





La confluencia de dos culturas en la música de Julián Orbón

Julián Orbón (Avilés, 7-VIII-1925; Miami, 21-V-1991) compositor asturiano reconocido mundialmente, reúne en su obra, como ningún otro compositor de su tiempo, la tradición musical española y cubana. Se asentó en Cuba a los 15 años, allí formó parte del grupo *Orígenes* y del *Grupo Renovación Musical* dirigido por José Ardevol. Después continuó su formación con Aaron Copland en el Berkshire Music Center en 1945. Muy pronto destacó como una de las grandes promesas de la música hispanoamericana, y ya en 1954 fue premiado con el premio *Juan Landete* por su obra *Tres Versiones Sinfónicas* en el I Festival de Música de Caracas. En 1960 fue invitado por Carlos Chávez para trabajar como profesor asistente en su Taller de Música de Méjico. Nunca volverá a Cuba, decepcionado con el camino que toma la revolución, decidió instalarse en Nueva York, donde se dedicó a la composición y a dar conferencias invitado por distintas universidades americanas. Llegó a convertirse en uno de los más grandes y universales compositores que Hispanoamérica ha tenido. Su música fue un reflejo de sí mismo, creó un estilo personal en el que estaban presentes los orígenes de la cultura hispanoamericana, las herencias y mitos de la música española, la música litúrgica católica y la música del s. XX transportados a una dimensión mística llena de símbolos relacionados con su pensamiento estético.

Julián Orbón por su trayectoria como compositor y músico, ejemplifica perfectamente, desde su segundo período compositivo, la conjunción de la música española con la cubana y refleja en ella la relación de estas dos tradiciones musicales que forman parte de su forma de ser y por ampliación, de su música. Esta confluencia es debida a la reunión de dos hechos fundamentales en su persona: en primer lugar, su ascendencia española, nacido en Asturias, y su formación cultural y musical profundamente enraizada en la tradición hispánica; y en segundo lugar, su estancia durante dos décadas en Cuba, su segunda patria, siendo, además, un gran conocedor de sus tradiciones musicales, literarias y artísticas. Aunque 31 años de su vida, los pasará fuera de Cuba y España, esto nunca cambiará su filiación como músico hispano-cubano. Posteriormente por ampliación se convertirá en un compositor hispanoamericano, faceta que desarrollará, sobre todo, durante su último período compositivo.

Orbón además de ser un compositor de su

The works of Julián Orbón (Avilés, 7-VIII-1925; Miami, 21-V-1991), an Asturian composer of world-wide fame, encompass the Cuban and Spanish music traditions like those of no other composer of his time. At age 15 he moved to Cuba, where he formed part of the group Orígenes and the Grupo Renovación Musical directed by José Ardevol. He later continued his training with Aaron Copland at the Berkshire Music Centre in 1945. He soon stood out as one of the great promises of Latin-American music, and in 1954 was awarded the Juan Landete Prize for his work Tres Versiones Sinfónicas at the First Caracas Music Festival. In 1960 Carlos Chávez invited him to be his assistant at the his music studio in Mexico. He never returned to Cuba, disappointed with the path the revolution had taken, and decided to move to New York, where he devoted his time to composition and was invited to give lectures by various American universities. He became one of the greatest and most popular Latin-American composers of all time. His music was a reflection of himself; he created a personal style in which the origins of Latin-American culture, the legacy and myths of Spanish music, Catholic liturgical and twentieth-century music were all present, and which were taken to a mystical dimension full of symbols relating to his aesthetic stance.

tiempo y su entorno, fue un auténtico intelectual por naturaleza. Su música integra al mismo tiempo elementos musicales y extramusicales, que forman parte de su ser. Mientras que otros compositores andaban buscando cómo innovar, Julián sólo tenía que expresar todo lo que llevaba dentro, sin ninguna pretensión de modernidad. Porque él, en sí mismo, ya era moderno, qué necesidad tenía de demostrarlo con recursos experimentales. Sólo guiado por su ontología llegó a crear un nuevo lenguaje sonoro en el que se combinan perfectamente referencias a música antigua y a la moderna bajo un sistema propio, que muy bien podía ser, a su vez, una de las principales representaciones de la música hispanoamericana del siglo XX. Este lenguaje lo llevará a su máximo desarrollo en las últimas obras, como en la *Partita nº 4*, donde se produce un acercamiento a la naturaleza de sí mismo, de lo íntimo, y en la que está representado lo esencial de su música.

Orbón, fue un hombre que no se preocupó por su proyección pública, fueron sus alumnos, principalmente Eduardo Mata y Julio Estrada, así como su familia y sus amigos, quienes se ocuparon realmente de dar a conocer su obra. Julián era un ser espiritual nada materialista, que vivió casi treinta años en Nueva York sin apenas hacer vida social, siempre ocupado en la composición. Su música ha sido interpretada en las principales capitales del mundo logrando el éxito del público y de la crítica. Y prueba de ello es que representó a la música hispanoamericana en varias ocasiones. Así en 1963 su *Concerto Grosso* (1958) fue seleccionado para representar la música hispanoamericana en el Festival de Música Contemporánea de Baden-Baden de Alemania. En 1967 logra el Premio de la Academia Americana de las Artes y Letras y acude a la presentación de su cantata Monte Gelboé en el Festival Iberoamericano de Madrid. En 1977 es invitado a los conciertos patrocinados por Lukas Foss con el título "Meet the Moderns", participando en la serie dedicada a Latinoamérica junto a Alberto Ginastera y Carlos Chávez. También participó en varias ocasiones en los Inter-American Music Festival, donde presentó su *Cuarteto de cuerda* y sus *Partitas 2 y 3*.

1. Panorama cubano: renovación y orígenes

Julián Orbón se traslada a Cuba a los 15 años, donde comienza sus estudios de composición bajo la dirección de José Ardevol en 1940, quien había sido nombrado profesor de composición del Conservatorio de la Habana, tras la muerte de Amadeo Roldán. En estos años José Ardevol crea el Grupo Renovación Musical, en el que se forman Enrique Bellver, Juan Antonio Cámara, Virginia Fleites, Hilario González, Harold Gramatges, Gisela Hernández, Argeliers León, Edgardo Martín, Serafín Pro, Esther Rodríguez, Dolores Torres y Julián Orbón. Su método de trabajo estaba basado en el análisis de los grandes modelos históricos del pasado y del presente para lograr una perfecta formación musical y sólida técnica compositiva, com-

pletada con una profunda formación humanística en la que tanto se trataba el arte, la literatura, el cine, la historia, la filosofía o la estética musical; además de comentar, analizar y valorar sus obras en común. Las ideas y objetivos del grupo fueron recogidos en un manifiesto musical, *Presencia Cubana en la Música Universal*, publicado en el Conservatorio Municipal de la Habana en 1945.

El objetivo que perseguía el grupo era la creación de la verdadera música cubana, cuya imagen sonora evocase la idiosincrasia sonora cubana,¹ y fuese elaborada bajo las jerarquías del grupo, caracterizadas por el valor que daban a la forma, a la libertad de la música y a la recuperación de sus valores más sólidos, dentro de un lenguaje universal, para que así la música cubana estuviese presente en el panorama musical universal. Se trataba de una cuestión de equilibrio y, sobre todo, de síntesis entre el principio nacional y el universal. Retomando sus palabras:

"En Cuba, la labor a realizar es la de ir anulando pesos muertos, material inactuante, no raigal, ahondando hasta lograr una total desnudez del origen, labor para la cual es necesario tener en alto grado dos condiciones: una 'inmersión' en las generosas fuentes de todos los cantares; la otra, concebir la forma como sustancia universal de orden, integración y vida; condiciones que, al actuar en la creación, complementándose en un máximo de potencia, han dado y darán como resultado el músico verdaderamente cubano, capaz de lograr definitivamente una presencia cubana en la música universal."²

Este grupo supuso un renacimiento en la historia musical cubana, y un referente básico a la evolución posterior musical en la isla. Para los miembros

¹ En el manifiesto de Renovación este término se explica con estas palabras: «El pueblo va integrando, por medio de actos simultáneos de creación, una sustancia musical dotada de una característica definitiva, no solamente en accidentes estructurales de la música-ritmo, variación melódica, forma cadencial, etc- sino en una acción mucho más sutil, en lo que pudiéramos llamar *idiosincrasia sonora*. Esta idiosincrasia sonora, que se encuentra plasmando la idiosincrasia popular, se debe a que aquellos actos de creación son producto de una afin presencia auditiva interna.» H. González y J. Orbón, *Presencia cubana en la música universal*. La Habana: Oficina de Difusión e Intercambio del Conservatorio Municipal, 1945.

