los cambios métricos y de los centros neo modales, y el lenguaje disonante, entre otros recursos técnicos de la música contemporánea que ya han sido expuestos.

Las reflexiones sobre las características relacionadas con el retorno del clasicismo moderno o neoclasicismo español, evidencian el tránsito constante de la retórica de Orbón en el *Capriccio*... a través de la herencia musical española de varios siglos, considerando tanto el pasado español culto como popular, ambos abordados desde una perspectiva moderna y novedosa.

Las “vueltas” detectadas en la obra orboniana abarcan manifestaciones arcaicas de la música folclórica hispana, los criterios estructurales y formales que remiten a las diferencias y tientos del siglo XVI y a la forma sonata bipartita. Esto supone un trayecto histórico que abarca, en lo que respecta a la creación culta, desde el renacimiento hasta el barroco y clasicismo hispano, ejemplificado en las creaciones de maestros como Tomás Luis de Victoria, Domenico Scarlatti y el padre Antonio Soler; y de ello a las diversas composiciones de Manuel de Falla en las primeras décadas del siglo XX, que constituyen el pasado más mediato de Julián Orbón.

⁶⁹¹ En la terminología empleada por Diego Ortiz “glosas” era sinónimo de diferencias; y “cláusula”, significaba tema. Della Corte, A. y Pannain, G. “El Prerrenacimiento y el Renacimiento. La música profana, popular e instrumental...”, tomo I, p. 263.

V. 2. 5. 2 Imitación heurística e imitación dialéctica

En correspondencia con las definiciones propuestas por Hyde, la imitación heurística⁶⁹² y la dialéctica⁶⁹³ pueden ser equiparadas a los comportamientos manejados en la composición de los temas y la retórica del *Capriccio*.... Ambas estrategias no se dan de modo aislado en la obra, sino entremezcladas; es decir, no son privativas de uno u otro movimiento, pues se combinan en el discurso musical y en ocasiones coexisten de manera sincrónica, como explicaremos a continuación.

Desde el inicio y hasta la conclusión de la pieza orboniana se aprecia la combinación en el discurso musical de los recursos de cada uno de los dos tipos de imitación arriba aludidos. Si bien la imitación heurística prevalece en el primer y tercer movimiento, aquella estrategia concierne, en el Allegro, a las manifestaciones del folclor hispano (asturiano y flamenco) y en el Final, a las diversas expresiones de las músicas folclóricas hispana (flamenca y asturiana), cubana y latinoamericana. Este comportamiento no impide que en los segundos sujetos (B) de las partes mencionadas se evidencien los rasgos del otro tipo de estrategia, la dialéctica. Esta última se halla relacionada con las piezas concretas de Falla que representan del pasado hispano cercano a Orbón, como son las citadas “El paño moruno” en el primer tiempo y la “Canción del amor dolido”, en el trozo final.⁶⁹⁴

En contraste con el comportamiento de los trozos extremos, la imitación dialéctica es la que impera en el II Adagio. En esta parte intermedia se revela el diálogo entre la retórica orboniana de tres de los cuatro temas (A, B y C) y las obras respectivas *Quam pulchra es* de Palestrina, *O magnum mysterium* de Victoria y “El paño moruno” de Falla. Aunque también aparecen los rasgos de la estrategia heurística en la hechura y elaboración del último tema (D) que apuntan al punto cubano o punto guajiro característico de la música folclórica de la mayor de las Antillas.

⁶⁹² Hyde, Martha M. “Neoclassic and Anachronistic Impulses...”, pp. 214, 215 y 219.

⁶⁹³ *Ibidem*, pp. 222-223.

⁶⁹⁴ Las relaciones respectivas entre estas obras fallianas y los temas B, uno del I Allegro y el otro del III Final, han sido expuestas en el análisis musical realizado en las secciones tituladas Recursos de la intertextualidad musical en la construcción temática, pertenecientes a los epígrafes V. 2. 1. 1 y V. 2. 3. 1.

- I Allegro.

En el Allegro, la estrategia heurística se confirma en las sugerencias del tema de apertura a la "Letanía" tradicional de Asturias, un canto con raíces y usos que datan de épocas inmemorables. Además, la práctica folclórica de la entonación de plegarias en las procesiones vinculadas a la Asunción de la virgen, es común a las más diversas zonas de España desde el siglo XII. Y estas tradiciones también se articulan con las de países latinoamericanos como México, Guatemala, El Salvador, Nicaragua, Puerto Rico, Perú y Paraguay, iniciadas tras la conquista y evangelización de América por España en el siglo XVI.⁶⁹⁵

La imitación heurística prevaleciente en la retórica del Allegro tiene que ver con las relaciones entre el sujeto principal del movimiento y la plegaria asturiana mencionada. Si bien los caracteres monódico, melismático y responsorial de esta última, no son compartidos con el tema orboniano, pues este es trabajado por el compositor con prácticas extrañas y lejanas en el decurso histórico, a las de esta plegaria, como explicaremos a continuación.

El sujeto al que hacemos referencia es presentado al inicio de la pieza con la textura homofónico-armónica, continuando en el discurso musical con la elaboración polifónico-contrapuntística a varias voces, de caracteres imitativos y fugados. Estos procedimientos, así como la estructura de la forma sonata bipartita y las técnicas de las variaciones con los que Orbón organiza este tema, son distantes de las maneras y la estructura responsorial de pregunta-respuesta (sacerdote-pueblo) de la antigua letanía asturiana, un canto, según se ha dicho, de posibles orígenes medievales.⁶⁹⁶ Orbón

⁶⁹⁵ "Asturias, tierra de gran devoción a la Virgen", 2019. <https://www.iglesiadeasturias.org/asturias-tierra-gran-devocion-la-virgen/>. [Consultado: 25/03/2020].

Cerbelaud, Dominique. *María: un itinerario dogmático*, San Esteban-EDIBESA, Salamanca-Madrid, 2005, pp. 187-190.

⁶⁹⁶ El origen de esta letanía asturiana es casi imposible de precisar, pero se conoce de la celebración de fiestas religiosas católicas en honor de la Virgen María en Roma desde el siglo VII. Con posterioridad, en el siglo XII, proliferaron las advocaciones marianas que vinculaban la liturgia oficial con la devoción popular y se extendieron en la centuria siguiente, considerada la época de oro de la devoción mariana. Es en esta etapa cuando surgen las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, con algunas semejantes a letanías (como la cantiga 420).

"Asunción de la Santísima Virgen María, el último dogma de la iglesia (15 ago)". <https://www.forosdelavirgen.org/articulos/asuncion-de-la-santisima-virgen-maria-el-ultimo-dogma-de-la-iglesia-15-ago>. [Consultado: 10/04/2020].

Torres Jiménez, Raquel. "La devoción mariana en el marco de la religiosidad del siglo XIII", X Semana de estudios alfonsíes, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 47-51. Dialnet-LaDevocionMarianaEnElMarcoDeLaReligiosidadDelSiglo-6296595.pdf. [Consultado: 11/04/2020].

insinúa este canto en el tema concebido por él, elaborándolo a semejanza de las prácticas empleadas en el renacimiento, el barroco y el clasicismo, pero con un lenguaje moderno y técnicas contemporáneas como el neo modalismo, la politonalidad, la polimodalidad, y los reiterados cambios métricos, entre otras técnicas, a manera de una puesta al día del canto folclórico asturiano, mediante una dramatización de carácter histórico realizada desde el presente del compositor.

En el siguiente fragmento que inicia el *Capriccio...*, puede observarse la manera en que Orbón sincroniza la textura homofónica armónica, los comportamientos que recuerdan al bajo de Alberti, el lenguaje disonante y los cambios métricos. Con ellos se establecen, a partir de las sugerencias al canto folclórico que conforman el tema, vínculos entre culturas y estilos distantes y el estilo moderno, a modo de lo que Hyde estipula como “la puesta al día de las raíces folclóricas” o una herencia dispuesta en un nuevo uso.⁶⁹⁷ Se ha señalado la exposición del tema en 8.^{as} justas y paralelas formadas entre el contrabajo, la M. I en el piano y el fagot; y con líneas discontinuas las maneras cercanas al bajo de Alberti en los discursos de las violas, el piano y la flauta; y se han encerrado en rectángulos los dos diferentes compases empleados en este trozo (4/4 y 3/4). (Figura 1)

Figura 1: I Allegro (cc. 1-3). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

⁶⁹⁷ Hyde, Martha M. “Neoclassic and Anachronistic Impulses...” p. 219.

Sólo seis compases después, el sujeto inicial del primer movimiento –destacado con líneas en el fragmento anterior (Figura 1)–, es elaborado con la textura polifónica contrapuntística, como puede observarse en el siguiente ejemplo. Se han contenido en rectángulos las tres entradas en *strettos* fugados que llevan la imitación temática en 8^{as} justas paralelas: la primera en el discurso de las violas, la segunda a cargo de los chelos y el corno inglés, y la tercera por el contrabajo, la M. I en el piano y el fagot. Hemos destacado los cambios métricos, encerrando también en rectángulos los compases (4/4, 2/4 y 3/4) empleados en este corto fragmento (cc. 9-11 y 12). (Figura 2).

Figura 2: I Allegro (cc. 9-10). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

La imitación dialéctica en este movimiento se halla en la interrelación entre el segundo tema (B) y la pieza “El paño moruno” de Falla. El sujeto B es expuesto a distancias de 8.^{as} justas y aumentadas, y con los siguientes cambios métricos: 4/4-3/4-4/4-2/4, características que nada tienen que ver con la pieza falliana arriba mencionada. Además, es insertado en un contexto polifónico-contrapuntístico disonante de imitaciones motívicas del tema A, que denotan aún más el diálogo y el anacronismo⁶⁹⁸

⁶⁹⁸ *Ibidem*, p. 222.

entre la pieza modelo (“El paño moruno”) y el tema y la obra orbonianos. El sujeto B y una variación del mismo emergen en la segunda sección de la forma sonata bipartita (entremezclada con las variaciones); contrastando con el prevaleciente tema A, y el tercer sujeto C, ambos de estrategia heurística.

Puede observarse en el siguiente fragmento, señalada con una línea, la exposición del tema B a cargo del contrabajo y el fagot, y con una recta discontinua la 8.^a aumentada entre estos dos instrumentos (*reb-re*, c. 61). Se ha contenido en rectángulos los contrapuntos imitativos y disonantes del tema A en los discursos de los chelos y las violas; y los diferentes compases que se emplean en este trozo. (Figura 3).

Figura 3: I Allegro (cc. 69-64). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

- III Final. Danza.

En la última parte, donde predomina la imitación heurística al igual que en el primer movimiento, Orbón fundamenta la construcción de dos de los temas, el primero y el tercero (A y C) en la mezcla, ligazón y superposición de los *topoi* que aluden a ciertas expresiones de las músicas folclóricas hispana (flamenca y asturiana), cubana y latinoamericana, nacidas y cultivadas en diferentes contextos y lugares geográficos de

España y América –como se ha evidenciado en el epígrafe dedicado al análisis musical de aquella sección–,⁶⁹⁹ pero emparentadas por el origen y los influjos posteriores entre uno y otro lado del Atlántico.⁷⁰⁰ Las características musicales que les son comunes y los relacionan, comprenden un área geográfica que rebasa los límites de lo hispano y lo cubano, proyectándose y estableciendo vínculos entre culturas musicales distantes, un hecho que se aviene con el presupuesto teórico que caracteriza la imitación heurística.⁷⁰¹

En el primer tema (A) coexisten, combinados y superpuestos, los diversos *topoi* de carácter métrico y rítmico, y las entonaciones melódicas y armónicas de diferentes géneros de la música folclórica hispana, cubana y latinoamericana: el zapateado flamenco en 6/8; el baile de gaita o fandango y el canto de baile de pandero de Asturias; el zapateo y el punto cubanos; y el joropo y el galerón venezolanos, así como de los comportamientos de los instrumentos de la música folclórica que los interpretan. Mientras que el tercer tema (C), alusivo a la construcción melódica y rítmica de un canto asturiano de baile de pandero, es articulado de manera sincrónica en el contexto de un discurso musical basado en los *topoi* de los géneros y maneras arriba mencionados.

Ambos sujetos, resultados de la estrategia heurística, son elaborados con las técnicas modernas de la politonalidad o la polimodalidad, la neo modalidad y el pandiatonismo; y en una textura polifónica contrapuntística de carácter imitativo con la participación de varias voces instrumentales, características de estilos lejanos a las de las expresiones folclóricas a las que están vinculados. Además, estos temas forman parte de una compleja organización del discurso musical estructurada sobre la forma rondó y el concepto de simetría de la moderna forma en arco, o forma puente.⁷⁰²

Como hemos podido apreciar todos los recursos técnicos musicales y de elaboración temática que fueron empleados por Orbón con estos sujetos (A y C) constituyen procedimientos que se distancian de las expresiones folclóricas que han sido aludidas en los sujetos orbonianos. Este proceder puede considerarse como un legado

⁶⁹⁹ Ver: Recursos de la intertextualidad musical en la construcción temática, en el epígrafe V. 2. 3. 1 Indicadores del lenguaje neoclásico y herramientas intertextuales.

