



Compositores contemporáneos. Análisis y estudio de la obra *Evocación* de Julio Robles García

MARÍA DOLORES CASTELLÓN PÉREZ

Universidad Rey Juan Carlos (URJC)

Escuela Internacional de Doctorado

<https://orcid.org/0000-0002-4208-2118>

Especialista en Canto Lírico (Conservatorio de Madrid)

Licenciada en Musicología

Resumen

En la actualidad encontramos diversidad de compositores contemporáneos de música clásica que son poco conocidos. Este es el caso de Julio Robles García, que a pesar de realizar su primera composición con tan solo 8 años de edad, a día de hoy es más conocido como pianista acompañante que como compositor. Su gran calidad compositiva nos ha llevado hasta él para estudiar su obra *Evocación*. A través del análisis de dicha obra desvelaremos sus influencias musicales y sus recursos compositivos más habituales, y daremos a conocer sus composiciones.

Palabras clave

Análisis musical, compositor, *Evocación*, Julio Robles García, música española.

Abstract

At present we find a diversity of contemporary classical music composers who are little known. This is the case of Julio Robles García who despite making his first composition when he was only 8 years old, today he is better known as an accompanying pianist than as a composer. The great compositional quality of him has led us to him to carry out this study of the work *Evocation*. Through the analysis of this work we will reveal his musical influences and his most common compositional resources. And we will announce his compositions.

Keywords

Composer, *Evocation*, Julio Robles García, musical analysis, Spanish music.

Fecha de recepción: 26/04/2021

Fecha de aceptación: 03/08/2021

1. Introducción

Julio Robles García es un compositor madrileño que nació el 3 de febrero de 1946 en el Hospital de San Carlos en Madrid. Desde muy temprana edad su afición por la música fue notable, realizando su primera composición a los ocho años. Su formación musical empezó a los cuatro años con un profesor de música vecino suyo. Posteriormente, preparó las pruebas de acceso al Conservatorio, donde continuó su formación musical. Fueron profesores suyos Gabriel Vivó y su hermano, Roberto Vivó, Mili Porta, Gerardo Gombau, Francisco Calés Otero, Daniel Vega, el Padre Masó, Antón García Abril, Román Alís, el Padre Samuel Rubio, entre otros muchos profesores del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Julio Robles García recibió Matrícula de Honor en cuarto curso de composición, y cuando terminó los cursos de composición se formó en Canto Gregoriano y en Musicología (1980). Al finalizar sus estudios, trabajó como pianista del coro del Teatro de la Zarzuela y de la Cátedra de Canto. También fue profesor de conjunto coral en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM) y del Conservatorio de Móstoles. Posteriormente ha sido pianista acompañante de Don Miguel Barrosa Arguelles, hasta su fallecimiento en 1996, y trabajó en la Compañía de María Dolores Travesedo (Musiarte) y en la Compañía de Zarzuela Félix San Mateo.

Después de hacer un breve repaso de su biografía vamos a ver las obras editadas y publicadas de Julio Robles García. Estas obras quedan recogidas en la siguiente tabla 1.3., dónde se detalla el ISBN, el título, el autor, la editorial y el año de edición de cada obra.

Título	Autor	Editorial	ISBN	Año de edición
<i>Reencuentro. Suite de piezas fáciles para piano.</i>	Julio Robles García	Alpuerto, S.A.	84-381-0194-I	1993
<i>Sonata. Un poco di C... (piano)</i>	Julio Robles García	Guillermo Ojeda	ISMN 979-0-69230-030-4	2015
<i>Concierto (2 pianos)</i>	Julio Robles García	Guillermo Ojeda	ISMN 979-0-69230-029-8	2015
<i>Evocación. Para violín y piano</i>	Julio Robles García	Letras de Autor	978-84-16760-49-7	2016
<i>Impresiones. Sonata para violonchelo y piano</i>	Julio Robles García	Letras de Autor	978-84-16958-45-0	2016
<i>Trio para 2 clarinetes (Si b) y 1 violonchelo</i>	Julio Robles García	Letras de Autor	978-84-17101-29-9	2017
<i>Sonata para violín y piano</i>	Julio Robles García	Letras de Autor	978-84-17101-68-8	2017
<i>Octeto para instrumentos de viento - madera</i>	Julio Robles García	Letras de Autor	978-84-17326-46-3	2018
<i>Variaciones coreográficas (para piano) sobre un tema de Rachmaninov</i>	Julio Robles García	Letras de Autor	978-84-17326-89-0	2018
<i>Alegoría Op. 7 (1980). Doble concierto para piano, clarinete bajo y conjunto de cámara. A la memoria de E. Granados</i>	Julio Robles García	Letras de Autor		2018
<i>Cuarteto de cuerdas para 2 violines, 1 viola y 1 violonchelo - 1974</i>	Julio Robles García	Letras de Autor		2019

Tabla 1.3. Obras editadas y publicadas de Julio Robles García. Tabla de elaboración propia.