² *Ibid.*, p. 24.

del grupo, éste fue uno de los períodos compositivos más productivos. Orbón abandonará el Grupo Renovación Musical en 1946,³ dos años antes de que éste se desintegrara dando paso al desarrollo individual de cada compositor del núcleo.⁴

Durante este período también es importante destacar otro factor clave que determina su obra, su faceta como literato. Él pertenecía al círculo de José Lezama Lima, Cintio Vitier, Alejo Carpentier, Eliseo Diego, Fina García-Marruz, Padre Angel Gaztelu, María Zambrano y otros poetas y pintores que tenían un credo particular de vida. En sus reuniones se trataban lo mismo asuntos filosóficos, literarios y poéticos que musicales; en suma, esta etapa de su vida le influyó decisivamente durante toda su vida, incluso en su exilio voluntario en Estados Unidos.

Este grupo de intelectuales, literatos, pintores, poetas y músicos representaban la cumbre de la cultura cubana de los años 40. Juntos decidieron canalizar sus actividades e ideas en una revista denominada, *Orígenes*, fundada por Lezama Lima y José Rodríguez Feo. El primer número fue publicado en 1944, explicando su filosofía y objetivos.⁵ Julián publicó varios artículos para la revista, de los cuales destacan su *Elogio a Richard Strauss*, publicado en el volumen 6, nº 22, 1949 y *La esencia de estilos*, volumen 7, nº 25, 1950.

³ En esta ruptura influyó definitivamente Eric Kleiber, ya que fue el director alemán quien le apoyó con el estreno de su *Sinfonía en Do M*, entre otras obras, y fueron sus consejos los que le animaron a continuar en solitario su andadura; además el grupo suponía un marco demasiado rígido para su música.

⁴ Alejo Carpentier recordaba a Julián en aquellos tiempos con estas palabras: «(...) pasó por el Grupo Renovación como un meteoro, antes de declararse disidente, ejecutando el Concierto de Falla, cantando y tocando de memoria *El retablo de Maese Pedro*, citando a León Hebreo, a Unamuno y el Romancero, entusiasmándose con la tonadilla escénica un día, al otro con *La guacanayara*, acoplando a Scarlatti con Isolda o improvisando *Boogie-woogie*, en espera de dar el más inesperado viraje de orden romántico - ¡ah! ¡pero sin renunciar a la forma clásica!». Alejo Carpentier, *La Música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

⁵ Su filosofía seguía los prefectos de los movimientos católicos franceses representados principalmente por Jacques Maritain, Paul Claudel y otros; también está relacionada con el movimiento poético contemporáneo liderado por Paul Valéry, T. S. Eliot, Wallace Stevens, Luis Cernuda, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén y Rafael Alberti, entre otros.

Por iniciativa de Cintio Vitier está en preparación un libro sobre Julián Orbón, titulado *Julián Orbón desde "Orígenes"*, en el que se recogen artículos de Julián Orbón en la revista, artículos sobre Julián y artículos dedicados a Julián. Cintio Vitier rinde así un homenaje póstumo al "músico de la ciudad de Orígenes".⁶

2. Contacto con Hispanoamérica

En 1945, Julián recibió una beca para estudiar en el Berkshire Music Center en Tanglewood, Massachusetts, donde conectó con los compositores de su generación procedentes del resto de Hispanoamérica. Allí también conoció a Aaron Copland recibiendo de él una influencia poderosísima,⁷ que se hace evidente sobre todo en la música compuesta entre 1950 y 1958. Este fue el primer contacto con músicos hispanoamericanos, que se repetiría en 1954 cuando logra su primer gran éxito, en el Festival de Caracas, donde sus *Tres Versiones Sinfónicas*, alcanzaron el segundo premio. Este premio fue compartido con Carlos Chávez y su *Tercera Sinfonía en cuatro movimientos*, mientras que el primer premio fue para Juan José Castro, compositor argentino, que participó con su obra, *Corales Criollos* en seis variaciones. El jurado de este festival estaba integrado por Vicente Emilio Sojo, Héctor Villa-Lobos, Edgar Varese, Erich Kleiber y Adolfo Salazar. Este festival fue un hito en su carrera, no sólo por el reconocimiento a su obra y el premio, sino por los contactos que estableció allí, entre los que destaca su relación con Carlos Chávez, quien más tarde le invitará a México para impartir clases de composición en el Conservatorio Nacional de Música de México, dentro de su taller de músicos.

Al entrar en contacto con sus contemporáneos

⁶ Así le llama Cintio Vitier en el prólogo al citado libro.

⁷ Según Eduardo Mata, Copland es un compositor muy importante para la música latinoamericana, ya que actuó como catalizador para más de una generación de compositores, ayudándoles a pensar en términos específicamente americanos. Su propio estilo personal representa la idealización sonora del oeste norteamericano hecho música, realmente él inventa un estilo norteamericano. Eduardo Mata, "Julián Orbón (II)". *Pauta*. vol. 21. México, enero de 1987; pp. 39-40.

latinoamericanos, su vocación hispanoamericana, presente desde sus primeras obras, se reafirma en sus convicciones. Según afirmaba Eduardo Mata, Julián Orbón se convirtió en el hijo espiritual de Villa Lobos y Chávez, recogió el mensaje lanzado por la música de ambos, que habían elevado la música iberoamericana al recurrir a su propia tradición popular. A través del análisis y del estudio de ambas tradiciones llegó a las raíces de su música, partiendo de la confluencia de la cultura americana y española. Su preocupación por este tema se refleja en su artículo *Tradición y originalidad en la música hispanoamericana*,⁸ donde estudia cuál es el aporte musical de España a Hispanoamérica en el momento del descubrimiento y su influencia sobre la configuración de la música hispanoamericana. En este estudio señala dos hechos principales en la música española del s. XVI: La teoría del temperamento igual, enunciada por Bartolomé Ramos de Pareja en su *Tratado de Música Práctica*, y la madurez instrumental de la Variación como forma musical en las Diferencias de Luis de Narváez. Este último hecho junto con el aporte recibido en las colonias de España a lo largo de los siglos, formado por seguidillas, sevillanas, polos, tonadillas, y las obras para teclado de Scarlatti y del Padre Soler, serán recogidas en su obra, como veremos posteriormente. Para Julián, la música hispanoamericana se encuentra rodeada por la más asombrosa afluencia de *música natural*, término tomado de Pedrell que indica "la circunstancia 'en' que se halla el pensamiento creador, o sea, las conclusiones armónicas, métricas, melódicas, que la tradición ha ido estableciendo como permanencias. Estas permanencias no crean un objeto ante el pensamiento sino que constituyen el pensamiento",⁹ forman parte de la ontología del compositor. Por lo que esta música natural también forma parte de la experiencia intelectual superior, es decir, de la música culta, no sólo de la

popular. Esto se hace extensible a su obra, sobre todo desde su segundo período.

También es significativo su rastreo de los ejemplos de música hispanoamericana donde perdura la música vocal e instrumental española del siglo XVI, en el que destaca el *Polo Margariteño*,¹⁰ cuya progresión armónica es idéntica al viejo romance de *Guárdame las vacas* tal como aparece en las Diferencias de Luis de Narváez, Enrique de Valderrábano y Antonio de Cabezón. Además, la línea melódica que acompaña a la primera estrofa del Polo es casi idéntica, con levisimas variantes a la del inicio del romance, así como los episodios de Polo son Diferencias, variaciones melódicas del tema inicial.

3. Su obra musical

Orbón creó un idioma suyo particular. Su estilo fue evolucionando a lo largo de su vida, pero siempre estuvo sustentado por una serie de componentes que sintetizó en su música. Fue un gran estudioso del canto gregoriano, la música popular española e iberoamericana —la cubana en especial—, la música renacentista de los ss. XV y XVI, y las últimas tendencias de la música contemporánea.