⁷⁰⁰ Ortiz, J. L y Núñez, F. *La rabia del placer...*, 1999, s/p.

Castro Buendía, Guillermo. “Castro Buendía, Guillermo. “Música e historia ...”, s/p.

⁷⁰¹ Hyde, Martha M. “Neoclassic and Anachronistic Impulses...” p. 219.

⁷⁰² Ver la Estructura y forma musical en el epígrafe V. 2. 3. 1 Indicadores del lenguaje neoclásico y herramientas intertextuales.

llevado al presente moderno del compositor, revitalizándolo con un enfoque contemporáneo y un nuevo estilo; es decir, como la “puesta al día” de las raíces folclóricas, un proceder que se corresponde con los planteamientos de la imitación heurística.⁷⁰³

La imitación dialéctica en este movimiento se halla en la interrelación entre el segundo tema (B) y la “Canción del amor dolido” de Falla. El sujeto orboniano aparece expuesto en el piano en un contexto armónico disonante, sobre todo por las 2.^{as} mayores formadas entre los sonidos del corno inglés y el oboe, y de este último y el clarinete; y las 2.^{as} mayores y menores en la M. I en el piano. Esta sonoridad disonante es manejada con posterioridad en una textura con elementos contrapuntísticos, y es la que prevalece en todas las apariciones de aquel sujeto,⁷⁰⁴ denotando aún más el intercambio de criterios y el anacronismo⁷⁰⁵ entre la pieza falliana que constituye el modelo, y el tema y la obra orbonianos.

Obsérvese en el siguiente fragmento la exposición del tema B señalada en el discurso pianístico con una flecha; el acompañamiento de los intervalos armónicos disonantes de 2.^{as} mayores a cargo del corno inglés, el oboe y el clarinete en *sib* encerrados en un rectángulo (cc. 8-11); y las 2.^{as} mayores y menores de la M. I. en el piano indicadas con líneas discontinuas. Prosigue el sujeto en el clarinete en *sib* (cc. 13-17), y se incrementan las disonancias en una textura con elementos polifónicos contrapuntísticos, elaborada con las imitaciones de los motivos temáticos de A (un sujeto de imitación heurística), que han sido contenidas en rectángulos. (*Figura 4*).

⁷⁰³ Hyde, Martha M. “Neoclassic and Anachronistic Impulses...” p. 219.

⁷⁰⁴ Las partes B1, B2 y B3 de la forma rondó de este movimiento. Ver la Estructura y forma musical en el epígrafe V. 2. 3. 1 Indicadores del lenguaje neoclásico y herramientas intertextuales; y la Tabla: *III Final. Danza...*

⁷⁰⁵ *Ibidem*, p. 222.

//

Figura 4: III Final. Danza (cc. 7-17). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

- II Adagio

De modo inverso a lo expuesto en los dos movimientos anteriores, se comporta la parte intermedia del *Capriccio*.... En el Adagio imperan los recursos de la imitación

dialéctica y estos se hallan vinculados al coloquio que se establece en tres de los temas de esta parte, y las enunciaciones melódicas y rítmicas de los sujetos y las gestualidades de los contornos temáticos⁷⁰⁶ de las obras y autores que constituyen los modelos de esta parte: los motetes de Victoria y Palestrina, y “El paño moruno” de Falla. Es de destacar en estas relaciones el diálogo que Orbón establece entre la obra de Palestrina y el discurso musical de la primera mitad del movimiento.

La pieza victoriana es insinuada en las entonaciones melódicas de las figuras iniciales del primer tema de este movimiento (A); mientras que los contornos temáticos del segundo sujeto (B) se asemejan a los sonidos y las gestualidades del que es llevado por varias de las voces en el motete de Palestrina. A lo anterior se añade las analogías establecidas entre el tercer tema (C) del Adagio y las entonaciones del lenguaje pianístico de “El paño...”, simulando los punteados de la guitarra andaluza, como ya fue ejemplificado en el análisis musical.⁷⁰⁷ En el caso del cuarto tema (D) del movimiento, consideramos que se emplean los recursos de imitación heurística, pues los contornos del sujeto están vinculados a los perfiles melódicos del punto cubano o punto guajiro, un género surgido a partir de fuertes y diversas raíces hispánicas, con peculiaridades musicales que son similares a las de ciertas expresiones de las músicas folclóricas hispana y latinoamericana.⁷⁰⁸

Como los cuatro sujetos (A, B, C y D) del Adagio se agrupan en unidades de dos temas cada una,⁷⁰⁹ enunciándose de manera sincrónica como AB y CD, podemos advertir la imitación dialéctica que caracteriza al primer par. En este último se sincronizan las alusiones a los dos motetes de los respectivos compositores renacentistas; mientras que en la unidad temática CD, la imitación dialéctica de C apunta a la canción falliana –si bien a través de esta se señala también el folclore andaluz, recreado por Falla– y es simultaneada con la estrategia heurística de D, como ya ha sido mencionado.

A estos paralelismos se añade que, mientras transcurre la elaboración de los temas orbonianos referidos –vinculados estos a las obras tomadas como modelos, según se ha

⁷⁰⁶ *Ibidem*, pp. 222-223.

⁷⁰⁷ Ver en el epígrafe V. 2. 2. 1.- Indicadores del lenguaje neoclásico y herramientas intertextuales, los recursos de la intertextualidad musical en la construcción temática.

⁷⁰⁸ *Ibidem*.

⁷⁰⁹ Ya se ha examinado en el análisis musical de este movimiento. Ver la Estructura y la forma musical en el epígrafe V. 2. 2. 1.- Indicadores del lenguaje neoclásico y herramientas intertextuales.

señalado en el caso de la imitación dialéctica, y el sujeto D, ilustrativo de la heurística–, se mantiene un diálogo continuo y sincrónico entre el motete a cinco voces de Palestrina y las entonaciones de los distintos temas orbonianos. Estas referencias se manifiestan en el hecho de que algunas de las entonaciones melódicas de las distintas voces de la pieza renacentista pueden seguirse de modo continuo y hasta la conclusión del motete, en la retórica de casi todos los instrumentos, con excepción del piano. El paralelismo establecido entre el Adagio y el *Quam pulchra es*, comprende la primera mitad del movimiento orboniano (de una extensión de 42 compases)⁷¹⁰ y concluye con la terminación del discurso en la obra de Palestrina.

Puede observarse en los dos ejemplos siguientes (*Figuras 5 y 6*), que se corresponden con las partituras respectivas de las mencionadas piezas, la relación existente entre ambas obras. Para ello se han contenido en rectángulos, y subrayado y marcado con líneas y flechas, las entonaciones melódicas que del inicio al final del motete pueden seguirse hasta el c. 42 del Adagio. En el motete se han anotado además los números de los compases del Adagio donde se hallan las entonaciones señaladas, así como los instrumentos que las ejecutan. (*Figura 5*).

⁷¹⁰ El II Adagio tiene una extensión de 84 compases.

27 - Quam pulchra es

SAATB a cappella

Giovanni Pierluigi da Palestrina

(1525-1594)

The musical score is arranged for SAATB a cappella voices and includes instrumental parts for Flauta, Corno inglés, Oboe, and Fagot. The score is divided into measures C. 1 through C. 16. The vocal parts are labeled CANTUS (Soprano), ALTUS (Alto I), QUINTUS (Alto II), TENOR (Tenore), and BASSUS (Basso). The instrumental parts are annotated with red boxes and text indicating the instrument and tempo. The lyrics are: Quam pulchra es et quam de-co-ra, quam pulchra es et quam de-co-ra, Quam pulchra es et quam de-co-ra, de-co-ra, et quam de-co-ra, es et quam de-co-ra, ca-ris-si-ma in-de-li-ci-a, ca-ris-si-ma in-de-li-ci-a.

Annotations include:

- C. 1: Flauta C. 1 Adagio
- C. 2: Corno inglés C. 1 Adagio
- C. 3: Flauta C. 2 Adagio
- C. 4: Flauta C. 3 Adagio
- C. 5: Flauta C. 1 Adagio
- C. 6: Corno inglés C. 1 Adagio
- C. 7: Flauta C. 2 Adagio
- C. 8: Flauta C. 2-3 Adagio
- C. 9: Flauta C. 3 Adagio
- C. 10: Oboe C. 4 Adagio
- C. 12: Flauta (a la 3.ª ascendente) C. 7 Adagio
- C. 13: Oboe C. 7 Adagio
- C. 14: Corno inglés C. 8 Adagio
- C. 15: Flauta-Oboe C. 9 Adagio
- C. 16: Fagot C. 8 Adagio

Additional notes: "Trada final del tema que Adagio (mi frigio) C. 4 Adagio" and "3.ª menor modo frigio en el C. 9 del Adagio".

Copyright © 2001 by the Choral Public Domain Library (<http://www.cpd.org>)
Edition may be freely distributed, duplicated, performed, or recorded.

//

ca - ris - si - ma in de - li - ci - is! ca - ris - si - ma in de - li - ci - is! Sta - tu - ra tu - a ad - si - mi - la - ta est pal - mae et u - be - ra tu - a bo -

Oboe (alusión en el c. 10 del Adagio)

Violas cc. 14-15 Adagio

C. 18 C. 19 C. 20 C. 21 C. 22

Sta - tu - ra tu - a ad - si - mi - la - ta est pal - mae et u - be - ra tu - a bo -

Violonchelos y Contrabajo Alusión Cc. 14-17 Adagio

C. 24 C. 25 C. 26 C. 27 C. 28

mae et u - be - ra tu - a bo -

Violonchelos, c. 18 Adagio

Violas c. 19 Adagio

C. 30 C. 31 C. 32 C. 33 C. 34

//

Violas a la 5.^a disminuida descendente Adagio c. 20

C. 36 C. 37 C. 38 C. 39 C. 40

tris. Di - - - xi:

tris, bo - - - tris. Di - xi: A - scen -

bo - tris, et u - be-ra tu - a bo - tris. Di - xi: A - scen -

et u - be-ra tu - a bo - tris. Di - xi: A - scen -

et u - be-ra tu - a bo - tris. Di - - - xi:

Violonchelos y contrabajo Cc. 26 Adagik

Motivos a los que aluden Flauta, Oboe, Corno inglés (cc. 31-33)

C. 42 C. 43 C. 44 C. 45 C. 46

A - scen - - dam in pal - mam

dam in pal - - - mam et ap-pre -

A - scen - - dam in pal - - - mam et ap-pre -

dam in pal - mam, in pal - - - mam

A - scen - - dam in pal - mam, a - scen - dam in pal - mam et ap-pre -

Violonchelos y contrabajo

C. 48 C. 49 C. 50 C. 51 C. 52

et ap-pre - hen - dam fru - ctus e - ius; et e - runt u - be-ra tu - a

hen - dam fru-ctus e - - - ius; et e - runt u - be-ra tu - a

hen - dam fru - ctus e - - - ius; sic -

et e - runt u - be-ra tu - a sic -

hen - dam et e - runt u - be-ra tu - a

Oboe cc 29-30 Adagio

//

The image displays three systems of musical notation for the choral piece 'Quam pulchra es' by Palestrina. Each system includes vocal staves and instrumental parts for violas, horns, and cellos/contrabasses. Red annotations highlight specific musical passages and their instrumentation.

System 1 (Measures 53-58): The vocal parts sing 'sic - ut bo - tri vi - ne - ae, et od -'. The instrumental parts are marked 'Violas y corno inglés cc. 40-41 Adagio' and 'Contrabajo y violonchelos (cc. 38-42) Adagio'.

System 2 (Measures 59-63): The vocal parts sing 'or o - ris tu - i, et od - or o - - - ris tu - i sic - ut od -'. The instrumental parts are marked 'Violas y corno inglés cc. 40-41 Adagio'.

System 3 (Measures 64-69): The vocal parts sing 'sic - ut od - or ma - lo - - - rum. or ma - lo - - - rum, sic - ut od - or ma - lo - - - rum. or ma - lo - - - rum, sic - ut od - or ma - lo - - - rum.' The instrumental parts are marked 'Violas y corno inglés cc. 40-41 Adagio' and 'Violas y corno inglés cc. 41-42 Adagio'.

Figura 5: *Quam pulchra es*, (cc. 1-69). Palestrina, G. P. *Quam pulchra es. Canticum canticorum*, Choral Public Domain Library, 2001, p. 1. <http://www.cpd.org>.⁷¹¹

⁷¹¹ [Consultado: 10 /05/2019].

De manera recíproca en la partitura del Adagio se han señalado los números de los compases donde se hallan las entonaciones del *Quam pulchra es* que se han localizado. En el segundo movimiento del *Capriccio...* el diálogo que se establece con el motete renacentista comienza en los discursos de la flauta y el corno inglés (c. 4) y se traslada después a otros vientos-madera (cc. 7-20). A continuación, aparece en las violas y el resto de las cuerdas frotadas (cc. 20-42); prosigue en la flauta, el oboe y el corno inglés (cc. 42-49); las violas y el corno inglés (cc. 55-57); el contrabajo y los chelos (cc. 56-57 y 59); y concluye en las violas y el corno inglés (cc. 62-68). (Figura 6).

