



ORQUESTA Y
CORO DE LA
COMUNIDAD
DE MADRID



La Suma de Todos

Comunidad de Madrid

www.madrid.org

32



Julián
Orbón

Diseño: Alberto Corazón



Diseño: Alberto Corazón

Julián
Orbón

JULIÁN ORBÓN, EL MÚSICO DE LAS DOS ORILLAS

Eduardo Mata, malogrado director y compositor mejicano, calificó a Julián Orbón como “el único compositor verdaderamente hispanoamericano de nuestros tiempos, al tratar de expresar la absoluta integración estilística de su música con los elementos más puros de ambas orillas del Atlántico”. Efectivamente, en la vida y la obra del compositor español y cubano –a pesar de los exilios, Orbón siempre mantuvo la doble nacionalidad– se produce ese afán de integración y síntesis entre lo español y lo latinoamericano. Intercambio constante de reflejos que iluminan una de las aventuras estéticas más singulares de la música del siglo XX.

La querencia hispanoamericana de la familia Orbón comienza con el padre de Julián, Benjamín Orbón Corujedo (Avilés, Asturias, 1879-La Habana, 1944), destacado pianista, pedagogo y compositor. En 1901 Benjamín, formado en el

Conservatorio de Madrid con Monge y Monasterio, emprendió su primera gira de conciertos en Cuba.

Seis años después, Benjamín se establece en La Habana, en donde fundó el Conservatorio Orbón, prestigioso centro musical que en 1917 contaba con cuarenta y ocho sucursales en Cuba, y en 1944, cuando el joven Julián comienza a dirigirlo, ciento sesenta. Los títulos que impartía el Conservatorio Orbón tuvieron validez académica oficial a partir de 1932, y su sede de La Habana fue un aula viva de cultura musical hasta que en 1960 las Academias Orbón desaparecieron de la enseñanza musical en Cuba. Benjamín Orbón se casó con la cubana Ana Soto, con quien tuvo varios hijos. El último fue Julián.

VIDA DE JULIÁN ORBÓN

Julián Orbón Soto nació en Avilés, el 7 de agosto de 1925. Su infancia transcurrió en Avilés, en casa de sus abuelos paternos, y tras los sucesos revolucionarios de 1934, en Gijón. Julián fue un niño introvertido, ensimismado y melancólico, marcado por la temprana muerte de su madre, en 1932. Ese año, visitó por primera vez Cuba. Fue una corta estancia, en la que comenzó los estudios de piano con su padre, Benjamín, y el pianista Oscar Loirée. En 1933

regresó a Asturias, en donde se matriculó en el Conservatorio Provincial de Oviedo. Allí continúa los estudios de piano con el profesor Saturnino del Fresno y su hermana Ana Orbón, profesora de dicho centro.

A finales de 1939 Benjamín se lleva definitivamente a su hijo Julián a La Habana. En la capital cubana completó la formación musical con el compositor catalán José Ardévol y el pianista Óscar Loirée. Con su maestro Ardévol y otros condiscípulos como Hilario González y Harold Gramatges, Orbón fundó en 1942 el Grupo Renovación Musical (1942-1949), agrupación de compositores cubanos en torno a una estética de cuño nacionalista que reivindicaba la música de Ignacio Cervantes, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. El opúsculo *Presencia cubana en la música universal*, escrito por Orbón en 1945, en colaboración con Hilario González, expresa el ideario estético de “Renovación”.

Durante los años cuarenta, Orbón ejerce la crítica musical en el periódico de La Habana *Alerta*, trabaja como profesor y, desde 1944, como director en el Conservatorio Orbón y lleva una floreciente actividad como compositor. Orbón profundiza, de una manera autodidacta, en el estudio de la música

histórica española y la música popular iberoamericana, al mismo tiempo que realiza una importante labor de conferenciante, crítico, concertista y gestor musical.