En la actualidad se conocen once publicaciones de las obras de Julio Robles García. La mayoría de ellas están publicadas por la editorial Letras de Autor, de Madrid, ocho en concreto:

- *Evocación. Para violín y piano* (julio de 2016).
- *Impresiones. Sonata para violonchelo y piano* (diciembre de 2016).
- *Trío para dos clarinetes (Si b) y un violonchelo* (mayo de 2017).
- *Sonata para violín y piano* (septiembre de 2017).
- *Octeto para instrumentos de viento-madera* (abril de 2018).
- *Variaciones coreográficas (para piano), sobre un tema de Rachmaninov* (julio de 2018).
- *Alegoría Op.7 (1980). Doble concierto para piano, clarinete bajo y conjunto de cámara. A la memoria de Enrique Granados* (noviembre de 2018).
- *Cuarteto de cuerda para dos violines, una viola y un violonchelo, 1974* (agosto 2019).

Y tres obras previas a estas ocho publicadas con otras editoriales:

- *Reencuentro. Suite de piezas fáciles para piano* (1993), publicada con la editorial Alpuerto.
- *Sonata. Un poco di C...* (piano) (2015), publicada con Guillermo Ojeda ediciones.
- *Concierto* (2 pianos) (2015), publicada con Guillermo Ojeda ediciones.

Estas son las obras publicadas, pero en casa del compositor quedan apiladas en torres de papel multitud de obras que todavía no han visto la luz y esperan su catalogación, publicación y su interpretación.

2. Análisis de la obra *Evocación*

Después de este breve repaso sobre las obras publicadas de este compositor nos centraremos en el análisis de su obra *Evocación* para violín y piano. Esta obra está registrada en el Registro Territorial de la Propiedad Intelectual a nombre de Julio Robles García como autor y titular originario. También está registrada en la SGAE y editada y publicada por la Editorial Letras de autor en julio de 2016.

Evocación surge de la etapa compositiva de 1993 y nos traslada al estilo compositivo de finales del siglo XIX. Esta obra está estructurada en un tema A, en modo menor, seguido de un pequeño desarrollo, con un segundo tema B, y otro pequeño desarrollo, para finalizar con el tema A, en modo mayor y una coda.

Esta partitura está dedicada a su sobrino David, estudiante de violín, que le animó a componer para él, una obra de complejidad media y mucha pasión. Para el compositor, supuso un gran reto crear esta pieza, en tan solo un mes. (Castellón, MD. 2016)

Evocación fue estrenada el 30 de septiembre de 2016, en la sala polivalente de la Biblioteca Musical Víctor Espinos, en el Centro Cultural del Conde Duque, en Madrid, en su versión para piano, a cargo del propio compositor, Julio Robles García. Posteriormente se estrenó

el 5 de octubre de 2016, en el Casino de Madrid, en su versión para violín y piano, a cargo de Almudena Arribas, al piano, y José Carlos Martín, al violín.

Esta obra fue compuesta por Julio Robles García imitando el estilo compositivo de Tchaikovsky. Y también vemos en esta obra que recoge parte de los temas musicales de otra obra anterior, *Un poco de C...*, publicada en el año 2015.

El análisis de esta obra se realiza tomando como base la siguiente partitura: Julio Robles García (2016). *Evocación. Para violín y piano*. Madrid. Ed. Letras de autor. El análisis realizado queda expuesto de forma resumida en la tabla 2.1., dónde hacemos una breve descripción de los elementos iniciales de la obra, seguido de la forma y estructura de la misma, así como un análisis melódico, y otro armónico y rítmico, que nos servirán para definir las características de dicha composición.