The image shows a handwritten musical score for the Adagio movement of Capriccio... The score is written for Flauta, Oboe, Corno inglés, Fagot, Piano, Viola, Cello, and C. Bajo. The tempo is marked 'Adagio' and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 7, with a section labeled 'cc. 8-9 (Quam...)' starting at measure 8. The second system covers measures 8 to 12, with a section labeled '3.ª menor modo frigio' starting at measure 9. Red boxes and lines highlight specific measures and musical motifs, including 'Triada conclusiva de los temas (mi menor) c. 10 (Quam...)', 'cc. 13-14 (Q)', 'cc. 12-13 (Q)', 'cc. 9 y 10 (Q)', 'cc. 8-10 (Quam...)', 'c. 15 (Q.)', 'cc. 15-16 (Q)', and 'cc. 18-20 (Q)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

//

Handwritten musical score for orchestra, measures 13-26. The score includes parts for Flute (Flta), Oboe (Ob.), Horns (Corno), Trombone (Tpt), Trumpet (Tpt), Piano (Piano), Viola, Cello (Cello), and Bass (Cbajo). The score is divided into two systems. The first system covers measures 13 to 20, and the second system covers measures 21 to 26. Red boxes highlight specific measures: cc. 20-21 (Q), cc. 23-24 (Q), cc. 30-31 y 33 (Quam), and cc. 35-36 (Q). The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, ff), articulation (acc), and performance instructions (e.g., "Pesante", "a tempo", "mf intenso").

//

Figura 6: II Adagio (cc. 1-42). *Capriccio concertante* de Julián Orbón.

En el trayecto de la retórica del Adagio hasta el c. 42 ilustrado en el ejemplo anterior (*Figura 6*), pueden delimitarse las áreas del discurso musical que presentan las entonaciones del motete y los lugares donde estas no aparecen. Ambas zonas evidencian los intercambios y las sincronías de ideas establecidos entre la pieza de Palestrina y la primera mitad del segundo movimiento orboniano, un tipo de interrelación que se ajusta al concepto de la imitación dialéctica propuesto por Hyde.⁷¹² Es decir, en este movimiento, el procedimiento adoptado por Orbón en relación con la pieza de Palestrina, se corresponde con la analogía establecida entre una obra antigua de un compositor remoto, que es tomada como el modelo de una determinada pieza neoclásica,⁷¹³ ejemplificando, desde nuestro punto de vista, una de las posibles maneras en las que aquella última puede interactuar y sostener un diálogo o intercambio de criterios con la pieza y el compositor en cuestión.

⁷¹² Hyde, Martha M. "Neoclassic and Anachronistic Impulses...", pp. 222-223.

⁷¹³ *Ibidem*, pp. 222-223.

Conclusiones

Después de los cinco capítulos precedentes conviene reflexionar sobre los resultados de la investigación, partiendo de los problemas planteados. Para dar respuesta al primer cuestionamiento, la tesis aporta un relato contextual de carácter biográfico construido con la bibliografía histórica de referencia, los documentos personales que se conservan de la etapa y las entrevistas realizadas, que visibiliza algunos hechos y las circunstancias de la infancia y adolescencia de Julián Orbón en España.

Esta aproximación nos lleva a concluir que los primeros conocimientos del compositor sobre Cuba y su música tienen lugar desde el entorno familiar y socio cultural de su país natal. Desde niño recibe en su sensibilidad el sentimiento de pertenencia de la madre y el enorme apego del padre a la Isla, aprendiendo también a amarla. Escucha la música culta de compositores cubanos interpretada al piano por sus padres y entona junto a sus familiares ciertas expresiones del folclor de esta región. A lo anterior se añade la amplia y sistemática divulgación de las más diversas manifestaciones de la música cubana en los escenarios y las emisoras radiales de España desde mediados de la década de 1920.

La construcción del relato ha arrojado también luz en las razones de tipo familiar que condicionaron la salida de Orbón hacia Cuba, en el contexto de la inminente Segunda guerra mundial; así como en el escenario en el que se inserta a su llegada a La Habana. En esta ciudad es recibido como un cubano más gracias a sus antecedentes familiares hispano-cubanos, y a esto se añade el amparo de las recientes leyes promulgadas en la nueva Constitución de la República. Al mismo tiempo su introducción en el nuevo ambiente es favorecida por el prestigio social ganado por el padre, Benjamín Orbón, respetado pianista, profesor y fundador del Conservatorio Orbón; y por la situación económica privilegiada lograda por este tras decenas de años de trabajo. Estas favorables circunstancias le permitieron debutar como pianista en selectos escenarios del país, graduarse en el acreditado plantel familiar con títulos avalados por el Ministerio de Educación de la República, e iniciar el aprendizaje de la composición con José Ardévol.

La narración contextual de carácter biográfico deja ver por primera vez la construcción de una identidad de rasgos hispano-cubanos desde la niñez del compositor en su país natal, con anterioridad a su llegada a la Isla. Esta perspectiva, además del manejo de documentos nunca antes develados, constituye un novedoso acercamiento a

la historia de vida del compositor, con aportes que permiten entender algunas de las condicionantes que llevan al joven nacido en Asturias, a integrar el Grupo de Renovación Musical de Cuba cuando apenas tenía dos años de residencia en este país.

La contextualización del período que enmarca la llegada de Orbón a La Habana y la fundación del GRM, construida en base al estudio y el análisis de las fuentes de carácter histórico, los ensayos y escritos monográficos, las misivas de distintos compositores y las características estéticas de las obras musicales concebidas y estrenadas en el país durante el período, confirma los diversos matices de la creación musical de concierto en el país. A esto se añade la complejidad de las polémicas en torno a la identidad, la tradición y la modernidad, y el afrocubanismo, este último como el canon emergente de la vanguardia. En este escenario variopinto se ratifica también el predominio del autodidactismo y de las obras rapsódicas de lenguaje tradicionalista, alejadas de las formas convencionales; y como excepciones, las piezas del compositor de origen catalán José Ardévol, unas de carácter experimental y otras en la línea del neoclasicismo y el neoclasicismo español.

Dadas las características del medio estudiado, así como la posición de Ardévol como maestro y líder del GRM, concluimos que el seguimiento de estas dos últimas líneas estéticas por este colectivo, si bien deviene de los influjos de dicho compositor, responde también a la consecuente evolución estética y la continuidad de la modernidad en el entorno concreto de la nación cubana. A esto se agrega la necesidad del dominio académico en la creación musical de concierto en la Isla durante el período abordado.

La segunda cuestión de nuestra tesis, vinculada a la creación del *Capriccio Concertante* (1944) por Julián Orbón en el contexto del GRM, confirma que la fundación de la escuela cubana de composición constituye el propósito fundamental de este grupo social. Se han ratificado además otros objetivos que contribuyen a la proyección de la ansiada escuela y al progreso de la música en el país. Estos son: influir en los gustos estéticos, mejorar la educación, formar nuevos auditorios y crear una conciencia artístico-musical moderna. Para alcanzar estos fines los miembros del grupo componen, enseñan e investigan, se presentan como intérpretes y conferencistas, promocionan y divulgan las nuevas tendencias estéticas. Además, escriben críticas musicales y artículos, fundan y dirigen agrupaciones corales y orquestales, organizan conciertos con sus obras y otras piezas de los compositores contemporáneos internacionales y la música de la nación.

El presupuesto musicológico del canon musical, definido por las tradiciones y los valores estéticos compartidos, ha permitido la comprensión de la plataforma ideológica del GRM. Partiendo de este principio concluimos que el proyecto del grupo se cimienta en el rechazo a la estética del siglo XIX, con miras a las tradiciones de la música culta occidental de un pasado más lejano. Por esto, se establece con la identidad común del cultivo de las formas clásicas de la música; es decir, la línea del neoclasicismo objetivista y en particular con los rasgos del neoclasicismo al estilo español, con los retornos al pasado de la música culta y popular de España. En correspondencia con estas directrices el GRM asume como cánones de modernidad y universalidad obras neoclásicas de Stravinsky como el ballet *Pulcinella* y la *Sinfonía de los salmos*; así como del neoclasicismo español, en los modelos de *El retablo...* y el *Concerto para clave...* de Falla.

Concluimos además que el retorno, o las vueltas particulares del neoclasicismo español, es seguido en las creaciones musicales de la gran mayoría del GRM en el período 1942-1945, en relación con la cultura de España; y también, aunque en menor medida, en la recuperación de las expresiones musicales cultas y folclóricas de la Isla. La perspectiva del retorno se aplica por el grupo a la cultura musical culta y folclórica de la nación cubana, como reflejo de los procedimientos de las obras neoclásicas de Falla aceptadas como cánones por el grupo.

Tomando el presupuesto de la doble dinámica del grupo social concluimos que los principios estéticos y los valores del GRM se reflejan en Orbón y la creación del *Capriccio concertante*, por la presencia de ciertos rasgos relacionados con el neoclasicismo mostrados en la elección de la forma del capricho, elaborada con la autonomía y las particularidades de la modernidad, y aproximándose a las tradiciones de la música europea en diferentes épocas. Así mismo el carácter concertante del discurso musical, revitaliza y asume tanto las prácticas del barroco como el clasicismo, mezclándolas y combinándolas con enfoques novedosos. A esto se añade el medio sonoro de pequeño formato: una orquesta de cámara integrada por los vientos- madera, las cuerdas y la tecla (piano); y la estructura de la pieza, con tres movimientos sucesivos contrastantes en carácter y tiempo.

Como respuesta al último cuestionamiento de nuestra tesis, el análisis musical del *Capriccio concertante* corrobora la abundancia y diversidad de los rasgos y recursos que apuntan al neoclasicismo en todos los indicadores estudiados; así como su

simultaneidad e interconexión en el discurso musical. También muestra la presencia de los retornos propios del neoclasicismo español; los influjos y procedimientos de la música culta y folclórico-popular cubana, y la música folclórica latinoamericana; así como la respuesta del compositor a los cuestionamientos del americanismo musical en la época. Todos estos rasgos constituyen aportes de la presente tesis al estudio del *Capriccio...* y a la creación de este compositor como miembro del GRM.

Entre las peculiaridades detectadas en este examen se encuentran la propensión a la objetividad del lenguaje, la concepción mecánica de los instrumentos y la omisión de caracteres emotivos en su ejecución. La ambigüedad modal-tonal y mayor/menor dentro de la tonalidad, la neomodalidad, polimodalidad y el politonalismo, en tanto técnicas de composición contemporánea, algunas de estas emparentadas con los rasgos característicos de las músicas cultas antiguas y la herencia musical folclórica española. Del mismo modo se subraya el uso de figuras tópicas de la música folclórica andaluza y asturiana, entre ellas el semitono cromático, y el primer tetracordio del modo frigio en la variante de la escala andaluza, con las opciones mayor/menor, propio de ciertas expresiones de la tradición popular peninsular. Estos últimos caracteres unen la pieza de Orbón a inconfundibles elementos de carácter autóctono y paradigmático de lo español.

A lo anterior se añade la adopción de los diseños homorrítmicos que constituyen citas estilísticas del discurso de la música culta europea de los siglos XVII y XVIII, los cambios métricos y la rítmica motórica. También se constata el uso de la cita estilística; y las alusiones a los corales e himnos ambrosianos, las canciones de los trovadores y *minnesinger* y al motete poli textual del renacimiento; así como el empleo de las técnicas contrapuntísticas de las arcaicas formas de la música, los recursos imitativos del canon y los *strettos* fugados, y las configuraciones análogas al bajo de Alberti en el discurso de todos los instrumentos de la orquesta.

La reutilización, modificación y mezcla de diversos materiales musicales preexistentes, nos lleva a concluir la profusión de los recursos de la intertextualidad en la construcción temática, y la gran destreza de Orbón en el tratamiento de estas herramientas. Los recursos intertextuales responden a las antiguas tradiciones folclóricas españolas (asturiana, andaluza y flamenca) y también cultas, transitando por la herencia musical española de varios siglos, ejemplificado en obras como los motetes renacentistas *Quam pulchra es* del *Canticum canticorum* de Palestrina, *In circumcissione domini*. *O magnum mysterium* de Victoria, y las piezas de Falla, “El paño Moruno” de

las *Siete canciones...*, y la “Canción del amor dolido” y “Canción del fuego fatuo” de *El amor brujo*. Las referencias a estas mismas fuentes podemos hallarlas también en la *Tocata* para piano (1943), anterior al *Capriccio...* y la *Partita no. 4* para piano y orquesta (1987), una de las últimas obras de Orbón. En el *Capriccio...* también se adoptan las intertextualidades que apuntan a las expresiones musicales folclóricas cubana (también en la *Tocata* y *Partita no. 4*), colombiana y venezolana, y las composiciones de la música de concierto de la Isla, como es el caso de la *Berceuse campesina* de Caturla.