Las inquietudes culturales de Orbón se canalizaron en estos años en torno a la revista *Orígenes*, fundada y dirigida en 1944 por el poeta y escritor José Lezama Lima y de la que formaron parte escritores como Ángel Gaztelu, Virgilio Piñeiro, Cintio Vitier, músicos como Orbón o Ardévol y pintores como René Portocarrero y Mariano Rodríguez. “En la raíz de *Orígenes*, escribe Lezama, estaba implícita la tendencia a la universalidad de la cultura, la búsqueda de nuestro paisaje”. En *Orígenes* se propugnaba, en palabras de Lezama, la vía integradora de lo primigenio y la “vuelta a encontrar los orígenes no en el pasado, sino en el futuro de la palabra escrita” y, podemos añadir, también cantada. La confluencia de lo americano y lo español como clave de un pasado histórico y destino de lo hispano en un futuro es una de las ideas profundamente asumidas por el compositor.

Orbón publicó en *Orígenes* artículos sobre Falla –“Y murió en Alta Gracia”, reflexiones sobre el *Tristán*, de Wagner y “De los estilos transcendentales en el

postwagneriano", y diversas reseñas y comentarios musicales. Esta actividad hizo que se fijase en él Alejo Carpentier, quien en las ediciones anteriores a 1959 de su libro *La música en Cuba*, nos ofrece una ágil semblanza del joven y prometedor Orbón, al que considera como "el heredero cubano de la tradición española".

DE DONDE CRECE LA PALMA

En 1945 Orbón compuso la *Sinfonía en do*, su primera obra orquestal, estrenada un año después por la Orquesta Filarmónica de La Habana, bajo la dirección de Erich Kleiber. Según Carpentier, la obra se caracteriza "ante todo el deseo de evitar el desarrollo escolástico ejecutado en frío... y luego por el anhelo de ignorar el clasicismo de tipo retórico, conservando la observancia de la forma con una máxima intensidad de expresión". Julián valoró en su formación la relación con este director austriaco, quien le impulsó a escribir música sinfónica.

Con el apoyo de Kleiber y los círculos culturales cubanos, en 1946 obtuvo una beca para estudiar en el Centro Musical de Berkshire (Tanglewood, Massachusetts), con Aaron Copland, compositor que influirá en Orbón tanto en as-

pectos concretos de orquestación, como en la idea de un sentimiento de pertenencia a una corriente musical hispanoamericana integrada por músicos como Ginastera o Antonio Estévez, a los que comenzó a tratar en esos años. Este sentimiento iberoamericano aflorará tempranamente en la obra para orquesta *Homenaje a la tonadilla*, estrenada en 1947 en La Habana por la Orquesta Filarmónica de La Habana bajo la dirección de Frieder Weismann.

Según Cintio Vitier, a finales de los años cuarenta las reuniones en la casa del matrimonio Orbón —el músico se casó en 1948 con Mercedes Vicini— solían terminar con improvisados cantos corales en los que adaptaba, sobre sonos montunos o guajiras populares, letras de poetas como Eugenio Florit —la *Guajira guacanayara*— o Martí, con la *Guajira guantanamera*. En este último canto, Julián fusionó, como un divertimento culto popular, cuatro elementos: un aire de guajira, unos versos de José Martí, un “bajo ostinato” repetido a la manera del son cubano y un breve estribillo cuyo texto cantaba en programas de radio durante los años treinta el cantante Joseíto Fernández. Nació así la famosa *Guajira guantanamera*, popularizada en los años sesenta por Pete Seeger y atribuida su autoría, con bastante impostura, a Héctor Angulo, discípulo de Orbón en Cuba, y al propio Seeger. Después del fallecimiento de Orbón, la

Broadcasting Music Corporation, Sociedad General de Autores norteamericana, reconoció, finalmente al compositor hispano cubano la autoría de esta famosa canción.