Su producción musical se divide en tres períodos compositivos, claramente diferenciados.¹¹

El primer período (ca. 1940-1945) comprende los años de formación, en el que sus primeras obras

¹⁰ En su artículo, *Tradición y originalidad en la música hispanoamericana*, Julián Orbón explicaba este hecho: «En su imagen armónica, notamos también la existencia del "ostinato" a que aludimos anteriormente como una constante en la música americana, pero esta vez considerablemente más elaborada. En el movimiento armónico se procede por una marcha armónica de cuatro acordes, que suceden dentro del ámbito del primer modo gregoriano, con la tendencia modulatoria al 6º modo, característica de muchos ejemplos del primer modo. Una secuencia parecida se encuentra en la armonización posible del *Dies Irae*. Si estamos en Re m, la armonía procede por una marcha de Fa M (III)- Do (VII)-Re (I)-La (V), con carácter dominante, como sucede con frecuencia en otras muestras de música hispano-americanas, finaliza. Esta sucesión de acordes crea una pequeña Chacona, sobre la cual la voz establece un número de variaciones que puede extenderse libremente, dentro del ámbito tonal, según la imaginación del cantador.»

¹¹ He optado por la periodización de la obra que expone Eduardo Mata, por ser, a mi parecer, la más coherente de las expuestas hasta el momento.

⁸ Escrito para dar una conferencia que ofreció en la Casa de España de la Universidad de Columbia, invitado por su director Francisco García Lorca. Julián Orbón, "Tradición y originalidad en la música hispanoamericana". *Revista del Conservatorio de Música de México*. n.º 1, julio de 1962.

⁹ *Ibid.*, p. 10.

están basadas en la tradición hispánica. Se ha definido este período como neoclásico y más ascético, en el que ya mostraba sus nuevos conceptos. Manuel de Falla será su guía espiritual y modelo a seguir en estos años.

El segundo período (1945-1959) se inicia con la *Sinfonía en Do*, es el período en el que la música popular cubana influye y forma parte de su producción, siendo las más representativas el *Preludio y Danza*, el *Cuarteto n.º 1 de cuerdas* y las *Tres Versiones Sinfónicas*, por ser los ejemplos donde confluyen las dos tradiciones.

El tercer período (1960-1991) se podría definir como el período hispanoamericano, comienza en 1960 cuando se traslada a México invitado por Carlos Chávez, a trabajar en su Taller de Composición por un período de tres años. Comienza con la cantata *Monte Gelboé*, y la *Partita n.º 1* para clavecín. En este último período revisa muchas de sus obras, al final su estilo logra unidad, cohesión e individualidad, trascendiendo los estrechos conceptos nacionalistas. En sus últimas obras logra un estilo natural, en el que se encuentra consigo mismo, y logra un estilo propio reflejo de su esencia. La modalidad está presente en todas sus obras, por su amor al canto gregoriano. Al mismo tiempo mezcla música sacra como profana, como Chávez diría: "la música de Orbón es mística y sensual".

3.1. Primer período compositivo

Sus primeras obras demuestran que la tradición española está presente en su música desde el primer momento, lo que también es lógico para un compositor hispano-cubano que mire a España en busca de sus raíces, en este caso doblemente. Como recordaba Alejo Carpentier, la presencia española en Cuba no era nueva, la cual estaba ya presente en un Esteban Salas. Así Julián Orbón se sitúa en un punto de partida más razonable que si pretendiera comenzar partiendo de la tradición alemana o rusa.

Antes de cumplir los veinte años Orbón ya había compuesto un gran número de obras, entre las que destacan la *Sonata homenaje al Padre Soler*;

Dos canciones compuestas sobre textos de Federico García Lorca; *Cantar a nuestra señora* basada en el poema de Fray Luis de León; el *Romance de Fontefrida* para coro mixto; *Capricho Concertante*; *Música incidental para la Numancia*; *dos danzas* y un *Interludio para la Gitanilla*.

Los planteamientos estéticos de las primeras obras están en la línea de lo que él junto a Hilario redactan en el manifiesto del Grupo Renovación Musical, donde los modelos a seguir eran la música renacentista española junto a la diechiochesca, representada por la tonadilla escénica, el Padre Soler, Scarlatti y la música de Manuel de Falla.

Esta primera etapa se caracteriza por su optimismo y claridad, es una música tonal, sin complicaciones formales, alegre y que responde también en parte a la etapa neoclásica predominante en aquellos tiempos en Cuba. Retomando las palabras de Orbón: "En estos años, muchos de los que empezábamos entonces nuestro quehacer creador con la *Poética musical de Stravinski como texto apodíctico*, con *Pulcinella*, y la *Historia del soldado*—unidas a la *Sinfonía clásica de Prokofiev* o al *scarlattismo del último movimiento del Concierto de clavecín de Falla*— como modelos de economía de medios, sencillez de la forma (...)."12

Manuel de Falla fue uno de los principales referentes en estos años y siempre estaba presente en sus escritos. Él basaba sus obras, al igual Falla, en la esencia del folklore la cual elevaba desde un estrecho nacionalismo a una jerarquía universal, sintetizando el principio nacional y el universal. La obra de Falla que más influyó a Orbón fue su *Concierto para clavicémbalo*,¹³ que junto al *Retablo de Maese Pedro*, son, para él, las obras donde Falla logra una universalidad íntima y original.¹⁴ Julián definía el *Concierto para clavicémbalo* en estos términos:

12 Julián Orbón, "Las Sinfonías de Carlos Chávez. (Primera parte)". *Pauta*, vol 21. México, enero 1987.

13 Según Velia Yedra, su *Tocata para piano*, el *Capricho Concertante* y el *Concierto de cámara* son descendientes directos del *Concierto para clavicémbalo* de Falla. Vela Yedra, Julián Orbón. *A Biographical and Critical Essay*. Florida: University of Miami, 1990.

14 También supuso un modelo a seguir para el Grupo Renovación Musical; ellos exponían que el *Concierto para clavicémbalo* estaba formado por una especulación de tipo metafísico con las esencias populares más vertebradas de España. Era un ejemplo inagotable para los

“Y ya aquí la música alcanza la altura prodigiosa del verbo creado, encarnación de España, nuevo camino para la verdad española (...). Ha vuelto el Estilo; el gran estilo español, el estilo que animó en la decadencia el verso de Góngora y de Quevedo, el discurso de Gracián, el estilo que ya mantenía en nuestro humanismo la pasión exaltada; que ya vivía en los diálogos de Vives, en los planos de Juan de Herrera, en la polifonía de Victoria: el Barroco español. Ese barroquismo atormentado es lo que hace crecer en lenta angustia la obra de Manuel de Falla, es lo que bulle desde el *Canto a Granada* hasta el *Soneto a Córdoba*, llevando hasta el último gran mito: *Las Atlántidas*, eterno viaje de España hacia el Nuevo Mundo, realidad y simbolismo de la expresión barroca. Al darnos el estilo el maestro nos libera de todo, todo vuelve a ser nuestro, lo que al principio fue recogimiento es hoy expansión, viejo ecumenismo católico de España, el pecho nuevamente abierto, herido de nuevo por nuestro romanticismo. (...) Ésta fue la gran misión del maestro, proclamar nuestro centro, darnos la comunión de nuestro cuerpo y nuestra sangre, comunicarnos el estilo vital, animar la llama de nuestro discurso con su soplo gigantesco de hombre criado y mantenido en el gran ardor del Barroco español, de un hombre de nuestro estilo, de un hombre de España.”¹⁵

Desde *Orígenes*, Orbón se despide de él con estas palabras en su honor, en las que reconoce su paternidad:

“Nunca será bien venerado tu recuerdo, maestro que alumbraste el nacimiento de tantos; nunca serán suficientes para llenar tu espíritu, nuestras bendiciones, nuestra vida y nuestro homenaje perpetuo y dolido; tú que nos diste el verbo, que nos dotaste de voz, que descubriste nuestra pasión, que alimentaste nuestra avidez de canto, nuestra necesidad de plenitud, que nos diste un estilo de obra y de vida que dejas abierto el camino a toda devoción, a toda verdad, que despertaste nuestra palabra romanesca y romántica; tú que viviste siempre en Alta Gracia y has muerto en Altagracia, descansa ahora, en la Alta Gracia del Señor. Así sea.”¹⁶

Treinta años después, en 1976, participaría en la conmemoración en Nueva York del Centenario

músicos hispanoamericanos, Falla había logrado un tipo de música originalísima y profundamente vinculada a los modos de sonar de la música de los siglos XVI al XVIII españoles.