Muchas de los materiales de carácter intertextual se emplean de manera simultánea en el discurso musical, a modo de superposición de citas y estilos históricos en correspondencia con la diversidad de fuentes que sugieren. No obstante las diversas contribuciones de la tesis en relación con estos procedimientos y la localización de las fuentes de la música folclórica y culta de España, Cuba y América Latina a las que estas señalan, tenemos la certeza de que nuestro examen no agota los procedimientos de este tipo que se hallan presentes en el *Capriccio...*

También debemos señalar la reutilización por el compositor, desde una perspectiva moderna y novedosa, de las estructuras y formas musicales practicadas en el renacimiento, barroco y clasicismo, combinando y mezclando las características de varias formas musicales y las maneras con las que son trabajadas en los diferentes estilos del pasado. Muestra de esto es la adopción de la forma sonata (de dos partes) simultaneada con las características de la doble variación, del tema con variaciones con los perfiles de la fuga cuádruple y la doble variación, así como del rondó y las variaciones con una organización ajustada a la forma en arco. Así mismo se destaca el manejo de la variación como la técnica predominante para extender o prolongar el discurso musical en todas las formas mencionadas.

Las líneas y los enfoques de la orquestación y del pianismo, muestran los procedimientos de la modernidad y las posiciones antirománticas del neoclasicismo, tanto en los criterios de selección tímbrica manejados en la conformación del conjunto, como en la utilización del piano. Este último instrumento no es protagonista en la obra sino se funde con el resto del conjunto, formando parte de la estructura, el sonido de la orquesta y la cohesión del discurso musical. Funciona como el enlace entre las diferentes secciones de la agrupación, y también asume el acompañamiento armónico, de manera similar a la función del bajo continuo del barroco.

En el *Capriccio...* el discurso del piano es austero, al igual que ocurre en la anterior *Tocata*, en concordancia con las directrices estéticas del neoclasicismo seguido por el GRM. No obstante, las complejidades en la ejecución del instrumento residen en la coexistencia del lenguaje pianístico con el de instrumentos como el clavicémbalo, la vihuela y la guitarra. Esta característica es extensiva no sólo a otras creaciones orbonianas de la época, como la ya mencionada *Tocata*, sino a la *Partita no. 4*.

En lo que respecta a los influjos de la retórica de la guitarra, los procedimientos de Orbón continúan las tradiciones del estilo de la música para tecla del siglo XVIII ejemplificadas en las sonatas para clave de Scarlatti y del padre Soler; así como del pianismo que caracteriza la escuela nacional española con posterioridad. Pues el lenguaje de esta última se halla inspirado en los rasgueos, acordes y efectos de la guitarra popular española y la flamenca, como evidencian las obras de Isacc Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla.

También como respuesta al último cuestionamiento de la presente tesis concluimos que las estrategias empleadas por Orbón para dialogar desde el presente con el pasado, manifiestan los procedimientos de la imitación heurística, y la dialéctica. Si bien, estas se hallan entremezcladas y combinadas en el discurso de la obra y coexisten, en ocasiones, de manera sincrónica. La imitación heurística prevalece en el primer y tercer movimiento por los referentes a las músicas folclóricas ya aludidas, sumándose a esto algunos procedimientos de la imitación dialéctica que apuntan a piezas específicas de Falla. La imitación dialéctica imperante en el Adagio revela el coloquio de Orbón con los mencionados motetes de Palestrina, y Victoria, y “El paño moruno” de Falla; sin embargo, a este proceder también se añaden ciertos rasgos de la estrategia heurística relacionados con la música folclórica cubana.

La presente investigación ha revelado en el análisis musical del *Capriccio...* la primera propuesta de síntesis de la música hispanoamericana efectuada por el joven Orbón en el contexto del GRM, peculiaridad que distinguirá también su creación posterior. En esta obra el compositor toma como fundamento la sincronía de los *topoi*, las citas y alusiones de las expresiones musicales folclóricas españolas, cubanas y latinoamericanas, muestras de los diversos procesos de transculturación de las tradiciones españolas en el Nuevo mundo; así como de la música culta cubana que le antecedió.

En conclusión, el *Capriccio...* también ejemplifica la elaboración y mezcla de los rasgos del neoclasicismo y el neoclasicismo español. La perspectiva orboniana concilia la modernidad y el empleo de las formas clásicas como indicativo de universalidad, con la hispanidad, la cubanidad y el americanismo; por lo que en esta alineación constituye una creación musical precursora y única en el contexto del GRM.

Las reflexiones sobre el entorno y las circunstancias en las que Orbón concibe el *Capriccio concertante*, así como los resultados obtenidos del análisis musical de esta pieza constituyen la fuente sobre la cual fundamentar una propuesta de interpretación informada y coherente con el pensamiento musical del compositor. Además favorecen una mejor comprensión del lenguaje de este último, en el que juega un papel esencial la incidencia de rasgos intertextuales, relativos a las citas, alusiones y *topoi*, indicativos de diferentes estilos, tradiciones musicales y contextos socioculturales. A esto se añade el entendimiento de las características estructurales y formales de la pieza; así como del discurso musical en la trama orquestal y las diversas maneras de participación del piano. La concientización de la presencia del concepto de retorno desde una perspectiva contemporánea, y de las fuentes y maneras de imitación (heurística y dialéctica) empleadas para dialogar desde el presente con el pasado, contribuyen también a concebir la ejecución y el montaje de la obra en concordancia con las gestualidades estilísticas del clasicismo moderno.

Con todo, no pretendemos haber agotado en este trabajo la totalidad de los resultados analíticos posibles con respecto al *Capriccio concertante*. Pensamos haber contribuido sólo en algo al conocimiento de esta obra inédita. Nuestro deseo es que la presente tesis motive la realización de futuros estudios analíticos de la música de Julián Orbón que permitan un mayor entendimiento de su universo creativo y estética, por la innegable significación que tiene para la música hispanoamericana.

Queda mucho por hacer con respecto al estudio de la creación musical de este compositor. Podríamos mencionar la necesaria edición y grabación del *Capriccio...*, una obra considerada perdida hasta hace poco tiempo. A esto podemos añadir la necesidad de acometer el análisis musical de los rasgos de estilo, y las herramientas y fuentes de la intertextualidad musical manejados por el compositor en piezas posteriores creadas en Cuba, México y los Estados Unidos. Se hace imprescindible incluso visitar los análisis ya efectuados a algunas de las obras orbonianas más reconocidas, partiendo de

nuevos enfoques que muestren la permanencia o el cambio de ciertos rasgos de estilo desde sus primeras creaciones en el GRM hasta las compuestas al final de su vida.

Bibliografía y hemerografía⁷¹⁴

- Acosta, Leonardo. "Homenaje a Julián Orbón", *Clave*, año 3, núm. 1, La Habana, 2001, pp. 37-42.
- "Interinfluencias y confluencias entre las músicas de Cuba y los Estados Unidos", *Otra visión de la música popular cubana*, La Habana, Letras Cubanas, La Habana, 2004, pp. 170-202.
- Adeflor. "Un concierto en La Habana. La solera artística de la familia Orbón se mantiene en el último vástago", *El Comercio*, Gijón, 15 de diciembre, 1940.
- Adler, Samuel. *The study of orchestration*, 3rd. ed., W. W. Norton & Company, Inc., New York, 2002.
- Agawu, Kofi. *Music and Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford University Press, Inc., New York, 2009.
- "Alfredo García", *La Enciclopedia de Oviedo*. <http://el.tesorodeoviedo.es/index.php?title=Adeflor> [Consultado: 15/12/2017].
- Álvarez Calero, Jesús Alberto. "El neoclasicismo musical en España en torno a 1918 y 1936", Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2004. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/24246/H_Tesis-1704.pdf?sequence=1&isAllowed=y Consultado: 6/12/2020].
- 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, pp. 103-128. <http://www.ascecuba.org/c/wp-content/uploads/2015/01/v24-anillo.pdf>. [Consultado: 10/12/2017].
- Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1974.

⁷¹⁴ En los casos en que no se consignan las páginas de los escritos en las publicaciones periódicas, es porque el documento, aunque se conserva en fondos institucionales, proviene de archivos privados. Cuando los trabajos no presentan números de paginación en las fuentes hemerográficas originales, lo consignamos como: s/p (sin paginación).

- Ardévol, José. “Agua clara en el caracol del oído”, *Espuela de plata*, núm. 1, agosto-septiembre, La Habana, 1939, pp. 9-10.
- . “La escuela nueva en la enseñanza musical”, Teatro, Cine y Música, *Acción*, La Habana, 3 de febrero de 1942.
- . “Palabras de presentación”, Teatro, Cine y Música, *Acción*, La Habana, 18 de julio de 1942.
- . “El Grupo de Renovación Musical”, Teatro, Cine, y Música, *Acción*, La Habana, 25 de junio de 1943.
- . “Sonatas para piano de compositores jóvenes”, Radamés Giro (comp.), *Grupo de Renovación Musical de Cuba*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2009, pp. 7-23.
- . “Hacia una escuela cubana de composición”, *Conservatorio*, núm. 1, octubre-diciembre, 1943, pp. 3-5.
- . “La música para piano de Falla y Julián Orbón”, Teatro, Cine y Música, *Acción*, La Habana, 14 de septiembre de 1943.
- . “La parte musical de Numancia”, Teatro, Cine y Música, *Acción*, La Habana, 15 de enero de 1944.
- . “Primer concierto del Grupo de Renovación Musical”, Teatro, Cine y Música, *Acción*, La Habana, 1 de agosto de 1944.
- . “Segundo Concierto del Grupo de Renovación Musical”, Teatro, Cine y Música, *Acción*, La Habana, 4 de agosto de 1944.
- . “Sobre el Conservatorio Nacional”, Teatro, Cine y Música, *Acción*, La Habana, 2 de junio de 1944.
- . “Posición del compositor cubano actual”, *Conservatorio*, núm. 5, La Habana, 1945, pp. 3-8.
- . “En torno al *Capriccio para flauta, oboe y piano*”, *Conservatorio*, núm. 6, enero-marzo, 1946, pp. 5-7.
- . “Notas al programa”. LXXV Concierto de la Orquesta de Cámara de La Habana, *Lyceum y Lawn Tennis Club*, La Habana, 9 de mayo de 1951.

- . “Palabras en el primer concierto de mi música ofrecido en Cuba”, 7 de abril de 1932, *Música y Revolución*, Unión, La Habana, 1966, pp. 13-16.
 - . “El virtuosismo”, Conferencia en el Aula Magna de la Universidad de La Habana, octubre de 1944, *Música y Revolución*, Unión, La Habana, 1966, pp. 27-34.
 - . “Entrevista”, *Música y Revolución*, Unión, La Habana, 1966, pp. 70-74.
 - . “Nuestro breve y necesario neoclasicismo”, *Música y Revolución*, Unión, La Habana, 1966, pp. 59-64.
 - . *Música y Revolución*, Unión, La Habana, 1966.
 - . *Introducción a Cuba: La Música*, Instituto del Libro, La Habana, 1966.
 - . José Ardévol. *Correspondencia cruzada*, Clara Díaz (comp.), Letras Cubanas, La Habana, 2004.
- Ardévol Muñoz, María Isabel. “El Grupo de Renovación Musical en Cuba”, *Ritmo* (593), vol. 60, Suplemento Especial “60 Aniversario”, 1988, pp. 166-168.
- Arévalo, Javier Marcos. “La tradición, el patrimonio y la identidad”, *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 60, núm. 3, 2004, pp. 925-955.
<http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/mcheca/GEOPATRIMONIO/LECTUR A2E.pdf> [Consultado: 13/07/2010].
- “Asturias, tierra de gran devoción a la Virgen”, 2019.
<https://www.iglesiadeasturias.org/asturias-tierra-gran-devocion-la-virgen/>
 [Consultado: 25/03/2020].
- “Asunción de la Santísima Virgen María, el último dogma de la iglesia (15 ago)”,
<https://www.forosdelavirgen.org/articulos/asuncion-de-la-santisima-virgen-maria-el-ultimo-dogma-de-la-iglesia-15-ago> [Consultado: 10/04/2020].
- Aznar Soler, Manuel. “Los conceptos de ‘exilio’ y ‘exilio interior’”, Ascunce, José Ángel (ed.), *El exilio: debate para la historia y la cultura*, Donostia, Santurrán, 2008, pp. 47-62.
- Balandier, Georges. *Le désordre. Éloged du mouvement*, Fayard, París, 1988.
- Bas, Julio. *Tratado de la forma musical*, Ricordi Americana S. A. E. C., Buenos Aires, 1957.