Obra	Evocación
Descripción	Obra para violín y piano Compás 2 por 4 Tonalidad Sol menor Tempo Andante Cantábile 66
Forma o Estructura	Parte A: compases: 1–91 en tonalidad Sol menor. Puente cc. 91–114 Parte B: cambio tonalidad a Sol Mayor en c. 115-208
Análisis melódico *Las imágenes correspondientes a los fragmentos de los temas musicales de la obra los indicamos después de esta tabla.	El tema principal aparece en el violín en un primer momento y posteriormente los motivos o células musicales se intercambian entre el piano y el violín en forma de eco consiguiendo un efecto de diálogo continuo entre los dos instrumentos. El piano realiza funciones de eco, respuesta y acompañamiento al violín. Aunque en algunos pasajes cobra protagonismo repitiendo los temas expuestos por el violín o anticipando el tema musical al violín. El piano complementa, apoya y da vida al diálogo entre ambos. Violín Tema A cc. 1–8 Frase a: cc. 1–4 Célula a: cc. 1 y 2 Célula b: cc. 2-4 Frase a': cc. 5 – 8 Célula a: cc. 5 y 6 Célula b': cc. 6–8 (3ª menor más agudo que la célula b) Piano cc. 1y 2. Acorde Sol -Re- Sol, que afianza la tonalidad de la obra, en la mano izquierda del piano. cc. 2,3 y 4. Repetición del motivo a del violín en la mano derecha del piano. cc. 3, 4 y 5, en mano izda., eco de los compases 2, 3 y 4 de la mano dcha. cc. 1–7. Repeticiones en eco de la mano derecha e izquierda del piano. cc. 8 y 9. Acorde Sol – Re – Sol (mano Izda.) + VIII (Re – Si – Sol).

	<p>Violín</p> <p>Tema B cc. 9–16</p> <p>Frase b: cc. 9–12</p> <p style="padding-left: 40px;">Célula c: cc. 9 y 10 (pregunta)</p> <p style="padding-left: 40px;">Célula d: cc.11 y 12 (respuesta)</p> <p>Frase b': cc. 13–16 (misma figuración rítmica que la frase b, pero con la melodía una 3ª menor más grave).</p> <p style="padding-left: 40px;">Célula e: cc. 13 y 14 (pregunta)</p> <p style="padding-left: 40px;">Célula f: cc.15 y 16 (respuesta)</p> <p>Tema A cc. 17-24</p> <p>Frase a: cc. 17–20</p> <p>Frase a': cc. 21–24</p> <p>Tema C cc. 25–32</p> <p>Piano</p> <p>Tema A cc. 33–40 (Tema A aparece en la mano izda. del piano mientras el violín permanece en silencio.)</p> <p>Violín</p> <p>Tema C' cc. 41–44 (Tema C transportado a una 8ª grave)</p> <p>Desarrollo cc. 45–50 (en células de 2 en 2 compases, como un juego en eco o de pregunta respuesta)</p> <p>cc. 51 y 52 célula g, que pasa en forma de eco a la mano izda. del piano en los cc.52 y 53.</p> <p>cc. 53–90 Diálogo en eco del violín con el piano. Intercambian células musicales en forma de eco entre el violín y el piano.</p> <p>Puente cc. 91–115 (Modulación):</p> <p>Violín: cc. 91–98</p> <p>Respuesta del piano del cc. 99–102.</p> <p>Dialogo entre el violín y el piano, cc. 103–106 y de los cc. 107–110 y del cc. 111–114.</p> <p>Violín y piano: c. 115. Cambio tonalidad a Sol Mayor.</p> <p>Piano</p> <p>Tema D cc. 115–122</p> <p>Violín</p> <p>Tema D cc. 123–130 (Eco)</p> <p>Piano</p> <p>Tema D' cc. 131–146 (Variación del tema D).</p> <p>Violín</p> <p>Tema D'' cc. 147–152 (Variación del tema D')</p> <p>Piano</p> <p>Tema D'' cc. 153–160 Dialogo en eco con el violín.</p> <p>Piano</p> <p>Vuelta al Tema A cc. 161–165 (c. 161 <i>ritardando</i>. Tema A, a velocidad cada vez más lenta como si se fuese desapareciendo)</p> <p style="padding-left: 40px;">Célula a, cc. 165 y 166</p> <p>Violín</p> <p style="padding-left: 40px;">Célula a, cc. 166 y 167 (eco)</p> <p>Dialogo entre el piano y el violín. Tema A cc. 165–181</p> <p>Frase b': cc. 177–180 (piano)</p> <p>Dialogo entre el piano y el violín a tempo lento, como si se fuese apagando poco a poco recordando los temas A y fragmentos de todos los temas de la obra, cc. 181–208.</p>
--	--