El prestigio de Orbón como compositor se consolida en la década de los cincuenta. En 1951 escribe su *Cuarteto de cuerdas*, estrenado por el Fine Arts String Quartet en Chicago, en 1953. Un año después, el jurado compuesto por Heitor Villa-Lobos, Varèse, Kleiber y Salazar, premia en el Festival Internacional de Caracas su composición *Tres versiones sinfónicas*, un premio que le abrió las puertas a universidades e instituciones musicales americanas. Por encargo de la Fundación Fromm escribe el *Himnus ad Galli Cantum* (1956), cantata para soprano y orquesta de cámara. Bajo los auspicios de la Universidad de Miami, estrenó con la Orquesta Sinfónica de Miami las *Danzas sinfónicas*, dirigidas por H. Villa-Lobos en 1957, y en 1958 obtuvo una beca de la Fundación Guggenheim, para componer el *Concerto Grosso* (1958). Once años más tarde, en 1969, esta misma institución le concederá una segunda beca. Poco antes de la Revolución, Orbón participó en el ballet *Panamerica*, representado por el New York City Ballet. La idea de *Panamerica*, original de Chaves y el coreógrafo G. Balanchine, era crear un ballet representativo de América latina. Para ello Ba-

lanchine utiliza en su coreografía composiciones de compositores latinoamericanos como Chávez, L. Escobar, Ginastera, Orrego-Salas, Revueltas, Tosar, Villa-Lobos y el propio Orbón.

EXILIO Y DESARRAIGO

Al igual que otros miembros de *Orígenes* como Lezama Lima, Cintio Vitier o el sacerdote Ángel Gaztelu, Orbón abominaba del régimen de Batista, por lo que apoyó inicialmente la Revolución Cubana de 1959. Sin embargo, la evolución del régimen castrista provocó en el compositor el progresivo desacuerdo entre sus acendradas convicciones éticas y religiosas y el nuevo orden imperante en Cuba. El rechazo de la política cubana le forzó al exilio. Las Academias Orbón fueron clausuradas y el nombre de Julián Orbón proscrito. Es muy significativo que en las ediciones posteriores a 1959 de la obra de Carpentier se quitase toda referencia a Orbón. Pese al exilio, Julián mantuvo una firme amistad con sus compañeros de la revista *Orígenes*.

En 1960, Orbón aceptó una invitación de Carlos Chávez para trabajar en México. El desgarramiento del exilio, la soledad, la pérdida de contacto con sus amigos y con el pueblo cubano se reflejarán a partir de este momento en su

música con expresivo patetismo y meditada introversión. En México (1960-1963), Orbón impartió composición, junto con Chávez, en el Taller de Creación Musical del Conservatorio Nacional.

La vida cotidiana de Orbón en México transcurre entre la dedicación docente, con alumnos como Eduardo Mata y Julio Estrada, la reflexión filosófica y musical, recogida en el ensayo *Tradición y originalidad en la música hispanoamericana*, el conocimiento de nuevas corrientes musicales del siglo XX y la creación de obras intimistas, meditadas y expresivas que, en palabras de Julio Estrada, están marcadas “con el sello íntimo del desarraigo”. *Monte Gelboé* (1962), para tenor y orquesta, cantata sobre textos bíblicos del libro de Samuel, que hablan sobre la pérdida y la muerte de los seres queridos, expresan la dolorosa ruptura del compositor con Cuba. En 1963 su obra *Concerto Grosso*, escrita unos años antes, fue seleccionada para representar a Latinoamérica en el Festival de Música Contemporánea de Baden-Baden. A finales de 1963 se estableció definitivamente en Estados Unidos. Reside primero en Nueva York, en donde trata con asiduidad al clavecinista Rafael Puyana, para quien compone la *Partita N.-1*, para clavecín, primera de una serie de obras centradas en el recurso de la variación. En Estados Unidos, Orbón llevó una vida so-

litaria y retraída, dedicado a la composición, la revisión de sus obras y a una esporádica actividad como conferenciante y profesor universitario: profesor de composición en la Universidad de Washington (1964); lector en Miami (1980) y en la Universidad Iberoamericana de Princeton (1981).

En 1967 Orbón fue elegido miembro de la Academia Americana de las Artes y las Letras. Ese año, con motivo del Festival Iberoamericano celebrado en Madrid, la Orquesta Nacional de España dirigida por Carlos Chávez estrenó la cantata *Monte Gelboé*. Orbón, invitado por el Instituto de Cultura Hispánica, visitó, después de veintisiete años de ausencia, España. Un valedor de la música de Orbón fue su discípulo Eduardo Mata. Al frente de la Sinfónica de Filadelfia, de Cleveland o de Dallas, orquesta esta última de la que fue director titular, las obras de Julián Orbón tienen, al menos, una presencia testimonial en América y España.