¹⁵ Julián Orbón, “Y murió en Alta Gracia”. *Orígenes*, nº 12, 1946; pp. 14-18.

¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

de Falla con una serie de conciertos en los que la música de Julián estuvo representada por las siguientes obras: *Tres Cantigas de Santa María*, *la Partita nº 1*, *Partita nº 2* y *la Fantasía Preludio Tiento para órgano*.

Julián se sintió heredero de la misión de Falla encomendada por Pedrell, y a su muerte él le relevó, pero con un fin mucho más ambicioso: configurar el nuevo estilo de la música latinoamericana. Siguiendo sus pasos Orbón se dedicó al estudio profundo de la música popular española y cubana, en un primer momento, que después completaría con el estudio del folklore de Latinoamérica. La relación de Orbón con la esencia del folklore está presente en sus obras y lo manifiesta en muchos de sus artículos, desde su redacción del manifiesto *Presencia cubana en la música universal*: donde se definían conceptos como *popular*, *populachero*, *idiosincrasia sonora* o la *presencia auditiva interna* básicos para establecer los principios compositivos del Grupo Renovación Musical; o más tarde en *Tradición y originalidad en la música hispanoamericana* donde destaca, y rescatará posteriormente en su música, la unión de lo popular y la individualidad creadora comparándola a la fusión de la poesía con la música. Esta unión se mantiene como una constante en la música española, como pueden ser las sonatas de Scarlatti o el trabajo de Falla en las *Siete Canciones Populares Españolas*, convirtiéndose en una ontología y que debe ser indagada por los músicos hispanoamericanos. También destaca en esta unión su deliberada simplicidad en la técnica musical empleada por los compositores en el intento de acercarse con mayor pureza al texto poético.

Posteriormente, en 1981, Orbón fue invitado por la Universidad de Princeton para dar una conferencia, para la que eligió este tema, en concreto: *la música folklórica hispanoamericana*, un tópico que siempre le fascinó y del que dio numerosas conferencias en distintas universidades, como Hofstra, Rutgers y Columbia.

Si analizamos su producción, vemos que para Orbón toda la música parte de ese origen: una

danza barroca o un ritmo latinoamericano contienen ambos un mismo germen: el nacionalismo no es sino una de las corrientes de la Antigüedad. La idea se manifiesta en la diversidad de referencias a lo popular en su obra: *Homenaje a la Tonadilla*, divertimento para orquesta (1947) –Obertura, Danzas cortesanías, Arietas y Bulerías finales; *Tocata para piano* (1943)– Preludio, Cantares, Sonata; *Preludio y Danza para guitarra* (1951), o bien su incursión directa en la música popular: *Dos canciones folklóricas para coro a capella* (1972) o su última obra publicada *El Libro de Cantares* (1987) sobre el *Cancionero de la Lirica Popular Asturiana* de Eduardo Martínez Torner; en el que reelabora catorce temas, entre los que destaca su versión sobre el Baile del pandero vaqueiro, en el que Orbón va a la esencia del baile, el ritmo en 6/8 que sostiene toda la obra, y sobre el que Orbón edifica su propia versión del baile.

El primer período se cierra con la *Sinfonía en Do M* (1945), que completa el vacío existente en la música hispanoamericana en el género sinfónico. En esta obra asienta las bases de lo que serán sus *Tres Versiones Sinfónicas*.

3.2. Segundo período compositivo

Tras su viaje a Tanglewood donde estudia con Aaron Copland en el Berkshire Music Center, entra en contacto con otros compositores iberoamericanos de su generación lo que enriquece y hace evolucionar su estilo. En estos años Orbón se dedica al estudio del folklore cubano, lo que traerá como consecuencia en sus obras la yuxtaposición de la tradición hispana con la cubana, sobre un lenguaje instrumental, construido sobre la variación de los elementos que Orbón asume de ambas tradiciones, y en el que comienza a experimentar fuera de la tonalidad. El ritmo comienza a ser uno de los principales elementos de la estructura de sus obras, sin duda por la combinación del son y el afrocubanismo con las influencias de España, Stravinsky y Bartok. Otro de los elementos que caracterizará desde ahora su obra será el ambiente medieval de

sus melodías, que desde sus *Tres Versiones Sinfónicas*, serán uno de los elementos más definitivos de sus obras. La música de este período sigue siendo optimista, abierta, a lo que contribuye, sin duda, sus orquestaciones cristalinas, refinadas, influenciadas por Copland. También en su orquestación están presentes la tradición cubana e iberoamericana, así como en la instrumentación que elige, como veremos después.

La primera obra de esta etapa es el *Homenaje a la Tonadilla* (1947). En 1945 se acercó al género de la mano de la antología de José Subirá publicada por la Colección Labor, así fue familiarizándose con los maestros de la tonadilla: Luis Misón, Blas de Laserna, Valledor, Castel, Aranaz, en un momento donde este género había caído en el más absoluto de los olvidos y sólo había sido recuperado en pocas obras como las tonadillas de Granados o la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter; pero sin embargo, como afirmaba Julián Orbón, no había ninguna obra basada directamente sobre la tonadilla escénica, ninguna que se pudiera comparar con la versión de los temas de Pergolesi que hizo Stravinsky en *Pulcinella*.

Así pues Orbón se propuso orquestar algunos de los ejemplos del libro de Subirá y escribir una suite para pequeña orquesta, a imagen de las pequeñas orquestaciones para banda de las tonadillas. Sin embargo, el proyecto original se convirtió en una obra para orquesta.¹⁷ La música fue terminada en 1946, y concluyó la orquestación al año siguiente. La obra se tituló, *Divertimento sinfónico sobre temas de compositores españoles del s. XVIII*, está formada por la orquestación de temas originales de tonadillas, así la Obertura está basada un tema de Jacinto Valledor, de la tonadilla *las Seguidillas del Apasionado*. *Las Danzas Cortesanías* en un tema de José Castel, de la tonadilla *La gitana del Coliseo*; el Aria sobre un tema de Luis Misón, de la tonadilla *Una mesonera y un arriero* la obra concluye con las *Bulerías finales*, en este movimiento. La orquesta es

¹⁷ Según Orbón porque "temía la opinión de Pedrell, sobre la banda". P. Machado de Castro. *Notas al Programa: Orquesta y Coros Nacionales de España*. Madrid, 1979.

resaltada por la sección de viento madera para cuatro instrumentos cada sección y engrandecida con el uso de la percusión. Fue interpretada por primera vez en Madrid en 1979, dirigida por Eduardo Mata. Lo que demuestra que Orbón siempre ha sido un desconocido en su país natal.

En el manifiesto del Grupo Renovación Musical anunciaba la inauguración de un nuevo período musical con las *Danzas* de Ignacio Cervantes y las obras de José Ardevol. El objeto de ese nuevo período requería dos condiciones: inmersión en las fuentes de todo el folklore popular y tomar su sustancia dándole un orden universal, integración y vida. Se suponía que esas dos condiciones darían lugar al verdadero músico cubano, capaz de estar presente en el panorama internacional. Estos presupuestos estéticos y la labor lanzada por José Ardevol permitió que en Cuba floreciera una nueva generación de talentos musicales, él les estimuló para desarrollar en ellos su propio estilo compositivo con una sólida técnica.

Orbón sabía que era necesario conservar su carácter nacional para lograr la verdadera universalidad. Y así, a partir de 1946, cuando se desliga definitivamente con el Grupo Renovación Musical, es cuando Orbón se concentra en el estudio del folklore cubano y lo utiliza en sus obras. Su estudio se centra en el estudio del bajo del son cubano, una figura rítmica persistente, que se mueve generalmente en un ámbito armónico elemental de tónica-subdominante-dominante, y se caracteriza por la anticipación del acento fuerte. Este bajo siempre contrasta con la libertad de la expresión melódica, siempre sujeta y sustentada por la figura rítmica.