<p>Análisis armónico y rítmico</p>	<p>Obra con tonalidad en Sol menor.</p> <p>La figuración rítmica basada en corcheas y negras, negras con puntillo y blancas para el final de cada frase musical para el violín.</p> <p>Para el piano, en la mano derecha valores en semicorcheas, corcheas, negras y blancas. Y para la mano izquierda, valores más largos, como figuras blancas, negras y algunas corcheas. Aunque en momentos puntuales también aparecen semicorcheas en la mano izquierda del piano reforzando el dialogo entre las partes de la obra.</p> <p>Ritmo marcado y continuo que da sensación de recuerdo continuo del tema o idea recurrente que aparece en la primera parte de la obra.</p> <p>Tema A cc. 1–8 Frase a: cc. 1–4 (I,I,VI,I) Célula a: cc. 1 y 2 Célula b: cc. 2 - 4 Frase a': cc. 5–8 (I, I, IV, I) Célula a: cc. 5 y 6 Célula b': cc. 6–8 (3ª menor más agudo que la célula b)</p> <p>Tema B cc. 9–16 Frase b: cc. 9–12 (VIII, VII, VII, III, II) Célula c: cc. 9 y 10 (pregunta) Célula d: cc.11 y 12 (respuesta) Frase b': cc. 13–16 (misma figuración rítmica que la frase b, pero con la melodía una 3ª menor más grave). (I/VIII, VI/IV, III/V, IV) Célula e: cc. 13 y 14 (pregunta) Célula f: cc.15 y 16 (respuesta)</p> <p>Tema A cc. 17-24 Frase a: cc. 17–20 (II, I, IV, I) Frase a': cc. 21–24 (I, I, VII, VI)</p> <p>Tema C cc. 25–32 (I/VIII, IV, I/VIII, IV, IV, IV, VII, I/VIII)</p> <p>Piano Tema A cc. 33–40 (Tema A aparece en la mano izda. del piano mientras el violín permanece en silencio.)</p> <p>Violín Tema C' cc. 41–44 (Tema C transportado a una 8ª grave)</p> <p>Desarrollo cc. 45–50 (en células de 2 en 2 compases, como un juego en eco o de pregunta respuesta) cc. 51 y 52 célula g, que pasa en forma de eco a la mano izda. del piano en los cc.52 y 53. cc. 53–90 Diálogo en eco del violín con el piano. Intercambian células musicales en forma de eco entre el violín y el piano.</p> <p>Puente cc. 91–115 (Modulación): Violín: cc. 91–98 Respuesta del piano del cc. 99–102. Dialogo entre el violín y el piano, cc. 103–106 y de los cc. 107–110 y del cc. 111–114.</p> <p>Violín y piano: c. 115. Cambio tonalidad a Sol Mayor.</p> <p>Piano Tema D cc. 115–122 (I, V, I, IV, V, III, IV, IV, I/VIII, IV, VII)</p>
---	--

	<p>Violín Tema D cc. 123–130 (Eco) (I, IV, I, II, III, II, I, VI, IV, VII)</p> <p>Piano Tema D' cc. 131–146 (Variación del tema D).</p> <p>Violín Tema D'' cc. 147–152 (Variación del tema D')</p> <p>Piano Tema D'' cc. 153–160 Dialogo en eco con el violín.</p> <p>Piano Vuelta al Tema A cc. 161–165 (c. 161 <i>ritardando</i>. Tema A, a velocidad cada vez más lenta como si se fuese desapareciendo) Célula a, cc. 165 y 166</p> <p>Violín Célula a, cc. 166 y 167 (eco)</p> <p>Dialogo entre el piano y el violín. Tema A cc. 165–181 Frase b': cc. 177–180 (piano)</p> <p>Dialogo entre el piano y el violín a tempo lento, como si se fuese apagando poco a poco recordando los temas A y fragmentos de todos los temas de la obra, cc. 181–208. (I, VII, I/VIII, VII, IV, V, VI, II, VI, II, V, I/VIII, II, II, III, I, I, V, V, I, IV/VI, I, II, I, I, I, I).</p> <p>Termina la obra en la tonalidad de Sol Mayor.</p>
Observaciones	<p>La grabación de esta obra se puede escuchar en el siguiente enlace de youtube: https://youtu.be/ys7hyTKiwwE</p> <p>Obra compuesta en el centenario de la muerte de Tchaikovsky (Robles, J. 2019)</p>

Tabla 2.1. Análisis de la obra *Evocación*. Tabla de elaboración propia.