En 1986, Julián Orbón visitó por última vez su tierra natal, Asturias. En Avilés se le nombró "Hijo Predilecto" y se le tributaron diversos homenajes. De regreso a Nueva York, la salud del músico empeora. Tal vez buscando la cercanía de Cuba cambia su residencia a Miami, en donde fallece el 20 de mayo de

1991. Unos días antes, el compositor recibía una última satisfacción desde Asturias. El 12 de mayo de 1991, la recién formada Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias (OSPA) ofrecía su concierto inaugural con la interpretación de las *Tres versiones sinfónicas*. En recuerdo del compositor, el Conservatorio de Música de Avilés lleva su nombre.

RASGOS DE UN ESTILO

En la obra de Julián Orbón se perciben una serie de constantes estilísticas que consolidan una sólida y reflexiva personalidad musical. La primera de estas constantes, fundamental pilar del estilo “orboniano”, es el concepto de la variación, concebida como elemento generador de la obra y no como una mera forma musical. Orbón considera que las “diferencias” sobre un tema (palabra muy querida por Orbón ya que remite a los vihuelistas españoles del XVI) proyectan una nueva luz en el material musical, que implica lo que él denomina “una transformación del tiempo preexistente”. La variación simboliza un recuerdo –el tema del que se parte– que se enriquece y reinventa. Para Orbón, la variación revela una de las esencias del espíritu musical hispano, desde los vihuelistas a Falla, opuesta a las formas sinfónicas germanas basadas en el de-

sarrollo de motivos, y ajeno, salvo las excepciones de Villa-Lobos y Chávez, al espíritu hispano.

La segunda constante del estilo de Julián Orbón es el entronque de su música con la tradición hispana. Se manifiesta esta cualidad en las frecuentes referencias a la música histórica española, desde la música medieval –por citar un ejemplo, *Tres Cantigas del Rey*–, a Manuel de Falla, pasando por la polifonía del siglo XVI, y la música de Soler y Scarlatti. Puede ser anecdótico, pero también hay que considerarlo como esencial en el estilo de un compositor, que el tema sobre el que construye Orbón el *Organum* de sus *Tres versiones sinfónicas*, esté tomado, tal como se señala en la propia partitura, de un *organum* de Perrotín, compositor medieval de la Escuela de Notre Dame, pero su melodía corresponde, nota a nota, con una de las canciones tradicionales de Asturias, recogida por Martínez Torner –la canción primera de su *Cancionero*– que dice “Que me oscurece, ¡Ay de mí! A la salida del monte”.

Un tercer aspecto de la obra de Orbón se relaciona con la presencia diversa de la música popular española, que abarca desde referencias idealizadas al casticismo dieciochesco y la música andaluza, por ejemplo en el *Homenaje a la to-*

nadilla, hasta la cita directa del folclore asturiano, como en la obra para mezzosoprano y piano *Libro de cantares*, subtitulada "De un cancionero asturiano", y en la que el compositor crea un ciclo de lieder sobre las melodías del *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, del folclorista de la Generación del 27 Eduardo Martínez Torner.

La influencia del folclore cubano, cuarto elemento estilístico de Orbón, se manifiesta, por una parte, en la riqueza rítmica con compases de amalgamas heterometrías, síncopas y contratiempos, y por otra, de una manera más elaborada, en los *ostinatos* característicos del son cubano. Obras como el *Cuarteto de cuerdas*, en la que el primer y tercer movimiento se articulan sobre el repetitivo son, las *Tres versiones sinfónicas* y las *Danzas sinfónicas* son ejemplos de esta utilización esencial del folclore cubano. La tendencia a una tímbrica transparente y depurada con una sonoridad por bloques de familias instrumentales y cierta predilección por sonoridades de cuerdas punteadas evocativas de la guitarra y la asimilación original de diferentes estilos históricos, desde el gregoriano, al *Ars Antiqua y Nova*, del Renacimiento al Barroco, del Romanticismo a un nacionalismo esencial, continuador de la obra de Manuel de

Falla, son otras de las cualidades musicales permanentes en la obra de Julián Orbón.