Para Julián Orbón la *Guantanamera* era una de las expresiones más puras del ser americano, quizá su instante más absoluto. El la definía así:

“Despojada de toda teluricidad, llenándose de pura esencia, transmutadas todas sus realidades formativas, queda esta música morando en una soledad insular, mostrándonos un tiempo suspendido en la gozosa memoria. En la marcha armónica se verifica una sustitución de la subdominante por el acorde de segundo grado, lo que le otorga un arcaísmo vivo, colocando lo inmediato en una transfigurada lejanía. Sólo en la sabiduría naciente de lo

popular, puede concebirse que una simple sustitución armónica aparezca traspasada de sentido, iluminación posible sólo desde la inocencia. Cuando las décimas que se escuchan son los *Versos Sencillos* de Martí, estamos de nuevo en presencia del remoto misterio de comunión entre poesía y música que se mostró en los cancioneros originales.”¹⁸

Sin duda en esta obra se producía la esperada unión entre la poesía y la música, la misma que sucedía en el Cancionero de Palacio en el Renacimiento español.

Cintio Vitier en su obra, *Lo Cubano en la Poesía*, confirma lo expuesto por Julián cuando recordaba cómo Orbón llegaba a la esencia de la música cubana, a través de la *Guantanamera*: “Escuchar a Julián Orbón cantar la música de la *Guantanamera*, aquellas stanzas donde Martí había alcanzado el corazón de la esencia eterna de la nación es vivir una experiencia inolvidable, una verdadera epifanía poética.”¹⁹

El son está presente en tres obras de este período que evolucionan cronológicamente, compuestas entre 1951 y 1953: la primera obra es el *Preludio y Danza* donde se van generando las ideas del *Cuarteto de Cuerdas n° 1*, que a su vez es un campo de experimentación en el tratamiento del son, de la atonalidad y de la variación, elementos que va a desarrollar en las *Tres Versiones Sinfónicas*.

El *Cuarteto de Cuerdas*, fue compuesto en 1951 y estrenado dos años más tarde en Chicago por el cuarteto, *Fine Arts String Quartet*, alcanzando un gran éxito. Fue la obra que despertó la atención de los críticos más prestigiosos de los Estados Unidos, situando a Orbón a la cabeza en la lista de los jóvenes compositores latinoamericanos, que a principios de los años 50 se daban a conocer en Estados Unidos. Donald Henahan, crítico del *New York Times* y del *Chicago Tribune* en los años cincuenta, decía del cuarteto:

“Es uno de los mejores primeros cuartetos que jamás he oído. Hay en él una mezcla de estilos, pero desarrolla

¹⁸ Julián Orbón, “Tradición y originalidad en la música hispanoamericana”; op. cit., p. 8.

¹⁹ Cintio Vitier, *Lo Cubano en la Poesía*. Universidad Central de las Villas. Departamento de Relaciones Culturales, 1958.

temas reconocibles con imaginación usando ritmos nada comunes de una manera excitante. El Festival de las Américas ha dibujado bastantes logros de importancia hasta ahora, sin embargo, no me sorprendería volver la cabeza en pocos años y recordar este festival principalmente porque en él se introdujo la música de Julián Orbón al público de Chicago."

Otro crítico, Roger Detmer, del periódico *Chicago American* lo ensalzaba así:

"La premier en Chicago y fácilmente la mejor obra del festival, fue el Cuarteto Número Uno, compuesto en 1951 (cuando tenía 25 años) de Julián Orbón de Cuba. Aquí tenemos música de gran búsqueda, integrada, fuerte, de vitalidad armónica y virilidad rítmica. Los elementos básicos son música folklórica de sabor picante y sombrías y orativas letanías, no imitativas, sino transfiguradas por un joven compositor que, a juzgar por esta obra y sus preciosas Danzas Fantásticas tocadas hace un mes en Ravinia, es la esperanza blanca de la música latinoamericana."²⁰

El *Cuarteto de Cuerdas* comienza con un motivo

basado en una clase de bajo del son en la parte del chelo, este motivo evoca la secuencia armónica y el ritmo del son cubano, el cual volverá a aparecer a lo largo de la obra. Es una obra caracterizada por la ausencia sistemática de melodías, por lo que los pequeños motivos que aparecen adquieren más relieve. Es una obra atonal, la armonía busca centros tonales sólo circunstancialmente, debido a las pequeñas células motivicas carece de un desarrollo armónico propiamente dicho. El cuarteto está claramente influenciado por la *Suite Lírica* de Alban Berg, por Webern, el ritmo de Stravinsky y por último los cuartetos de Bartok. Estos compositores contemporáneos, sobre todo Stravinsky y Bartok, son los que más van a influir en su obra junto Chávez, Revueltas y Villalobos desde Hispanoamérica.

Ejemplo 1. *Cuarteto de Cuerdas n° 1*, primer movimiento (cs. 1-4)

Poco allegro, non troppo quasi moderato (♩ = 76 - 89)

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

²⁰ Eduardo Mata, "Julián Orbón (II)". *Pauta*, vol 21. México, enero de 1987.

La obra se estructura en cuatro movimientos, en el primero, *Poco Allegro non troppo quasi moderato*, comienza con el motivo basado en la secuencia armónica modal y rítmica del bajo del son en la parte del violonchelo. En el segundo movimiento presenta un diseño rítmico en ostinato, relacionado con los ritmos afros del folklore cubano, que será posteriormente utilizado en las *Tres Versiones Sinfónicas*. Una inversión del bajo del son del primer movimiento se convierte en el tema del tercer movimiento, en él se encuentran analogías interválicas con material de movimientos anteriores. Se escucha primero en la parte del violín y después se imita en el segundo violín, viola y violonchelo en un tratamiento canónico descendente. El motivo del “son” aparece de nuevo en el cuarto movimiento, armoniza modalmente la pequeña melodía que da origen al tercer movimiento, reforzándola con un melisma característico al estilo español que, en obras posteriores, se convertirá en un rasgo típicamente familiar de toda su música. Este motivo lo tocan las cuatro cuerdas al mismo tiempo, mientras que los violines primero y seguro y la viola tocan la melodía invertida, el violonchelo toca la melodía original. El resultado obtenido es una armonía modal con un diseño rítmico en disminución. Este episodio se repite al final de este último movimiento para finalizar el cuarteto.

Cuando Carpentier afirmaba que “Orbón, heredero cubano de la tradición española, no ha tratado aún –fuera del Pregón– de escribir una partitura de neto acento criollo. Pero su admiración por *La rumba de Caturla*, su apasionado interés por la supervivencia, en la isla, de melodías venidas del romance (como la *Guancanayara*), su amor por ciertos *Choros de Villalobos*, nos reservan todavía grandes sorpresas.”²¹, estaba en lo cierto ya que Orbón escribiría las obras de acento criollo, donde aflora su herencia afrocubana, como hemos visto, logrando uno de sus obras más sobresalientes con sus *Tres Versiones Sinfónicas*, donde el son cubano está presente en las secuencias armónicas.

²¹ Alejo Carpentier, *La Música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

²² Entrevista de Vela Yedra con Julián Orbón el 5-XII-1982. Citado en Vela Yedra, *Julián Orbón. A Biographical and Critical Essay*, op.cit.; p. 51.

La obra que mejor representa la confluencia de las tradiciones hispánica y cubana son las *Tres Versiones Sinfónicas*, él mismo expresó en una entrevista con Vela Yedra en 1985, que esta obra era una clase de declaración de principios, ninguna otra obra absorbe también toda la variedad de elementos y emociones que caracteriza su creación. Orbón la definía como:

“una libre interpretación de las tres citas musicales que aparecen al comienzo de cada movimiento. La primera está tomada de una Pavana de Luis de Milán, el compositor español y vihuelista del siglo XVI. El segundo está tomado de una cláusula de un Conductus de Perotinus Magnus, el maestro francés de la escuela del s. XII de Notre Dame y el tercero es un diseño rítmico tomado de un ejemplo de la música congoleña.”²²

Con esta obra logra en 1954 su primer gran éxito en el Festival de Caracas, consiguiendo el segundo premio del festival, el cual fue compartido con Carlos Chávez y su *Tercera Sinfonía en cuatro movimientos*. El primer premio fue para Juan José Castro, compositor argentino, que participó con su obra: *Corales Criollos en seis variaciones*.