A continuación, exponemos los temas musicales principales de cada sección de la obra:

Análisis melódico – Evocación

Tema A

ANDANTE CANTABILE ♩ 66

Solo Violin

p con sentimiento

S.Vln.

Imagen 2.1. *Evocación*. Tema A.

Tema B

mf

S.Vln. *dim.*

Imagen 2.2. *Evocación.* Tema B.

Tema C

con sentimiento

mf

S.Vln. *dim.* *poco rit.*

Imagen 2.3. *Evocación.* Tema C.

Tema D

A tpo. ma piu mosso
♩ = 84

A tpo. ma piu mosso ♩ = 84
agitato

f

Imagen 2.4.1. *Evocación.* Tema D – 1ª parte.

S.Vln. *dim.*

Pno. *dim.*

Imagen 2.4.2. *Evocación.* Tema D – 2ª parte.



Imagen 2.4.3. *Evocación*. Tema D – 3ª parte.

La obra para violín y piano titulada *Evocación*, de Julio Robles García, posee una estructura en dos partes o secciones (sección A y B) unidas por un puente modulante entre ellas. La primera parte, parte A, abarca del compás 1 al 91 y la parte B, abarca del compás 115 al 208. Ambas partes están unidas por un puente modulante que abarca los compases 91 al 114. La obra se inicia en tonalidad de Sol menor, parte A, y posteriormente modula a Sol Mayor, tonalidad que permanece durante la parte B hasta el final de la obra. El compás utilizado es el de 2 por 4.

Si hacemos un análisis de la melodía de la obra vemos que el tema principal, tema A, aparece en el violín en un primer momento y posteriormente los motivos o células musicales se intercambian entre el piano y el violín en forma de eco consiguiendo un efecto de diálogo continuo entre los dos instrumentos.

El piano realiza funciones de eco, respuesta y acompañamiento al violín. Aunque en algunos pasajes cobra protagonismo repitiendo los temas expuestos por el violín o anticipando el tema musical al violín. El piano complementa, apoya y da vida al diálogo entre ambos.

En la primera parte de la obra, el tema A parece en el violín desde el cc. 1 al cc. 8. Estos 8 compases están subdivididos en una frase a, del cc. 1 al cc. 4 y formado por células o motivos musicales de dos compases: célula a: cc. 1 y 2; y célula b: cc. 3 y 4. De igual modo encontramos la Frase a', que es una variación de la frase a (cc. 5–8), y está formada por la célula musical a: cc. 5 y 6 y Célula b', con la variación siguiente: 3ª menor más agudo que la célula b, que abarcan los siguientes compases: cc. 6–8.

Mientras el violín presenta este tema A, el piano realiza las siguientes acciones: en los compases 1 y 2, el acorde Sol -Re- Sol, afianza la tonalidad de la obra, en la mano izquierda del piano. Mientras que en los cc. 2,3 y 4 se produce la repetición del motivo a, del violín, en la mano derecha del piano. Ahora la mano izquierda realiza el eco de los compases 2, 3 y 4 de la mano derecha, en los compases 3, 4 y 5. Estas repeticiones en eco de la mano derecha e izquierda del piano, crean un diálogo ente el violín y las dos manos del piano.

Posteriormente el violín vuelve a ser el instrumento elegido para presentar el tema B, que abarca del compás 9 al 16. Dentro de este tema B encontramos dos frases b (cc. 9-12) y b' (cc. 13–16, con la misma figuración rítmica que la frase b, pero con la melodía una 3ª menor más grave). Y cada una de estas frases a su vez formadas por dos células musicales

de dos compases cada una: frase b: célula c: cc. 9 y 10 (pregunta); célula d: cc.11 y 12 (respuesta); y la frase b': célula e: cc. 13 y 14 (pregunta); célula f: cc.15 y 16 (respuesta).