- Belkin, Alan. "Orquestación artística", Universidad de Montreal, Montreal, 2008.
<https://alanbelkinmusic.com/bk.O/LaOrchArt.pdf> [Consultado: 10/12/2020].
- Benítez, Nena. "Un concierto en el Conservatorio Orbón", Música y Músicos, *Diario de la Marina*, La Habana, 5 de febrero de 1942.
- Blanco, Yurima. "Las canciones de Hilario González (1920-1996) en la cultura cubana: biografía, análisis y recuperación patrimonial", Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2018.
- . "Estaciones poéticas y canciones: la poesía de Emilio Ballagas en la creación musical de Hilario González", *Clave*, año 20, núm.1, La Habana, 2018, pp. 25-32.
- Bonilla, A. "Codificación cordófono en la guitarra española hasta la génesis del zapateado flamenco: patrones ternarios y análisis comparativo", Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2012.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=54436> [Consultado: 16/11/2019].
- Brenet, Michel. *Diccionario de la música. Histórico y técnico*, Iberia-Joaquín Gil, Editores, S. A., Barcelona, 1946.
- Bio-Bibliografía de Don Fernando Ortiz*, Araceli García Carranza (comp.) Biblioteca Nacional José Martí, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1970.
- "Biography of Hubert de Blanck", http://HubertdeBlanckwebsite2_files\homepageEN.html [Consultado: 10/12/2017].
- Cairo, Ana. *El Grupo Minorista y su tiempo*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1978.
- Cámara, Juan Antonio. "Concierto Inaugural del Grupo de Renovación Musical". *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núms. 2 y 3, marzo-abril, La Habana, 1943, s/p.
- "Candita E. Gómez Calas, Directora General de Inmigración", *Bohemia*, año 32, núm. 2, La Habana, 14 de enero de 1940.
- "Capriccio", *A Dictionary of Music and Musicians*, https://en.wikisource.org/wiki/A_Dictionary_of_Music_and_Musicians/Capriccio [Consultado: 25/07/2018]

“Capriccio”, *Enciclopedia on line*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/capriccio/>
[Consultado: 1/7/2018].

“Capriccio”, *Enciclopedia-Italiana*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/francesco-stivori/> [Consultado. 1/8/2018].

Carpentier, Alejo. “La música cubana en estos últimos veinte años”, *Conservatorio*, vol. 1, núm. 2, enero-marzo, La Habana, 1944, s/p.

—. “Concierto de la Orquesta de Cámara de La Habana. Julián Orbón”, *Conservatorio*, núm. 3, abril-junio, La Habana, 1944, s/p.

—. “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.

—. “Breve historia de la música cubana”, *Libro de Cuba. Una enciclopedia ilustrada que abarca las Artes, las Letras, las Ciencias*, E. M de la Capitanía de La Habana, La Habana, 1954.

—. “Orbón, premio Landaeta”, *Letra y Solfa Actuales, El Nacional*, Caracas.

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

—. “Panorama de la música en Cuba. La Música contemporánea”, *Ese músico que llevo dentro*, tomo III, Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 272-284.

—. “Estado actual de la música cubana: Julián Orbón”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21; enero-febrero-marzo, 1987, pp. 5-8.

Casares, Emilio. “Halffter, Rodolfo”, en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VI, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2002, pp. 183-192.

Castro Buendía, Guillermo. “Música e historia del Zapateado”, *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, Cádiz, 2014, pp. 22-37.

<http://www.flamencoinvestigacion.es/articulos/070804-2014/musica-historia-zapateado.pdf> [Consultado: 16/11/2019].

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.

[Consultado: 16/11/2019].

Cañizares, Dulcila. *Gonzalo Roig*, Letras Cubanas, La Habana, 1978.

Christoforidis, Michael. "El peso de la vanguardia en el proceso creativo del *Concerto* de Manuel de Falla", Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, *Revista de Musicología* vol. 20, núm. 1, 1997, pp. 669-682.

Cerbelaud, Dominique. *María: un itinerario dogmático*, San Esteban-EDIBESA, Salamanca-Madrid, 2005.

"Conservatorio", *Diccionario de la literatura cubana*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02494907545027618976613/254c.htm>. [Consultado: 18/07/2010].

"Constitución de la República de Cuba", *Gaceta Oficial*, núm. 464, de 8 de julio de 1940, Jesús Montero (ed.), La Habana, 1948.

Corrado, Omar. "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones", *Revista Argentina de Musicología*, núm. 5-6, Buenos Aires, 2004-2005, pp. 17-44.

—. "Neoclasicismo y objetividad en la música argentina en la década de 1930", *Revista Argentina de Musicología*, núm. 8, 2007, pp. 17-68.

—. *Música y modernidad en Buenos Aires. 1920-1940*, Gourmet musical, Buenos Aires, 2010.

Custodio. "Renovación Musical. Concierto inaugural", Radamés Giro (comp.), *Grupo de Renovación Musical*, Museo de la Música, La Habana, 2009, pp. 34-38.

"Definición de renovación" <https://definicion.de/renovacion/>. [Consultado. 10/06/2018].

"De la criminal sedición socialista en Asturias", *ABC*, Madrid, 30 de octubre de 1934.

- De la Madrid, Juan Carlos. “Julián Orbón en flashback” (I), *Noticias que hacen historia*, <http://noticiasquehacenhistoria.blogspot.com/2015/03/julian-orbon-en-flashback-i.html?m...> [Consultado 10/08/2020].
- .“Julián Orbón en flashback” (II), *Noticias que hacen historia*, <http://noticiasquehacenhistoria.blogspot.com/2015/03/julian-orbon-en-flashback-yii.html?...> [Consultado 10/08/2020].
- 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.
- .“Evocación de Julián Orbón: Entrevista a Julio Estrada”, *Pauta*, vol. XXXIII, núm. 133, enero-marzo, 2015, pp. 51-65.
- 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.
- Del Río Legazpi, Alberto. “Los hermanos Orbón”. *El Comercio*, 9 de septiembre de 2018. <http://blogs.elcomercio.es> [Consultado 10/08/2020].
- D’Indy, Vincent. *Cours de composition musicale*, Deuxième Livre-Première partie, Durand et C, París, 1909.
- Díaz, Clara. “Presencia de José Ardévol en la vida musical cubana”, Clara Díaz (comp.) *José Ardévol. Correspondencia cruzada*, Letras Cubanas, La Habana, 2004, pp. 9-58.
- .(comp.), *José Ardévol. Correspondencia cruzada*, Letras Cubanas, La Habana, 2004.
- Diccionario de la Lengua española*, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. <https://dle.rae.es/pianismo>. [Consultado: 15/04/2021].
- Diccionario ilustrado de la lengua española*, Editorial Científico-Técnica, La Habana, 1980.

- Domingo Cuadriello, Jorge. *Españoles 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 20/10/ 2017).
- . *El exilio republicano español en Cuba*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2012.
- Domínguez de León, Olga y Lacárcel Bautista, Enrique. "Una aproximación analítica al primer movimiento del *Concerto* de Falla", *El genio maligno*, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, núm. 3, septiembre, 2008, pp. 90-129.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2721803.pdf>.
[Consultado:1/12/2020].
- Durkheim, Èmile. *La división del trabajo social*, tomo I, Dakal, Madrid, 2003.
- . *La educación como socialización*, Sígueme, Salamanca, 1976.
- E. G. M. “Un concierto de Julián Orbón”, *Pueblo*, La Habana, 12 de diciembre, 1940.
- Eli, Victoria. “El afrocubanismo, un cambio de estética en la creación musical académica de Hispanoamérica”, *Revista de Musicología* 32 (1), 2009, pp. 309-319.
- . “Convergencias y desencuentros en torno a la identidad nacional en la música (Cuba, 1920-1940)”, *Boletín Música*, núm. 36, Casa de las Américas, La Habana, 2014, pp. 51-68.
- . “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, pp. 191-218.
- Estrada, Julio. “Tres perspectivas de Julián Orbón”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-febrero-marzo, 1987, pp. 74-102.
- . “Prólogo”, en Víctor Batista, ed., *Julián Orbón. En la esencia de los estilos y otros ensayos*, Colibrí, Madrid, 2000, pp. 11-24.
- . “Prólogo”, en Mariana Villanueva, *El latido de la ausencia. Una aproximación a Julián Orbón, el músico de Orígenes*, Itaca, México, 2014, pp. 9-18.

- Falla, Manuel de. “Note relative à l’ exécution”, *Concerto per Clavicémbalo (o Pianoforte), Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino e Violoncello*, Editions Max Eschig, París, 1970, s/p.
- Fanjul, José Luis. “Concurrencias sonoras, emociones disonantes. Grupo de Renovación Musical”. Trabajo de Fin de Grado, Instituto Superior de Arte, La Habana, 2012.
- . “Grupo de Renovación (1942-1948). Neoclasicismo musical en Cuba”, *Revista Argentina de Musicología*, núm. 14, Asociación Argentina de Musicología, Córdoba, 2013, pp. 187-205.
<http://www.aamusicologia.org.ar/producciones/revista-argentina-de-musicologia/revista-no-14/> [Consultado: 30/04/ 2018].
- . “La influencia de la música española en el Grupo de Renovación Musical de Cuba”, Trabajo de Fin de Máster, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, 2014.
- . “Nota editorial”, *Clave*, año 20, núm. 1, La Habana, 2018, p. 2.
- . “La creación de la escuela cubana de composición por el Grupo de Renovación Musical”, *Clave*, año 20, núm. 1, La Habana, 2018, pp. 11-24.
- Feraudy Espino, Heriberto. *Yo vi la música. Vida y obra de Harold Gramatges*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2009.
- Fernández de Velazco, Ana Gabriela. “Confluencia de tradición, identidad y exilio en la creación pianística de Julián Orbón. Análisis de *Tocata y Partita no. 4*”, Tesis de Maestría, Facultad de Música, UNAM, Ciudad de México, 2017.
- Fernández, Carole. “Grupo de Renovación Musical: una revolución musical”. Radamés Giro (comp.), *Grupo de Renovación Musical de Cuba*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2009, pp. 112-141.
- Fernández Marín, Lola. “El flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz”, 2012. http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/03/falla_albeniz_flamenco.pdf [Consultado: 10/05/2019].
- “Fichas/compositores/Siglo XX. Ives, Charles”. <http://www.hagaselamusica.com/ficha-compositores/siglo-xx/ives-charles/> [Consultado: 2/06/2020].

- Franco, Francisco. "Jefatura del Estado. Ley de 8 de agosto de 1940 por la que se modifica la legislación vigente sobre reclutamiento", *BOE*, núm. 235, 22 de agosto de 1940, pp. 5810-5814. <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1940/235/A05810-05814.pdf> [Consultado 30/01/2018].
- Gallardo, Conchita. "Música", *El País*, La Habana, s/d, 1940.
- García Caturla, Alejandro. "Posibilidades sinfónicas de la música afrocubana", *Musicalia*, núm. 7, junio-agosto, La Habana, 1929. María Antonieta Henríquez (comp.), *Alejandro García Caturla*, Unión, La Habana, 1998, pp. 204-206.
- . "La conferencia de Ardévol", *Atalaya* (fragmentos), Remedios, 30 de julio de 1933. María Antonieta Henríquez (comp.), *Alejandro García Caturla*, Unión, La Habana, 1998, pp. 242-243.
- . "Música cubana", *Atalaya*, Remedios, 30 de julio de 1933. María Antonieta Henríquez (comp.), *Alejandro García Caturla*, Unión, La Habana, 1998, pp. 208-210.
- . "Los orígenes de la música cubana", Síntesis publicada en la prensa de su Conferencia en Caibarién, martes, 27 de diciembre de 1932. María Antonieta Henríquez (comp.), *Alejandro García Caturla*, Unión, La Habana, 1998, pp. 224-226.
- Gacía-Avello, Ramón. "Orbón, Julián", en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VIII, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2001, pp. 129-142.
- . "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.9/02/2017].
- García, Jomí. "De Julián Orbón", *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-febrero-marzo, 1987, pp. 56-57.
- Gäter, Manfred. *Guía de la música contemporánea*, Taurus, Madrid, 1958.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, col. *Points Essays*, núm. 257, Seuil, París, 1982.

- Guillén, Nicolás. *Sóngoro Cosongo*, Unión, La Habana, 1999.
- Giménez, Gilberto. “Modernización, cultura e identidad social”, *Estudios sobre estado y sociedad*, vol. 1, núm. 2, enero-abril, *Espiral*, 1995, pp. 35-55.
- . “Cultura, identidad y metropolitanismo global”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 67, núm. 3, julio-septiembre, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005, pp. 483-512.
- . “Cultura, identidad y procesos de individualización”, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México, 2010.
- . “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 1/ 06/ 2018].
- 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, Letras Cubanas, La Habana, 2007.
- .(Comp.) *Grupo de Renovación Musical de Cuba*, Museo de la Música, La Habana, 2009.
- Gómez, Zoila. *Amadeo Roldán*, Arte y Literatura, La Habana, 1977.
- 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.
- González, Hilario. “Los compositores de América”, *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, marzo- abril, núms. 2 y 3, año I, La Habana, 1943, s/p.
- . “Hacia un clasicismo integral”, *Gaceta del Caribe*, año 1, núm. 7, septiembre, La Habana, 1944, p. 24.
- . “Concierto en el *Lyceum*”, “Nuestra Música”, *El País*, La Habana, 17 de mayo de 1945.