En las *Tres Versiones Sinfónicas* (1953) formada por tres movimientos –Pavana, Conductus y Danza (xilófono)– encontramos una abierta declaración de sus afinidades e influencias musicales, donde coinciden respectivamente, el Renacimiento español, el Medioevo y la música de la tradición popular cubana.

El primer movimiento, *Pavana*, en *Moderato*, se desarrolla en una forma bipartita con reexposición. Comienza con el tema diatónico de Luis de Milán, tema principal cuya cabeza generará un motivo que será la base de todo el movimiento. Dos compases más tarde el piano, arpa, timbal y bajos introducen un diseño que dará lugar al bajo rítmico que soportará todo el movimiento completo, y que por tanto será su espina dorsal. El diseño, procede esencialmente de la línea del bajo del son cubano, que ya había presentado en el *Cuarteto de cuerdas*, es, de hecho, una fragmentación del motivo rítmico utilizado en el primer movimiento del cuarteto. Así en los primeros cuatro compases tenemos ya reunidas las dos tradiciones con gran maestría, representadas por la pavana y el son cubanos.

El tema tomado de Luis de Milán se presenta al comienzo íntegramente, para después, desde el compás 36 con la modificación del tempo, *Piu mosso* al *Allegro*, comienza a ser desarrollado, engendrando dos motivos basados en él, uno es una versión ornamentada mientras que el segundo es una fragmentación del tema. Así a lo largo de los primeros 113 compases se desarrolla la primera parte de la obra sobre la variación del material temático. Con el cambio de tempo, *ma poco meso*, y la incorporación en la orquestación de las maracas y címbalos comienza la segunda parte, donde se presenta el segundo tema más rítmico y melódico sobre el que se va a construir ésta. Al igual que en la primera parte el segundo tema genera otro motivo que le sirve de contrapunto y sobre la alternancia de ambos y su variación se genera esta segunda parte apoyada por el ritmo cubano. Finalmente en el compás 237, *Tempo I Allegro*, se reexpone todo el material temático. Al final del movimiento, el tempo señalado es *meno mosso*. En este momento el bajo del son se escucha claramente en los violonchelos, bajos, piano y timpani como Tema I, el cual está subyacente tocado por los violines y viento madera en fragmentación y aumentación. El movimiento concluye en un tranquilo Do M, como centro tonal.

Se trata, por tanto, de una obra con un claro esquema formal, basado en un material temático español sobre el ritmo cubano, el cual da cohesión a todo el movimiento al estar siempre latente; el procedimiento compositivo está basado en la variación desarrollada sobre diferentes centros tonales que a excepción del tono principal, Do M, nunca llegan a establecerse. El motivo tomado de la cabeza del tema da coherencia a todo el movimiento y se convertirá en uno de los elementos que siempre junto al lenguaje modal formarán parte de su música.

El nombre *Conductus* para el segundo movimiento no intenta indicar una auténtica forma de *conductus*; el movimiento, sin embargo, consiste principalmente en una recreación de las técnicas medievales utilizadas, tales como las que se utilizan en los *conductus*, *organum* y en las fórmulas cadenciales. Aunque no está basado en auténtico

canto llano, el movimiento contiene muchos pasajes melismáticos típicos del gregoriano, influenciados por el estilo de la escuela de Notre Dame. La gran ornamentación de las melodías, acompañadas por notas sostenidas en el registro bajo, suelen alternar con armonías modales.

El tercer movimiento, *Xilófono*, consiste en una progresiva acumulación de ritmos y texturas orquestales basadas en el original diseño rítmico del Congo. La orquestación utilizada sirve también para ambientar el tema, ya que utiliza claves, maracas y bongoes. Las graduales entradas del tema, tocadas secuencialmente por todos los instrumentos, producen situaciones politonales y clusters. En este último movimiento incide, subliminalmente, en las secuencias armónicas del son cubano y en los hipnóticos ritmos afros, convertidos en el ostinato sinfónico sobre el que se edifica la obra.

Los elementos presentados en las *Tres Versiones Sinfónicas* siguen desarrollándose en las *Danzas Sinfónicas* de 1955, obra premiada en 1957, donde ya no sólo utiliza el folklore de Cuba sino que avanza en el de Hispanoamérica. En este caso utiliza elementos del folklore de Venezuela, principalmente melodías de los llanos que había anotado durante su estancia en el país en 1953. En esta obra también está presente la influencia del canto gregoriano en la segunda danza.

Este período concluye con la composición del *Himno al Canto del Gallo*, escrito en 1955 por encargo de la Fromm Foundation, sociedad norteamericana dedicada a impulsar la creación de obras nuevas de los jóvenes compositores. La obra está escrita para un pequeño conjunto de cámara, consistente en un cuarteto de cuerdas, flauta, oboe, clarinete y arpa además de la voz solista. Esta obra narra el episodio donde Jesús le profetiza a Pedro que lo negará tres veces cuando cante el gallo.

En 1958 compone el *Concerto Grosso*, última obra realizada en Cuba por encargo de la fundación Koussevitzky dedicado a la memoria de Sege y Natalie Koussevitzky. Se trata de un concierto para cuarteto de cuerda y orquesta en tres movimientos. Aunque más distante se mantiene la presencia de Cuba en los ritmos derivados de las gajiras.

3.3. Tercer período compositivo

Este período se inicia cuando en 1960 abandona Cuba definitivamente, su música sufre las consecuencias del exilio, las preocupaciones espirituales y la clara inclinación mística donde se refugia. Su música se espiritualiza, se vuelve más abstracta. Este ya no es el período alegre, alumbrado por la luz caribeña y optimista de los cincuenta; es un período más reflexivo, donde Orbón se vuelve hacia sí mismo, guiado por su propio fondo, su naturaleza, como dice Eduardo Mata: "La luz salida del maestro consumado que nos habla en primera persona, ajeno a modas, seguro de sí mismo."²³

En el mes de noviembre de 1960, animado por la idea de trabajar con Chávez en su Taller de Composición, se instala en México. Los dos años que pasa en México, fueron muy importantes para su carrera, ya que por primera vez tuvo la oportunidad de enseñar música e influenciar a muchos nuevos talentos, entre los que destacan Julio Estrada y Eduardo Mata. Además el trabajo con Chávez enriqueció su obra profundamente. Muestra de esta época es su cantata para tenor y orquesta, *Monte Gelboé*, basada en la historia de amor entre los hermanos David y Johnathan, como es narrado en el segundo libro de Samuel.

Desde esta primera experiencia pedagógica, Julián ofrecerá regularmente conferencias y cursos de composición en instituciones musicales y universidades, principalmente de Estados Unidos. De estos años data su artículo *Tradición y Originalidad en la música hispanoamericana*, al que tantas veces nos hemos referido, objeto de una conferencia ofrecida en la Casa de España de la Universidad de Columbia. En 1961 su *Concierto Grosso* fue premiado en el Carnegie Hall, e interpretado por la Orquesta de América, dirigida por Richard Korn.

Tras su estancia en México, se establece en Nueva York en 1963, después se trasladará a Miami donde vivirá hasta su muerte en 1991. Cuando Orbón estaba residiendo temporalmente en Nueva

York, compone las *Tres Cantigas del Rey* por encargo del Festival de Compostela a instancias de Rafael Puyana, su gran amigo, quién después las estrenaría en dicho festival, dirigido en aquellos años por Andrés Segovia.

Las *Cantigas* son para soprano, clave, cuarteto de cuerda y percusión. Estaban basadas en los textos de las Cantigas de Santa María: 1. *Acreer devemos que todo pecado* (C. 65). 2. *A virgen en que a Toda santidade* (C. 134) y 3. *Resurgir pode et fozel os seus-vivel* (C. 133). Las cantigas son armonizadas modalmente, manteniendo el ritmo de cada una de las cantigas. Destaca la economía de medios en el acompañamiento y Orbón asume las melodías como propias, las armoniza e instrumenta con sencillez, creando una obra intemporal caracterizada por su lenguaje religioso.