ETAPAS

Estas constantes musicales indican que Julián Orbón no es un compositor de rupturas estilísticas, sin embargo, en su obra se produce un proceso progresivo de interiorización y depuración expresiva. Tal como sugiere Eduardo Mata, se pueden establecer tres etapas o periodos en su evolución musical.

La primera etapa, aproximadamente desde 1945 a 1951, se caracteriza por la marcada huella hispana que parte del mundo de Falla, Pedrell, la música renacentista y dieciochesca española, y su fusión con la música de los compositores cubanos Roldán y García Caturla. Una composición característica de este periodo es el *Homenaje a la tonadilla (Divertimento para orquesta sobre temas del XVIII)* de 1947, obra que toma materiales melódicos del estudio de José Subirá, publicado en 1945, sobre la tonadilla escénica. Frente a la alegría y claridad formal neocastiza de los dos primeros movimientos, *Obertura* y *Danzas cortesanas*, destacan la orquestación postromántica de la tercera danza, *Arietta lírica*, y la rique-

za polirrítmica de la *Bulerías* finales, el movimiento más original de la obra.

La segunda etapa se inicia tras Tanglewood hacia 1950. La influencia de Chávez y Copland, el contacto con otros músicos americanos y el conocimiento de la música contemporánea enriquecieron su estilo. Armónicamente, la tonalidad del periodo anterior se modifica con armonizaciones modales y, a finales de la década de los cincuenta, con un cromatismo expresivo que en ocasiones bordea la atonalidad. Rítmicamente, la influencia del son cubano, manifestada por el empleo de los *ostinatos* rítmicos ahondan esa concepción criolla y mestiza de la música de Orbón. Entre las obras de este periodo cabe citar el *Cuarteto de cuerdas* (1951), obra que integra elementos estilísticos de la música contemporánea europea, elementos rítmicos que derivan de la música afroamericana y diseños melismáticos, sutilmente evocativos de la música española. El *Cuarteto* sugiere un sincretismo musical de cuño universal. En la textura contrapuntística de las voces, la tímbrica depurada y la vitalidad rítmica, la influencia de Bartók y de Stravinski son palpables (los compases iniciales del segundo movimiento evocan, intencionadamente, un fragmento de *La Consagración de la Primavera*). Todas estas influencias están subsumidas con proce-

dimientos rítmicos y formales –principalmente la variación sobre un *ostinato*– procedentes de la música del Renacimiento español y el son cubano.

Otra obra capital en esta segunda etapa es las *Tres versiones sinfónicas*, compuesta en 1954. En cada movimiento, Orbón recrea una evocación musical. En el primero, *Pavana*, combina, bajo una orquestación muy “coplaniana”, dos temas. El primero, expuesto por los metales, está inspirado en una de las pавanas del vihuelista español del siglo XVI Luis de Milán. El segundo tema introduce, por medio del violonchelo, el son cubano. El segundo movimiento, *Conductus*, nos lleva a las esencias medievales de la música orboniana. Recordemos que el motivo inicial de este movimiento, atribuido a Perotín, coincide, como hemos escrito más arriba, con la primera melodía del cacionero de Torner, la canción "Que me oscurece, ay de mí, que me oscurece". El tercer movimiento, *Xylophone*, construido bajo un *ostinato* rítmico y melódico, constituye la mejor manifestación en Orbón de las raíces musicales afrocubanas.

Si a la primera etapa se podría calificar de “optimismo” nacionalista y a la segunda de “integración” de elementos iberoamericanos, el tercer estilo de Or-

bón podríamos denominarlo de “intimismo expresionista”. Las obras se vuelven más reflexivas, introspectivas e intimistas, al mismo tiempo que acusan una dolorosa expresividad.