- . “Dos cartas de renuncia”, “Nuestra Música”, *El País*, La Habana, 19 de mayo de 1945.
- González, Sofía. “Testimonio sobre Julián Orbón. Entrevista a Julio Estrada”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-febrero-marzo, 1987, pp. 45-55.
- Gorak, Jan. *The Making of Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, Athlone, London, 1991.
- Gramatges, Harold. *Presencia de la Revolución en la música cubana*, Letras Cubanas, La Habana, 1997.
- Gräter, Manfred. *Guía de la música contemporánea*, Taurus Ediciones, S. A., Madrid, 1966.
- Grupo de Renovación Musical. “Actividades del Grupo”. *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núm. 1, febrero, año 1, La Habana, 1943, s/p.
- . “Boletín del Grupo de Renovación Musical”, núm. 1, febrero, año 1, La Habana, 1943, s/p.
- . “El Grupo de Renovación Musical”, *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núm. 1, febrero, año 1, La Habana, 1943, s/p.
- . “Grupo de Renovación Musical”, *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núms. 2 y 3; marzo-abril, año 1, La Habana, 1943, s/p.
- . “Actividades del Grupo”, *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núms. 2 y 3; marzo-abril, año 1, La Habana, 1943, s/p.
- . “Carta abierta al Señor Presidente de la República”, *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núm. 4, mayo, año I, La Habana, 1943, s/p.
- . “Nota”, *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núm. 4, mayo, año I, La Habana, 1943, s/p.
- . “Presencia cubana en la música universal”, Radamés Giro (comp.), *Grupo de Renovación Musical de Cuba*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2009, pp. 51-78.
- Guanche, Jesús. “El poblamiento de Cuba: Aspectos etnodemográficos”, VV. AA., *Instrumentos de la música folklórico-popular de Cuba*, vol. 1, CIDMUC/Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1997, pp. 9-41.

- Guerra Díaz, Ramón. “La renovación de las artes plásticas cubanas (1925-1940)” <https://www.m.monografias.com> [Consultado: 1/06/2020].
- Guiral, Frank A. “Se cerró por precepto constitucional el Registro de Españoles del Ministerio de Estado”, *Diplomacia*, XXXIX-XI, mayo, 1950.
- Guridi, Ricardo R. *Edgardo Martín, vida y pensamiento musical*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2012.
- . *Edgardo Martín/Alejo Carpentier. Correspondencia cruzada*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2013.
- Henríquez, María Antonieta. *Alejandro García Caturla*, Unión, La Habana, 1998.
- Hernández, Gisela. “La música nueva”, *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núm. 4, mayo, año I, La Habana, 1943, s/p.
- . “Carta de renuncia”, “Nuestra Música”, *El País*, 22 de mayo, La Habana, 1945.
- Hernández, Grizel. “Tras las huellas de Argeliers León en el Grupo de Renovación Musical”, *Clave*, año 20, núm. 1, La Habana, 2018, pp. 33-40.
- Hurtado, Leopoldo. “El Grupo *Renovación Musical*. Apuntes de un viaje a Cuba”, *Conservatorio*, núm. 6, enero-marzo, La Habana, 1946, pp. 8-11.
- Hyde, Martha M. “Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music”, *Music Theory Spectrum*, vol. 18, núm. 2, autum, Oxford University Press, 1996, pp. 200-235. <https://www.jstor.org/stable/746024> [Consultado 23/08/2018].
- Ibarra Cuesta, Jorge. “La Sociedad Cubana en las tres primeras décadas del siglo XX”, VV. AA., *Historia de Cuba. La Neocolonia. Organización y crisis. Desde 1899 hasta 1940*, tomo II, Instituto de Historia de Cuba, Editora Política, La Habana, 1998, pp.142-193.
- Ichaso, Francisco. “Renovación Musical”, Radamés Giro (comp.), *Grupo de Renovación Musical de Cuba*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2009, pp. 19-23.
- Iturria, Miguel. *Españoles en la cultura cubana*, Renacimiento Iluminaciones, Sevilla, 2004.
- Jarquín, Manolo. “Matanceras”, *Diario de la Marina*, La Habana, 15 de octubre, 1940.

- 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. 536-558.
- Kühn, Clemens. *Tratado de la forma musical*, Idea Books, S. A., Huelva, 2003.
- Lapique, Zoila. *Cuba Colonial. Música, compositores e intérpretes. 1570-1902*, Letras Cubanas, La Habana, 2008.
- Latham, Alison. *Diccionario Enciclopédico de la Música*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2008.
- Lecuona, Ernesto. *Ernesto Lecuona: Cartas*, tomo I, selección y anotaciones de Ramón Fajardo Estrada, Boloña, La Habana, 2012.
- Lenclud, Gérard. “La tradition n’est plus ce qu’elle était... Sur les notions de traditions et de société traditionnelle en ethnologie”, *Terrain*, Ministerio de Cultura, París, 1987.
- León, Argeliers. “Notas al programa. *Cuatro escenas para ballet*”, LXXIV Concierto de la Orquesta de Cámara de la Habana, *Lyceum y Lawn Tennis Club*, La Habana, 5 de julio de 1950, s/p.
- . *Del Canto y el Tiempo*, Pueblo y Educación, La Habana, 1987.
- . “Hacia una música en el pueblo”, Grizel Hernández (comp.) *Obras completas de Argeliers León*, Ediciones Museo Nacional de la Música, La Habana, en proceso editorial, s/p.
- . “La música culta en Cuba”, Grizel Hernández (comp.) *Obras completas de Argeliers León*, Ediciones Museo Nacional de la Música, La Habana, en proceso editorial, s/p.
- León, Ithiel. “Prefacio”, *Catálogo de obras de compositores cubanos. José Ardévol*, Conservatorio Municipal, La Habana, 1946, s/p.
- . “Harold Gramatges”, *Conservatorio*, núm. 8, octubre-diciembre, La Habana, 1947, pp. 19-21.

- . “Notas al programa”, Orquesta Filarmónica de La Habana, Temporada 1952-1953, director: Frieder Weissmann, Teatro Auditorium, La Habana, 9 de febrero de 1953, s/p.
- Lester, Joel. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, Ediciones Akal, 2005.
- Lezama Lima, José. “De Orígenes a Julián Orbón”, *Pauta*, núm. 21, enero-marzo, México D.F., 1987, pp. 58-62.
- “Listas de los Conservatorios; instituciones y Academias de Música que tienen validez académica. Fecha de su fundación. Número de profesores con que cuenta. Planes de estudio. Asignaturas principales que en ellas se siguen”, *Colección de Bellas Artes. Validez académica*, La Habana, 1932.
- 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, pp. 59-76. <https://www.lopezcano.net> [Consultado 8/05/2018].
- López Civeira, Francisca. *Cuba entre 1899 y 1959. Seis décadas de historia*, Pueblo y Educación, La Habana, 2007.
- “Los asesinatos en Asturias de sacerdotes y religiosos”, *ABC*, Madrid, 22, 27 y 30 de octubre de 1934.
- Loyola, María Enriqueta. “Reminiscencia nacionalista en las obras neoclásicas para piano de Luis Gianneo”, Tesis de maestría en Arte latinoamericano, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2004.
- . “Renovación de la música en Argentina. El lenguaje neoclásico en las obras para piano de Luis Gianneo”, *Huellas*, núm. 5, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2006, pp. 53-66. <http://bdigital.uncu.edu.ar/1226>. [Consultado 13/06/2018].
- Madrid, Alejandro L. *Los sonidos de la nación moderna*, Casa de las Américas, La Habana, 2008.
- Manco, Juan David. "Elementos de análisis musical macroformal: Un acercamiento crítico al concepto de unidad y a las relaciones entre partes componentes, a partir del análisis de cuatro obras conformadas por varias partes o movimientos",

- Tesis de maestría en música, Universidad EAFIT, Medellín, 2015, p. 104.
<https://repository.eafit.edu.co/bitst> [Consultado: 10/12/2020].
- Martín, Edgardo. “El americanismo musical de hoy”, “Música”, *Información*, La Habana, 5 de octubre de 1943.
- . “La historia de la música en Cuba”, *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núm. 4, mayo, año I, La Habana, 1943, s/p.
- . “Un editorial sobre Kleiber”, *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núm. 4, mayo, año I, La Habana, 1943, s/p.
- . “El problema de los compositores de América”, *Conservatorio*, octubre-diciembre, núm. 1, 1943, pp. 6-9.
- . “La orquesta y el coro del Conservatorio”, *Conservatorio*, octubre-diciembre, núm. 1, 1943, p. 12.
- . “Orquesta Filarmónica. Inauguración de la temporada 1946-1947”. (Tercer Concierto), *Conservatorio*, núm. 8, octubre-diciembre, La Habana, 1947, s/p.
- . *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, Principado de Asturias, 2015, pp- 20-23.
- Martínez Torner, Eduardo. *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, 3.^a edición, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1986.
- Mata, Eduardo. “Julián Orbón: hacia una música Latinoamericana”, *Pauta*, vol. V, núm.19, julio-agosto-septiembre, 1986, pp. 15-24.
- . “La música de Julián Orbón (II)”, *Pauta*, vol. V, núm. 20: 39-48, octubre-noviembre-diciembre, 1986, pp. 39-48.
- . “Himno al canto de gallo. Tres cantigas del rey: Julián Orbón (VIII y última parte)”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-febrero- marzo, 1987, pp. 31-39.
- Mateos Moreno, Daniel. "La orquestación: un ejemplo práctico", *Filomúsica*, núm. 36, enero, 2003.<http://filomusica.com/filo36/orquesta.html> [Consultado: 3/02/2021].

- 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, s/p.
- Merino Montero, Luis. “Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción”, *Revista Musical Chilena*, vol. 52, núm. 189, enero, Santiago de Chile, 1998.
- Moore, Robin D. *Música y mestizaje: revolución artística y cambio social en La Habana, 1920-1940*, Colibrí, Madrid, 2002.
- “Musicuba. Gilberto Valdés”, 2018. <http://musicubamyblo.blogspot.com/2018/01/gilberto-valdes.html> [Consultado: 15/05/2020].
- Navarro Maciá, Víctor. "Propuesta metodológica para el análisis de la intertextualidad musical: el caso de los homenajes a Manuel de Falla", Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2017. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/90389/NAVARRO%20-%20PROPUESTA%20METODOL%20GICA%20PARA%20EL%20AN%20CILISIS%20DE%20LA%20INTERTEXTUALIDAD%20MUSICAL:%20EL%20CASO%20DE%20LOS%20....pdf;jsessionid=074B21FAB9E61CB18F20DF834330966F?sequence=1> [Consultado: 6/12/2020].
- 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, pp. 792-807. <https://www.jstor.org/stable/20798102> [Consultado 12/05/2018].
- Odalric de Caixa, David. “Historia del servicio militar obligatorio en España. 1700-2001. (Parte IV)”, 2015. <https://rgnn.org/es/2015/11/02/historia-del-servicio-militar-obligatorio-en-espana-1700-2001-parte-iv/> [Consultado 30/01/2018].
- Orbón, Benjamín. “La enseñanza musical en Cuba”, La Habana, 1931.
- Orbón Fernández Corujedo, Julián. “Carta abierta. Palabras de gratitud”, Gijón, Asturias, 1934.

- Orbón, Julián. “Notas al programa”, Concierto *Julián Orbón. Pianista*, Asociación Orbón, Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana, 1940, s/p.
- . “Manuel de Falla. (Breve paráfrasis sobre un visionario)”, Imprenta Antigua de Valdeparos, La Habana, 1941.
- . “Orquesta Filarmónica de La Habana”, *Musicalia*, núm. 6, enero-abril, La Habana, 1942, pp. 33-35.
- . “Orquesta Filarmónica (Auditórium) Concierto Inaugural de la Temporada”, “Comentarios de Música”, *Alerta*, año VIII, núm. 252, La Habana, s/d octubre, 1942. Fondos del Museo Nacional de la Música, La Habana.
- . “Tendencias actuales y futuras”, “Comentarios de Música”, *Alerta*, La Habana, s/f. Fondos Museo Nacional de la Música, La Habana.
- . “Hacia un auténtico Beethoven”, “Teatro, Cine y Música”, *Acción*, La Habana, s/f. Fondos del Museo Nacional de la Música, La Habana.
- . “Sobre la posición musical de nuestro siglo”, “Comentarios de Música”, *Alerta*, La Habana, s/f. Fondos del Museo Nacional de la Música, La Habana.
- . “Ateneo de La Habana: El canto gregoriano”, “Comentarios de Música”, *Alerta*, La Habana, s/f. Fondos del Museo Nacional de la Música, La Habana.
- . “La creación musical en América”, *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núms. 2 y 3, marzo-abril, año I, La Habana, 1943, s/p.
- . “La Coral de La Habana y Tomás Luis de Victoria”, *Musicalia*, núm. 9, noviembre-diciembre, 1943, s/p.
- . “Tres sonatas para piano de José Ardévol”, *Conservatorio*, vol. 1, núm. 4, julio-septiembre, La Habana, 1944, pp. 8-9.
- . “Cuarto concierto, Orquesta Filarmónica”, “Críticas”, *Conservatorio*, vol. 1, núm. 4, julio- septiembre, La Habana, 1944, pp. 18-20.
- . “Dos cartas de renuncia”, “Nuestra Música”, *El País*, 22 de mayo, La Habana, 1945, s/p.
- . “Contra *Presencia cubana en la música universal* habla Julián Orbón”, “Nuestra Música”, *El País*, Edición de la mañana, año XXIII, núm. 125, La Habana, 27 de mayo, 1945, s/p.