En 1963 compone sus *Partitas n° 1* para clavicémbalo dedicada a Rafael Puyana. Esta composición marca el comienzo de un nuevo ciclo en su producción. Escribirá cuatro en total: al año siguiente realiza la *Partita n° 2*, una versión de la primera partita para música de cámara;²⁴ en 1966 por encargo del Festival Latinoamericano de Música de 1965, compone la *Partita n° 3* para orquesta, donde también se estrenará; y por último, en 1985 compuso la *Partite n° 4* para piano y orquesta.

Los diferentes términos utilizados, *partite*, *partita*, y *partitas* aluden a diferentes tipos de variaciones. Para Orbón las partitas son un intenso estudio y meditación en el espíritu de la forma de variación como era empleada por los maestros españoles del s. XVI y como fue evolucionando hasta Webern Op. 30; es una forma diferente de las académicas variaciones de la escuela clásica.²⁵

Por otra parte, hay que tener en cuenta que este tipo de procedimiento compositivo ya lo utilizaba desde las primeras obras; para Orbón la variación fue un invento español y el procedimiento más acorde con el espíritu musical latino, y contrapuesto al germánico. Retomando sus palabras:

²³ Eduardo Mata, "Himno al Canto del Gallo. Tres Cantigas del Rey: Julián Orbón. (III y última parte)". *Pauta*, vol. 21. México, enero de 1987; p. 33.

²⁴ Es una nueva versión de la Partita n° 1, para cuarteto de cuerda, celesta, harmonium, vibraphone y clave.

²⁵ Notas al programa del *Interamerican Musical Festival*, 13-III-1978.

"(...) En el siglo XVI, en ese extraordinario período de estructuras armónicas nacientes, de transiciones tonales, de formas en gestación, España genera la variación instrumental. No hay que insistir, desde luego, en la importancia de este suceso en el devenir de la música europea. Ciertamente se encuentran ejemplos anteriores, del tipo de *My Lady Carey's Dompe*, pero se trata de aproximaciones rudimentarias; las primeras variaciones que hacen uso de las técnicas que constituyen la esencia de la forma aparecen en el *Delfín de música para vihuela* de Luis Narváez (1538). Le siguen Alonso Mudarra, Enrique de Valderrábano hasta la plenitud expresiva y técnica de ese momento que se alcanza en las *Diferencias sobre "el canto del caballero"* de Antonio de Cabezón."²⁶

De ahí que en esta etapa reflexiva, Orbón se detuviera en el procedimiento español que está presente en toda su obra y tanto diferencia la música hispanoamericana y española de la de otros países. Las variaciones suelen configurarse a partir del material folklórico propio de cada país, con lo cual se convierten en diferentes versiones de la esencia del folclore del país respectivo. Por otra parte hay que tener en cuenta que la idea básica de la obra no está inventada por el autor, sino que es una forma de variación. Esto está presente en toda la historia de la música española de una u otra manera, y se destaca en un mayor o menor grado según la época.

De las cuatro partitas destaca la *Partita nº 4 para piano y orquesta* finalizada en enero de 1985, si bien continuó trabajando en ella hasta su estreno en abril, lo que revela su faceta de perfeccionista en la creación de sus obras que revisaba una y otra vez. Cuando estrenó la obra, Orbón explicaba cuál había sido su objetivo al concebirla:

"No quería escribir un concierto de piano en el sentido de una pieza virtuosa, con todos los elementos llamativos que tiene un concierto. Yo quería algo en el que el piano fuera la parte integral más importante de toda la sonoridad y de la estructura. La forma de variación permite esto y, desde luego, es la forma que proviene de los latinos. Después de todo, yo nací en España con Narváez y Cabezón en el s. XVI. Es también una forma que per-

mite al compositor no sólo una gran libertad sino un gran amplio campo de creación. Pero incluso dentro de tal forma dada, un compositor suele simplemente seguir donde su material le conduce. Por ejemplo, el tema sobre el que están basadas las variaciones está construido sobre una serie de intervalos de quinta. Cuando estaba escribiendo, a la mitad, repentinamente recordé un bonito motete de Victoria, uno de los más grandes compositores españoles, que también utiliza un característico intervalo de quinta. Encontré que esta obra coral, *O Magnum Mysterium* estaba de acuerdo con mi partita, así que la reproduje como Berg había hecho con el coral de Bach, *Es ist genung* en su concierto de violín. Ambos reconocimos nuestro pasado y nuestra herencia."²⁷

Esta composición fue encargada por la Orquesta Sinfónica de Dallas, dirigida por Eduardo Mata. Consta de sólo un movimiento, pero con una forma densa y rítmicamente compleja, donde el piano es el principal protagonista y la tradición española sigue estando presente cuando en el clímax de la obra reproduce el motete de Victoria *O magnum mysterium*. Está influenciada por la *Rhapsodia sobre un tema de Paganini* de Rachmaninoff y las *Variaciones sinfónicas* de Cesar Franc.

La última obra que editó y estrenó fue el *Libro de Cantares* (1987) sobre el *Cancionero de la Lirica Asturiana* de Eduardo Torner con el que volvía a sus orígenes asturianos.

4. Síntesis de su estilo musical

Su estilo se caracteriza por su rechazo consciente a sonar "actual". Como decía Julio Estrada: "*El componer de modernidad no parece ser ni preocupación ni prioridad en la obra de este compositor. Aquella idea es sustituida por la interacción que va de la vivencia de lo antiguo a su variación, ambas de forma radial. Su evocación de tiempos pasados, alterna la cita directa y la creación de nuevas desde el presente.*"²⁸

Pero lo mejor para definir su estilo es retomar sus propias palabras recogidas por Vela Yedra en su estudio:

²⁷ Recogido en una entrevista con Vela Yedra. Vela Yedra, *Julian Orbón. A Biographical and Critical Essay*, op. cit.; p. 65.

²⁸ Julio Estrada, "Tres perspectivas de Julián Orbón". *Pauta*, vol 21. México, enero 1987.

²⁶ Julián Orbón, *Las sinfonías de Carlos Chávez*, Notas a la grabación de "Las seis sinfonías de Carlos Chávez", Eduardo Mata. London Symphony Orchestra. VOX CUM LAUDE, CULTURA/SEP.

"Creo que el estilo de un compositor depende siempre de las condiciones que le rodean y un auténtico compositor permanece fiel a estos sonidos y lo que siente, para bien o para mal. En mi caso, estos sonidos no se limitan exclusivamente a un solo tipo de música o período. Me gusta también la música popular latinoamericana, por ejemplo, especialmente la de Cuba y en mis obras encontrarán ustedes algunas de sus melodías. También encontrarán que mi música debe respeto a Aaron Copland, con quien estudié, y a Stravinsky. Y quizás le sorprenda pero Brahms también ha ejercido una gran influencia. Eduardo Mata a quien conozco desde su etapa de estudiante en México con Chávez, una vez dijo que yo era el único compositor hispanoamericano que conoce. Lo que quería decir, creo, es que estas dos culturas se unen en mi obra de una manera que no se encuentra en ningún otro compositor. Eso no quiere decir que sea buena o mala. No es más que un hecho y es el resultado de mis variados antecedentes."²⁹

Por tanto, su estilo estaba formado por diferentes elementos, sincretizados y adaptados bajo su propio prisma. De la tradición española adoptó elementos de cinco fuentes principales: la música popular española; la monodia medieval: las Cantigas de Alfonso X el Sabio; la música renacentista: las diferencias de los vihuelistas y las obras polifónicas de Tomás Luis de Victoria; la música del s. XVIII representada por el clave del Padre Soler y la Tonadilla escénica; y Manuel de Falla, su principal guía. Por consiguiente, recoge lo mejor y lo que está presente ya como tradición en Iberoamérica.

De la tradición musical hispanoamericana, desde la que llegó a la tradición española, se embebió de tres fuentes principales: el folklore cubano; el folklore iberoamericano y la música africana.