Las tensiones humanas y religiosas se plasman formalmente, de nuevo, en el recurso a la variación. El *Concerto Grosso*, iniciado en 1958, es una obra de transición hacia este tercer periodo. El título de la obra alude a una de las formas típicamente barrocas, caracterizada por la oposición entre un grupo de solistas, en este caso un cuarteto de cuerdas, y el grueso de los instrumentistas que forman la orquesta sinfónica. En el *Concerto* late la expresión de un hombre maduro que intuye que su mundo de luces caribeñas se aleja y se pierde. El primer movimiento, *Moderato*, se centra en un aire idealizado de guajira, atravesado por ecos románticos, variaciones de motivos y pasajes que anticipan los otros dos movimientos del concierto. El segundo movimiento, *Lento*, es una de las páginas más dramáticas de Orbón. El sentido contemplativo, con ciertas referencias religiosas simbolizadas en armonías modales, se tensa, angustiosamente, en cada aparición del cuarteto solista, tensión que desemboca en la sección intermedia del movimiento con una marcha procesional que evoca las

marchas religiosas de la fiesta del Corpus. La influencia del segundo movimiento del *Concierto para clavecín*, de Falla, aunque muy interiorizada por Orbón, es patente. Las últimas notas del *Lento* preludian e introducen el rítmico *Allegro* final, en cuyo desarrollo, muy cohesionado, se introducen e intercalan motivos melódicos y rítmicos de los dos últimos movimientos.

Tres cantigas del Rey es una versión libre de tres cantigas de Alfonso X el Sabio. *A creer debemos que todo pecado* (Cantiga 65), *A Virgen en que e toda santidad* (Cantiga 134) y *Resurgir podeet fazel os seus Vivel* (Cantiga 133). Orbón recrea y transforma las melodías modales de las Cantigas como motivos difuminados de variación. La economía de medios, tanto en la armonización y la instrumentación, reducida a un cuarteto de cuerdas, clavecín y dos instrumentos de percusión, resalta el lirismo de la obra. Otra obra, *Monte Gelboe*, es una creación de un expresionismo más patético y desgarrador.

Bajo el nombre de *Partitas*, Orbón titula cuatro obras que obedecen a las constantes de su música: la variación como recurso estructural y las asocia-

ciones psicológicas e históricas entre la transformación musical y los procesos de la memoria y el recuerdo. La *Partita N.-1*, escrita para clave, instrumento que en *Monte Gelboé* y *Cantigas del Rey* es, en palabras de Eduardo Mata, “un símbolo apocalíptico más que un recurso colorista”. La *Partita N.-2* se centra en la tímbrica de la música de cámara. La *Partita N.-3* se adentra en la escritura orquestal. Finalmente, la *Partita N.-4*, para piano y orquesta, nos presenta una visión estructural del concierto para piano. La obra de Orbón, aunque anclada en la tradición, resume e integra las principales corrientes contemporáneas.

ESCRITOS

Los planteamientos ideológicos y estéticos de Julián Orbón se recogen a través de diversos artículos y ensayos, publicados en diversas revistas hispanoamericanas, reeditados primero por Víctor Batista con el título *En la esencia de los estilos y otros ensayos* y, posteriormente, por Julio Estrada y la editorial Colobrí con el título arriba indicado. Los escritos musicales de Orbón perfilan sus afanes y su quehacer de creador. Pedrell, Martí, la entraña de la música hispánica sobre la idea de variación, el mito y la realidad que arranca en una lejana Tarsis, vinculada con la Biblia y

Colón, y la amargura y el desencanto de la Revolución, recogidas en unas palabras a Ernesto Cardenal, conforman algunos de los temas tratados por el compositor. En definitiva, en sus escritos Orbón reflexiona sobre la esencia de la música hispana basada en el principio de la variación, al mismo tiempo que defiende la simbiosis y el mestizaje cultural y artístico. Todo ello se enmarca en una obra compacta y un estilo sincrético pero al mismo tiempo original, representativo de la mejor música del siglo XX. Conocerla, descubrirla, emocionarse con ella, será un hallazgo y una conquista.