- . “Contra *Presencia cubana en la música universal* habla Julián Orbón” (cont.), “Nuestra Música”, *El País*, Edición de la mañana, año XXIII, núm. 127, La Habana, 30 de mayo, 1945, s/p.
 - . “Contra *Presencia cubana en la música universal* habla Julián Orbón” (cont.), “Nuestra Música”, *El País*, Edición de la mañana, año XXIII, núm. 132, La Habana, 5 de junio, 1945, s/p.
 - . “Contra *Presencia cubana en la música universal* habla Julián Orbón” (cont.), “Nuestra Música”, *El País*, Edición de la mañana, año XXIII, núm. 135, La Habana, 8 de junio, 1945, s/p.
 - . “Contra *Presencia cubana en la música universal* habla Julián Orbón” (cont.), “Nuestra Música”, *El País*, Edición de la mañana, año XXIII, núm. 137, La Habana, 10 de junio, 1945, s/p.
 - . “Tradición y originalidad en la música hispanoamericana”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-febrero-marzo, 1987, pp. 19-30.
 - . “Las sinfonías de Carlos Chávez (Primera parte)”, *Pauta* vol. VI, núm. 21, enero-marzo, 1987, pp. 63-72.
 - . “Las sinfonías de Carlos Chávez (Segunda parte)”, *Pauta* vol. VII, núm. 22, 1987, pp. 23-28.
 - . *Julián Orbón. En la esencia de los estilos y otros ensayos*, Colibrí, Madrid, 2000.
 - . “Mi relación con Carlos Chávez”, *Pauta*, vol. XXXIII, núm. 133, enero-marzo, 2015, pp. 38-40.
 - . “Manuel de Falla”, *Pauta*, vol. XXXIII, núm. 133, enero-marzo, 2015, pp. 41-50.
- Ortiz, Fernando. “La música afrocubana”, *Musicalia*, núm. 5, enero-febrero, La Habana, 1929.
- . *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1983.
 - . “Los factores humanos de la cubanidad”, Conferencia dictada en la Universidad de La Habana, el 28 de noviembre de 1939, Isaac Barreal Fernández (comp.), *Estudios etnosociológicos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1991, pp. 10-30.

- Ortiz, J. L y Núñez, F. *La rabia del placer. El nacimiento cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923)*, Diputación de Sevilla, Área de cultura y ecología, Sevilla, 1999.
- Ortiz, Manuel Antonio. “Joropo”, en Eduardo Casares (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VI, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999, pp. 595-596.
- Orozco, Danilo. “Orbón y el origenismo”, *Propaganda*, núm. 1, La Habana, septiembre, 1993, pp. 4-7.
- . “Sinfonías de las esencias”, *Juventud Rebelde*, La Habana, 12 de junio de 1994, p. 13.
- Pacheco Valera, Irina. “Una aproximación al Conservatorio Orbón desde la memoria pedagógica musical”, 29/06/2013.
<http://archivo.cubarte.cult.cu/periodico/opinion/una-aproximacion-al-conservatorio-orbon-desd> [Consultado: 10/10/2017].
- Padrón, Sigryd. “Mujeres en la historia oficial: Sociedad Pro Arte musical”, *Clave*, año 7, núm. 1-2, segunda época, La Habana, 2005, pp. 73-78.
- Palacios, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El Grupo de los Ocho (1923-1931)*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2008.
- Palazón Ferrando, Salvador. “La emigración española a América Latina durante el del franquismo (1939-1959). Interrupción y reanudación de una corriente tradicional”, *Anales de Historia Contemporánea*, 2013, pp. 215-231.
https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/54678/1/Anales-Historia-Contemporanea_08-09_13.pdf [Consultado 21/01/2018].
- Pastor, Rafael. “Desván”, *Musicalia*, núm. 2, abril-junio, La Habana, 1928.
- Pedrell, Felipe. *Cancionero musical popular español* (4 tomos), 1ª edición, Eduardo Castells Editor, Valls, Cataluña, 1922.
- Pérez de la Riva, Juan. “Cuba y la inmigración antillana”, *La república neocolonial. Anuario de Estudios Cubanos*, núm.1, tomo II, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1979.

- Perón Hernández, Greta. “Pedro Sanjuán y el afrocubanismo musical en el contexto de la vanguardia cubana de la década de 1920”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 23, enero-junio, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2012, pp. 87-106. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/59449/4564456546775> [Consultado: 15/05/2020].
- Picart Baluja, Gina. “Julián Orbón, la música inocente”, *Clave*, año 3, núm. 1, La Habana, 2001, pp. 43-48.
- Pichardo Viñals, Hortensia. *Documentos para la Historia de Cuba*, tomo I y II, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1973.
- Piquer Sanclemente, Ruth. "Aspectos estéticos del Neoclasicismo en la obra de Ernesto Halffter", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 11, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2006, pp. 51-82. <https://revista.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61191> [Consultado: 6/12/2020].
- . *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, Doble J, Sevilla, 2010.
- Pironti, Alberto. “Balbi, Ludovico”, *Enciclopedia dantesca*, 1970. http://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-balbi_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ [Consultado: 6/08/2018].
- 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, pp. 55-108. <https://www.mozarteumjujuy.org/publicaciones> [Consultado: 9/05/ 2018].
- Prado Berríos, María Constanza. “El grupo pequeño: teoría y técnicas para la acción”, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Sociología, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2004. <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/113387/cs39pizarrom66.pdf?sequence=1> [Consultado: 1/06/2020].

- Pro, Serafín. “Sobre el sentido de una renovación musical”, *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, La Habana, núm. 1, febrero, 1943, s/p.
- . “Contestando a una crítica”, *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núms. 2 y 3, marzo-abril, 1943, s/p.
- “Prohibida la entrada a Cuba, a los que puedan convertirse en carga pública”, *Información*, año VII, núm. 12, La Habana, 14 de enero de 1939.
- Quevedo, Antonio. “Concierto Inaugural del Grupo”, *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, núm. 1, febrero, 1943, s/p.
- Quevedo, Marysol. “Cubanness, innovation, and politics in art music in Cuba, 1942-1979”, Tesis de doctorado en musicología, Jacobs School of Music, Indiana University, Indianápolis, 2016, ProQuest Number 10251468.
- Ramírez, Serafín. *La Habana artística. Apuntes históricos*, Impresión del E. M de la Capitanía General de La Habana, La Habana, 1891.
- Ramón y Rivera, Luis Felipe. *El joropo, baile nacional de Venezuela*, Ministerio de Educación, Caracas, 1953.
- . *La música folklórica de Venezuela*, Monte Ávila, Caracas, 1977.
- Reglamento y plan de estudios del Conservatorio Orbón*, fundador y director general Benjamín Orbón, Imp. A. Valdeposos, La Habana, ca. 1939.
- Reglamento y plan de estudios del Conservatorio Orbón*, director general, Julián Orbón, Imp. A. Valdeposos, La Habana, ca. 1946.
- Redacción. “La gallega Irene del Río presentó en La Habana su libro *María Muñoz de Quevedo, la Escuela Coral Cubana, Galicia en el mundo*, La Habana, 15 de junio de 2016. <http://www.cronicasde laemigracion.com/articulo/galicia/gallega-irene-rio-presento-habana-libro-maria-munoz-quevedo-escuela-coral-cubana/20160615125314073723.html>. [Consultado: 2/07/2020].
- Riemann, Hugo. *Compendio de instrumentación*, Editorial Labor, Barcelona, 1943.
- Roldán, Amadeo. “Posición artística del compositor americano”, *American Composer*, Stanford University Press, 1933.
- . “Carta a Henry Cowell”, Gómez, Zoila. *Amadeo Roldán*, Arte y Literatura, La Habana, 1977, pp.

- Rossy, Hipólito. *Teoría del cante jondo*, Credsa, Barcelona, 1966.
- S. A. “Conservatorio Orbón. Director y fundador Benjamín Orbón”, *Opus*, año 2, núm. 1, 1933, pp. 19-44.
- . “Julián Orbón”, *Diario de la Marina*, año CVII, La Habana, 16 de agosto de 1940.
- . “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.
- . “Notas del conservatorio”, *Conservatorio*, núm. 5, 1944, p. 23.
- . “Edición de obras con el Instituto Interamericano de Musicología”, *Conservatorio*, núm. 5, 1944, p. 23.
- . “Nuestra música en los Estados Unidos”, “Noticias”, *Conservatorio*, núm. 5, 1944, p. 24.
- . “Actividades del Conservatorio”, *Conservatorio*, vol. II, núm.6, La Habana, 1945, pp. 22-23.
- . “Lista de publicaciones editadas por el Conservatorio Municipal de La Habana”, *Conservatorio*, vol. II, núm.6, La Habana, 1945, s/p.
- . “Julián Orbón. Ilustre músico y compositor avilesino”, *lavozdeaviles.es*, 22 de octubre de 2014. <http://www.elcomercio.es/20091103/aviles/julian-orbon-ilustre-musico-20091103.html> [Consultado 10/08/2017].
- 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, pp. 17-33. www.red-redial.net/revista-cuadernos.de.musica.iberoamericana-261-1998-6-0.html [Consultado: 18/03/2018].
- Salazar, Adolfo. “El movimiento africanista en la música de arte cubana”, *Revista de Estudios afrocubanos*, núm. 2, La Habana, 1938, p. 9.
- Sánchez Cabrera, Maruja. *Orquesta Filarmónica de La Habana. Memorias 1924-1959*, Orbe, La Habana, 1979.
- Sánchez de Fuentes, Eduardo. *Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero*, Imprenta siglo XX, La Habana, 1927.

- . *Folklorismo*, Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana, 1928.
- Sordo Sodi, Carmen. “Grupo de los Nueve”, en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. V, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2002, p. 907.
- Stein, Leon. *Structures & Style. The study and analysis of musical forms*, Expanded Edition of Summy-Birchard Music, Summy-Birchard, Inc., New Jersey, 1979.
- Stravinsky, Igor. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Conferencias dictadas en Harvard durante el curso académico 1939-1940, Harvard University Press, 1970.
- Suárez Solís, Rafael. “Un agua con sonido”, *Conservatorio*, enero-marzo, 1944, pp. 10-11.
- “The *Rhythmicon* Henry Cowell & Leon Theremin. USA, 1930. <http://120years.net/the-rhythmiconhenry-cowell-leon-termenusa1930/> [Consultado: 2/05/2020].
- Torres Jiménez, Raquel. “La devoción mariana en el marco de la religiosidad del siglo XIII”, X Semana de estudios alfonsíes, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 47-51. [Dialnet-LaDevocionMarianaEnElMarcoDeLaReligiosidadDelSiglo-6296595.pdf](http://dialnet-la-devocion-mariana-en-el-marco-de-la-religiosidad-del-siglo-6296595.pdf) [Consultado: 11/04/2020].
- Torre, Ricardo de la. “Evocación de Julián Orbón: Entrevista a Julio Estrada”, *Pauta* vol. XXXIII, núm. 133, enero-marzo, 2015, pp. 51-65.
- Turner, J. C. *Redescubrir el grupo social*, Morata, Madrid, 1990.
- Unión Panamericana. “José Ardévol”, *Compositores de América*, Secretaría General de la Organización de Estados Americanos, Washington D. C., 1955.
- “Un recital de piano”, *Música y Músicos, Diario de la Marina*, La Habana, (s/d), 1940.
- Valdés, Alicia. *Diccionario de mujeres notables en la música cubana*, Oriente, Santiago de Cuba, 2011.
- Vega Pichaco, Belén. “La construcción de la música nueva en Cuba (1927-1946): del afrocubanismo al neoclasicismo, Tesis de doctorado en Musicología, Universidad de La Rioja, Logroño, 2013.
- . “Discursos y prácticas en torno a la construcción de una *escuela cubana de composición*: José Ardévol, el Grupo de Renovación Musical y la Orquesta de Cámara de La Habana (1934-1946)”, *Resonancias*, núm. 45, noviembre, 2019,

s/p. <http://resonancias.uc.cl/es/N%C2%BA-45/discursos-y-practicas-en-torno-a-la-construccion-de-una-escuela-cubana-de-composicion-jose-ardevol-el-grupo-de-renovacion-musical-y-la-orquesta-de-camara-de-la-habana-1934-1946.html>.

[Consultado: 1/05/2020].