Junto a las tradiciones española e iberoamericana, la música antigua y medieval fueron dos de sus principales fuentes, el canto gregoriano estuvo presente en su música y en sus estudios, al igual que las primeras formas polifónicas, el organum y el conductus. Por otra parte, la modalidad, fue un elemento compositivo siempre presente que confirió a sus obras ese ambiente intemporal.

Julián disponía de una inmejorable cultura musical, como afirmaba su alumno Julio Estrada:

²⁹ Recogido en una entrevista con Vela Yedra. Vela Yedra, *Julián Orbón. A Biographical and Critical Essay*, op. cit.; p. 67.

*"Es de los pocos músicos que conozco (junto con Olivier Messiaen) que domina todos los distintos periodos de la música, casi a la perfección. Podía internarse lo mismo en el canto gregoriano que en Stockhausen, ir de Machaut a Beethoven, y los conocía de memoria."*³⁰

Los nombres claves del siglo XX que influyen en Orbón fueron Aaron Copland, Stravinsky y Bartok. Copland fue el músico que más le influyó, creó un estilo americano que influyó definitivamente en la configuración del lenguaje de Orbón. Su música fue un modelo seguido por muchos compositores latinoamericanos, caracterizada por su clara orquestación, con melodías angulosas, armonía sencilla con cadencias modales, y con un ritmo bailable y dinámico. Lo que más influye a Orbón es su orquestación y la concepción estética subyacente. Respecto a Stravinsky y Bartok, su música encajaba con naturalidad en la estética de los iberoamericanos, Villalobos, Chávez y Revueltas también habían sido influenciados por ellos.

Su música busca la esencia de cada influencia, para después incorporarla. A diferencia de otros compositores que se resisten a admitir que su música está influenciada por otros estilos o compositores, la influencia en Orbón cobra otro significado, es un vehículo de aprendizaje y enriquecimiento. A lo largo de su etapa de formación, la cual fue permanente, va conociendo y dominando los principios y esencias de los diferentes estilos musicales; la historia le ofrece medios que le sirven para proyectar su invención musical y estas alternativas va adoptándolas, haciéndolas suyas para después reutilizarlas en su música. Si bien sólo reutiliza aquellos elementos que forman parte de su ser musical; como dice Julio Estrada, *"Cuando la música de Orbón adopta la obra, refiere al deseo íntimo de recobrar la pérdida."*³¹ Por lo tanto cuando recupera

³⁰ Sofia González de León, "Testimonio sobre Julián Orbón. Entrevista a Julio Estrada". *Pauta*, vol. 21. México, enero 1987.

³¹ Según Julio Estrada: «La influencia es memoria, pertenencia pareja de todos en el mundo, fuera del tiempo real y de su imposición como forma exclusiva de concebir el presente; éste es entonces el modo inmediato de percibir al tiempo cronológico, que no es por necesidad el tiempo personal, para Orbón el característico, lo único en la forma de la tendencia, modo cuya presencia es inevitable, como si fuera una

música del pasado lo hace porque ésta forma parte de su pensamiento. Es una forma también de revivir sus orígenes hispanos e hispanoamericanos, haciendo contemporáneos recursos pertenecientes al pasado. Él crea su propio estilo sobre lo antiguo y lo nuevo a la vez, su música está creada por la combinación libre de referencias a música antigua o reciente desde un sistema propio que ofrece igual autenticidad y atracción auditivas a sonoridades identificadas con épocas y con sistemas de composición diferentes.³²

Retomando las palabras de Orbón en su artículo *En la Esencia de los Estilos*, "el elemento esencial de la música es siempre un factor absolutamente primario, en el cual las contribuciones externas sólo son útiles para desarrollarlo ya que ayudan a afirmarlo en un orden más alto."³³

Para finalizar, resumiremos a continuación los elementos que conforman su estilo en seis puntos principales:

1. La variación es el proceso compositivo más utilizado en sus obras, que también utiliza como forma musical, como en las cuatro *Partitas*. Quizás recurrió a la variación por ser ésta la perfecta representación de la unión de las dos culturas, la esencia de la música hispanoamericana y desde luego su música.

2. El ritmo es uno de los principales elementos que configuran su idioma, herencia tanto de Cuba y España como de Hispanoamérica. Se convierte en un parámetro aislado, puro, similar a la armonía o a la melodía. Le influyó sobremanera Stravinsky, y la tradición hispanoamericana, en la que el ritmo es omnipresente, sea por parte de lo negro, de lo indígena, o de lo español— en particular de lo andaluz. Casi siempre este ritmo, de origen bailable, comunica su poder por acumulación, a través del ostinato.

memoria que destila muestras de tiempos propios, cuya relación con la realidad es casual en cuanto a que ocurre en la diversidad de cada instante». Julio Estrada, "Tres perspectivas de Julián Orbón". *Pauta*, vol. 21. México, enero 1987.

³²Ibid., pp. 81-85.

³³Julián Orbón, "En la Esencia de los Estilos". *Orígenes*, vol. 7, n° 25. La Habana, 1944; pp. 54-60.

3. Él fue básicamente un compositor sinfónico,³⁴ la construcción formal es una estructura que se sustenta en su obra y lo relaciona con Brahms, y está lograda sobre todo por la variación y la orquestación. Carpentier decía que Orbón estaba decidido a permanecer en el mundo de las grandes formas, enfrentándose con los problemas serios que puedan ofrecerse a un músico de nuestro continente.

4. La orquestación se caracteriza por la escritura depurada, prefiere diferenciar claramente el carácter individual de cada instrumento creando una sonoridad transparente y cristalina. En este sentido le debe mucho a Copland.

La instrumentación que elige está directamente relacionada con su pensamiento musical, ya que suele utilizar la sonoridad de las cuerdas punteadas, que en él desciende del Renacimiento español: arpa, guitarra y clavecín. Y en segundo lugar, el cuarteto de cuerda, conjunto que emplea en casi todas sus obras de cámara como base instrumental, donde su forma de escritura recuerda a veces al cuarteto renacentista: *Himnus ad Galli Cantum* (1956) con soprano, tres maderas y arpa; en las *Tres Cantigas del Rey* (1960) con soprano, clavecín y percusión; en *Partitas n° 2* (1964) con clavecín, vibráfono, celesta y armonio o como solista de orquesta en el *Concerto grosso* (1958).

5. Las referencias constantes en su obra tanto a la música popular española como hispanoamericana, especialmente la cubana. Este elemento es la característica que más configura su personalidad y su obra, ya que le imprime sus señas de identidad.

6. Las raíces de la música de Orbón no sólo se asientan en las tradiciones musicales que sintetizó en sus obras sino que también existen otros factores extramusicales fundamentales como son las referencias a la literatura y a la religión católica, fundamentales para poder analizar y comprender sus

³⁴ En los años 40 él pensaba, según afirmaba Carpentier, que el error capital de la música española contemporánea (dejando de lado a Falla) estaba en haber esquivado la gran sinfonía, con todas sus implicaciones, por el afán de permanecer en una zona artísticamente aséptica. Para él, el músico que logre ser un Brahms español, logrará dar con la clave del problema.

obras. El grupo *Orígenes* al que perteneció en Cuba, y al que siguió unido siempre durante toda su vida, supuso una parte tan importante para él como la musical. Cintio Vitier, Eliseo Diego, Fina García-Marruz, Padre Angel Gaztelu, María Zambrano y otros poetas y pintores de aquellos años han influido profundamente en él.

Su obra, por tanto, representa uno de los principales bastiones de la cultura hispanoamericana, que tanto los españoles como los cubanos deberíamos de recuperar en nuestros respectivos países, y continuar así la labor realizada por el fallecido Eduardo

Mata, quien pensaba grabar la integral de sus obras. Ya es hora de que hagamos realidad las palabras de Alejo Carpentier, que cuando Orbón solo tenía 20 años, afirmaba que "*ya se encontraba en posesión de una obra considerable que no contiene una página carente de interés. ¿No hemos de otorgarle nuestra total confianza?*". Esperemos que ya de una vez lo hagamos así tanto los cubanos como los españoles, porque si bien Julián vivió durante treinta años lejos de sus dos patrias, aún así nunca dejó de añorarlas ni de sentirse partícipe de ellas, ni por un momento.