CATÁLOGO DE OBRAS

Julián Orbón fue un compositor poco prolífico. El catálogo de sus obras, compuestas entre 1942 y 1990, apenas supera las treinta composiciones. Julio Estrada, en la edición de los escritos de Julián Orbón, propone una clasificación estética y cronológica de su obra bajo cinco campos: español tradicional (1942-1947), hispanoamericano (1950-1958), neo-renacentista (1963-1985), religiosa (1943-1985) y popular (1943-1987). Esta estructuración de las obras de Orbón es algo forzada. En el compositor hispano cubano los límites entre lo popular, lo religioso, lo hispano, lo

iberoamericano y neoclásico o neo-renacentista están muy diluidos. En el catálogo de las obras seguimos la realizada por la pianista Velia Yedra, que hemos utilizado, básicamente, para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.

I.- MÚSICA SINFÓNICA: *Sinfonía en do* (1945); *Homenaje a la tonadilla "Divertimento para Orquesta"* (1947) (Southern Music, Nueva York); *Tres versiones sinfónicas* (1953), ed. Southern Music, Nueva York; *Danzas sinfónicas* (1955), ed. Southern Music, Nueva York; *Concerto Grosso*, para Orquesta y cuarteto de cuerda (1958), ed. Boosey & Hawkes, Nueva York; *Partita N.-3* (1965), ed. Boosey & Hawkes; *Partita N.-4 para piano y orquesta* (1985), ed. Boosey & Hawkes.

II.- MÚSICA VOCAL: *Pregón*, para voz, flauta, oboe, trompa, fagot y piano (1943); *Himnus ad Galli Cantum*, para soprano, flauta, oboe, clarinete, arpa y cuarteto de cuerda (1955), ed. Berben, Ancona, Italia; *Tres cantigas del Rey*, para soprano, cuarteto de cuerda, clavecín y percusión (1960), ed. Boletín Musical y de Artes Plásticas, Madrid; *Monte Gelboé*, para tenor y orquesta (1962), ed. Southern Music; *Libro de cantares*, para mezzosoprano y piano (1987), ed.

Southern Music; *Introito* para coro y orquesta (1968), ed. Southern Music; *Oficios de tres días* para coro y orquesta (1970).

III.- MÚSICA DE CÁMARA: *Obertura concertante*, para flauta, piano y orquesta de cámara (1942); *Capricho concertante*, para orquesta de cámara (1943); *Concerto de cámara*, para trompa, corno inglés, trompeta, violonchelo y piano (1944); *Quinteto para clarinete y cuerdas* (1944); *Cuarteto de cuerdas*, (1951), ed. Southern Music; *Partita N.-2*, clave, vibráfono, celesta, armonio y cuarteto de cuerdas (1964), ed. Southern Music.

IV.- Música para instrumento solista:

Piano: *Tocata* (1942); *Sonata* (Homenaje al Padre Soler) (1942)

Guitarra: *Preludio y Danza* (1951)

Clavecín: *Partita N.-1* (1963), ed. Southern Music.

Órgano: *Preludio y Fantasía Tiento* (1974)

V.- Música coral a capella: *Dos canciones sobre textos de Federico García Lorca* (1942): “Leonardo a la sangre”, “Perlimplín al amor”; *Canción a Nuestra Señora* (1943); *Romance de Fontefrida* (1944); *Suite de Canciones de Juan de la En-*

cina (1947); Guantanamera; Crucifixus (1953); Dos canciones folclóricas para coro: La Llorona y The Ballade of Jesse James (1972).

BIBLIOGRAFÍA

Carpentier, Alejo: *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México, 1945; Mata, Eduardo: "Tres conferencias conciertos sobre la música de Julián Orbón", México, Colegio Nacional, febrero, 1986; A. Carpentier, Lezama Lima, E. Mata, C. Vitier, S. González León, J. García Ascot, J. Estrada: "Escritos sobre J. Orbón", *Pauta*, Vol. VI N.- 21, México, 1987; Velia Yedra: *Julián Orbón, A Biographical and critical essay*, University of Miami, Florida, 1990; Orbón, Julián: *En la esencia de los estilos y otros ensayos*, edición de Julio Estrada, Ed. Colibrí, 2000.

Ramón Gacía-Avello