Velasco Martínez, Luis. “¿Uniformizando la nación?: El servicio militar obligatorio durante el franquismo”, *Historia y política*, UCM-CEPC-UNED, España, 2017. <https://recyt.fecyt.es/index.php/Hyp/article/view/53511/36977> [Consultado 30/01/2018]

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*, 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, La Habana, 1971, pp. 230-234.

—. “El *Homenaje a la tonadilla* de Julián Orbón”, *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-febrero-marzo, 1987, pp. 40-43.

—. “Orígenes en la música. Tres notas sobre Julián Orbón”, *Unión*, enero-marzo, La Habana, 1995, pp. 53-57.

—. “Julián Orbón: música y razón”. *La Gaceta de Cuba*, 35/, mayo-junio, La Habana, 1997.

Vizcaíno, María Argelia. *Diccionario de talentos artísticos cubanos en el exilio*, 2008, http://www.mariaargeliavizcaino.com/m-DiccionarioTalentosCubanos_R_3.html [Consultado, 10/12/2017].

VV. AA. *Diccionario de la literatura cubana*, tomos I y II, José Antonio Portuondo (dir.), Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, Letras Cubanas, La Habana, 1980.

—. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, tomos V, VI y VIII, Emilio Casares (dir.), Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2002.

- .“La literatura cubana entre 1899 y 1958. La República”, Dr. José Antonio Portuondo (dir.), *Historia de la literatura cubana*, tomo II, Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo Valdor, Letras Cubanas, La Habana, 2003.
- . *Argeliers León. Apuntes para una biografía especializada*, Casa de las Américas, La Habana, 2018.
- Yedra, Velia. “Julián Orbón: Biography and analytical study of Tocata for piano and Partitas No. 1 for Hardpsichord”, 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.
- Yglesia Martínez, Teresita. “Organización de la República Neocolonial”, VV. AA., *Historia de Cuba. La Neocolonia. Organización y crisis. Desde 1899 hasta 1940*, tomo II, Instituto de Historia de Cuba, Editora Política, La Habana, 1998, pp. 46-98.
- Yépez, Benjamín; García Carbó, Carlos y Alemán Felibert, Gladys. “Galerón”, en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. V, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999, pp. 235-236.

Partituras

- Ardévol, José. *Capriccio para piano*, partitura autógrafa, Barcelona, 19/IV/1922, Fondos del Museo Nacional de la Música, La Habana.
- . *Capriccio para flauta, oboe y piano*, partitura autógrafa, Barcelona, 25/II/1925, Fondos del Museo Nacional de la Música, La Habana.
- . *Sonata núm. 3*, piano, Instituto Interamericano de Musicología, Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, Montevideo, 1946.
- Díaz de Comas, Vicente. “Zapateo cubano”, *Álbum Regio* (1855), Fundación Autor, Madrid, 1998.
- Falla, Manuel de. *El amor brujo*, voz y orquesta, J. and W. Chester, Ltd., Londres, 1924.

- . *Siete canciones populares españolas*, transcritas para piano por Ernesto Halffter, Max Eschig, París, 1951.
- . *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello*, Max Eschig, París, 1970.
- García Caturla, Alejandro. *Pastoral Lullaby. Berceuse campesina. (Un canto de cuna campestre)*, para piano, *Masters of our day*, Carl Fischer, Inc. New York, 1941, pp. 3-5. [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/11/IMSLP10616-Caturla -
_Berceuse_Campesina.pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/11/IMSLP10616-Caturla_-_Berceuse_Campesina.pdf). [Consultado: 11/05/2020].
- González, Hilario. *Tres preludios en conga*, piano, Editora Musical de Cuba, La Habana, 1977.
- . *Dos Danzas Op. 2*, piano, Editora Musical de Cuba, La Habana, 1979.
- . *Primera Sonata Op. 8*, piano, Editora Musical de Cuba, La Habana, 1981.
- Gramatges, Harold. *Dúo*, flauta y piano, Instituto Interamericano de Musicología, Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, Montevideo, 1946.
- . *Obras para piano*, Editorial de música española contemporánea, Madrid, 2008.
- León, Argeliers. *Cuatro escenas para ballet*, autógrafo no editado, Colección de Sonido y Cine y Colección de Obras Planas (CSCCOP), Biblioteca Nacional de Venezuela.
- . *Cuatro invenciones para piano*, *Boletín de Música*, Nueva época, núm. 2, Casa de las Américas, La Habana, 2000.
- Orbón, Benjamín. *Danza asturiana*, Unión Musical Española, Madrid, s/f.
- . “Bocetos cubanos. Danza ritual. Afrocubana”, fragmento autógrafo, La Habana, marzo, 1939. Fondos del Museo Nacional de la Música, La Habana.
- Orbón, Julián. *Toccata*, manuscrito original, no editado, La Habana, abril, mayo, junio, 1943. Fondos del Museo Nacional de la Música, La Habana.
- . *Capriccio Concertante*, manuscrito original, no editado, La Habana, 1943-1944. Fondos del Museo Nacional de la Música, La Habana.
- . *Piano Sonata*, manuscrito original, no editado, La Habana, 22 de abril de 1947. Fondos de la *Jacobs School of Music*, Universidad de Indiana, Indianápolis.

- Palestrina, G. P. da. *Litaniarum et Sex Motecta Duodecim Vocum, Opera omnia Ioannis Petraloisysii Panestrini, Tomus XXVI*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1886.
https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP55594-PMLP114903-Tomus_XXVI.pdf [Consultado: 25/03/2020].
- . *Quam pulchra es. Canticum canticorum*, CPDL, 2001. <http://www.cpd.org> [Consultado: 10 /05/2019].
- Sarasate, Pablo. “Zapateado”, *Spanish Dances Op. 23*, núm. 2, N. Simrock, Berlín, 1880. [http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP26468-PMLP58840-Sarasate_op23-2_Zapateado_\(piano\).pdf](http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP26468-PMLP58840-Sarasate_op23-2_Zapateado_(piano).pdf) [Consultado: 17/11/2019].
- Tartini, Giuseppe. *Caprices ou Etude du violon*, ed. Jean Cappi, Viena, ca. 1800. “Caprices (Tartini, Giuseppe)”, https://imslp.org/wiki/Caprices_%28Tartini%2C_Giuseppe%29, [Consultado: 5/08/2018].
- Victoria, Tomás Luis de. *In Circumcisione Domini. O magnum mysterium*, CPDL, 2016. <http://www0.cpd.org/wiki/images/0/02/Victoria-omagnum.pdf> [Consultado: 18/04/ 2017].
- . *Litaniae de Beata Virgine*, para dos coros a cuatro voces. [http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/8d/IMSLP411344-PMLP666295-1583b_42_Letaniae_De_Beata_Virgine_\(SATB%E2%80%93SATB\)_%C3%A08.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/8d/IMSLP411344-PMLP666295-1583b_42_Letaniae_De_Beata_Virgine_(SATB%E2%80%93SATB)_%C3%A08.pdf) [Consultado: 26/03/2020].

Programas de mano

Programa de mano, “De la gran velada que en honor de mano la insigne y gloriosa artista Tina di Lorenzo, celebrará el *Ateneo y Círculo de La Habana* en la noche del lunes 23 de diciembre de 1907”.

Programa de mano, “Concierto de piano, por el eminente artista Benjamín Orbón”. Teatro de la Comedia, Madrid, 17 de octubre de 1919.

Programa de mano, “Concierto de la Orquesta Sinfónica de La Habana dirigida por Julián Carrillo”, solista José Echániz; y “Concierto *Sonido 13*”, intérprete

- “Grupo 13” de La Habana, dirigido por Ángel Reyes, José Echániz, pianista, Teatro Nacional, La Habana, 16 y 17 de septiembre de 1928.
- Programa de mano, “Segundo Concierto”, *Dos conciertos de piano por Benjamín Orbón*, La Habana, 1934.
- Programa de mano, “Concierto de Julián Orbón”, Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana, 11 de diciembre de 1940.
- Programa de mano, “Conservatorio Orbón. Concursos de piano y violín correspondientes al curso académico 1940-1941”, La Habana, 16 de agosto de 1941.
- Programa de mano, “Sonatas para piano de compositores cubanos”, Sociedad de Orquesta de Cámara de La Habana, *Lyceum y Lawn Tennis Club*, La Habana, 20 de junio de 1942.
- Programa de mano, Orquesta de Cámara de La Habana, LX Concierto, dirección: J. Ardévol, Julián Orbón (pianista), *Lyceum y Lawn Tennis Club*, La Habana, 12 de diciembre de 1942.
- Programa de mano, “Concierto Inaugural”. Grupo de Renovación Musical, *Lyceum y Lawn Tennis Club*, La Habana, 19 de enero de 1943.
- Programa de mano, “Conservatorio Orbón XXXV Aniversario. Concierto Homenaje a su Fundador Maestro Benjamín Orbón”, Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana, 31 de marzo de 1943.
- Programa de mano, Orquesta de Cámara de La Habana, LXII Concierto, Dirección J. Ardévol, *Lyceum y Lawn Tennis Club*, La Habana, 21 de junio de 1944.
- Programa de mano, “Primer concierto, Grupo de Renovación Musical”, *Lyceum y Lawn Tennis Club*, La Habana, 28 de julio de 1944.
- Programa de mano, “Segundo concierto, Grupo de Renovación Musical”, Con la colaboración de la Orquesta de Cámara de La Habana, *Lyceum y Lawn Tennis Club*, La Habana, 2 de agosto de 1944.
- Programa de mano, Concierto, Grupo de Renovación Musical”, Con la colaboración de la Orquesta de Cámara de La Habana, *Lyceum y Lawn Tennis Club*, La Habana, 4 de febrero de 1944.

Programa de mano, Orquesta Filarmónica de La Habana, Temporada 1946-47, director: Erich Kleiber, Tercer Concierto Popular, Teatro Auditórium, La Habana, 17 de noviembre de 1946.

Programa de mano, LXXIV Concierto de la Orquesta de Cámara de la Habana, *Lyceum y Lawn Tennis Club*, La Habana, 5 de julio de 1950.

Programa de mano, LXXV Concierto de la Orquesta de Cámara de la Habana, *Lyceum y Lawn Tennis Club*, La Habana, 9 de mayo de 1951.

Programa de mano, Orquesta Filarmónica de La Habana, Temporada 1952-1953, director: Frieder Weissmann, Teatro Auditórium, La Habana, 9 de febrero de 1953.

Documentales

Gramatges, Harold. *Harold Gramatges. La magia de la música*, Documental de René Arencibia, serie *Persona y pensamiento*, Dirección general Alfredo Guevara, DVD, Iberautor Promociones Culturales, S. R. L. y Casa del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, 2006.

Documentos

Curt Lange, Francisco. “Carta a Edgardo Martín”, Río de Janeiro, 7 de enero de 1945. Fondos del Liceo Mozartiano de La Habana.

Guerrero Álvarez, Juan Enrique. *Conservatorio “Amadeo Roldán” de La Habana. Alma Mater de las Escuelas de Música*, La Habana, s/f. Fondos del Conservatorio Amadeo Roldán, La Habana.

Kahn, Erminie. “Carta a José Ardévol”, New York, 15 de enero de 1946, mecanografiada. Fondos del Museo Nacional de la Música, La Habana.

Orbón, Julián. “Carta a sus hermanos en Asturias”, La Habana, 24 de diciembre de 1940, proporcionada por José María “Chema” Martínez Sánchez del Archivo particular de Ana Abril Orbón, Gijón, Asturias.

—. “Carta a Alejo Carpentier”, La Habana, 20 de marzo de 1946. Fondos Fundación Alejo Carpentier, La Habana.

—. “Carta a Alejo Carpentier”, La Habana, 5 de abril de 1946. Fondos Fundación Alejo Carpentier, La Habana.

—. “Carta a Alejo Carpentier”, La Habana, 30 de mayo de 1946. Fondos Fundación Alejo Carpentier, La Habana.

Entrevistas

Dr. Julio Estrada. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, D. F. 18 de octubre de 2014.

Mario Lavista, México, D.F., 25 de octubre de 2015.

José María “Chema” Martínez Sánchez, profesor e investigador, antiguo director del Conservatorio Julián Orbón de Avilés, vía correo electrónico, 24 y 29 de febrero, y 9 de marzo de 2016; 19 de febrero de 2017 y 10 de febrero de 2018.

Radamés Giro, vía correo electrónico, 15 de julio de 2020.

Fondos y archivos

Archivo del Ministerio de Cultura de la República de Cuba.

Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México.

Biblioteca Cuicamatini, Facultad de Música, UNAM, Ciudad de México.

Biblioteca Nacional “José Martí”, La Habana.

Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, La Habana.

Conservatorio Amadeo Roldán, La Habana.

Fundación Alejo Carpentier, La Habana.

Instituto de Literatura y Lingüística *José Antonio Portuondo Valdor*, La Habana.

Jacobs School of Music, Universidad de Indiana, Indianápolis.

Liceo Mozartiano, La Habana.

Museo Nacional de la Música, La Habana.