En definitiva, encontramos un tema A formado por 8 compases compuesto por dos semi - frases y de igual modo encontramos un tema B de similar estructura.

Posteriormente encontramos el tema A, de nuevo, desde el compás 17 al 24, estructurado en dos frases de 4 compases cada una: frase a: cc. 17–20 y frase a': cc. 21–24. Después aparece un tema C (cc. 25–32) y una vuelta al tema A (cc. 33–40) dónde el tema A aparece en la mano izquierda del piano mientras el violín permanece en silencio. Esta estructura dónde se alterna el tema A con el B y el C de la siguiente manera: tema A, tema B, tema A, tema C, nos recuerda a la forma Rondó.

Después de esta alternancia de temas aparece el tema C', que es una variación del tema C: el tema C esta transportado a una 8ª grave, en el violín y abarca los compases del 41 al 44. Esta variación del tema C da entrada al desarrollo (cc. 45–50) de los temas anteriores en células de 2 en 2 compases, como un juego en eco o de pregunta - respuesta. En los cc. 51 y 52 aparece una célula g, que pasa en forma de eco a la mano izda. del piano en los cc.52 y 53. De igual modo encontramos del cc. 53–90 un diálogo en eco del violín con el piano dónde intercambian células musicales entre el violín y el piano.

Posteriormente encontramos un puente que va modulando de Sol menor a Sol Mayor. Primero en el violín del cc. 91 al 98 con una respuesta del piano del cc. 99 al 102. Y después se produce un dialogo entre el violín y el piano entre los cc. 103 al cc. 114, para finalmente cambiar la tonalidad en el compás 115.

Una vez que ya estamos en la segunda parte de la obra, en tonalidad de Sol Mayor, aparece un tema D que ocupa del cc. 115 al 122 en el piano. En esta ocasión la presentación del tema la hace el piano en vez del violín. Y posteriormente da paso al tema D (cc. 123–130), que ahora sí, lo presenta el violín. Después, el piano presenta el tema D' (cc. 131–146), con una variación del tema D, que repetirá el violín con una segunda variación, tema D'', de ese tema D', ocupando los compases del compás 147 al 152. Posteriormente aparece ese tema D'' en el piano ocupando del compás 153 al 160 realizando un dialogo en eco con el violín.

Ahora del compás 161 al 165 aparece la vuelta al tema A de la primera parte de la obra, en el piano. Y en el compás 161 aparece la indicación de *ritardando*, lo que implica que la velocidad de ese tema A es cada vez más lenta, como si se fuese desapareciendo. Aparecen la célula a, en los compases 165 y 166 en el piano, y de nuevo la misma célula en el violín, en los compases 166 y 167 en forma de eco. Se establece ese dialogo incesante entre el violín y el piano con el tema A desde le compás 165 al 181. También vemos como introduce en el piano la frase b' desde el compás 177 al 180.

Y para concluir desarrolla un dialogo entre el piano y el violín, a tempo lento, como si se fuese apagando poco a poco, recordando los temas A y fragmentos de los temas de toda la obra a modo de Coda desde el compás 181 al 208.

La figuración rítmica basada en corcheas y negras, negras con puntillo y blancas para el final de cada frase musical para el violín. Para el piano, en la mano derecha valores en semicorcheas, corcheas, negras y blancas. Y para la mano izquierda, valores más largos, como figuras blancas, negras y algunas corcheas. Aunque en momentos puntuales también aparecen semicorcheas en la mano izquierda del piano reforzando el dialogo entre las

partes de la obra. El ritmo marcado y continuo que da sensación de recuerdo continuo del tema o idea recurrente que aparece en la primera parte de la obra.

Si nos fijamos en el análisis armónico vemos que es totalmente tonal y que los acordes los realiza el piano en la mayoría de las ocasiones ya que acompaña al violín. Pero en ocasiones este acompañamiento queda repartido entre el violín el piano, intercambiándose los papeles. A continuación, desarrollamos el análisis con los grados tonales del acompañamiento en cada sección de la obra: la primera parte de la obra esta compuesta en tonalidad de Sol menor. Y el tema A que está formado por la frase a: cc. 1–4 (I, I, VI, I) y la frase a': cc. 5–8 (I, I, IV, I), con la célula b': cc. 6–8 (3ª menor más agudo que la célula b). El tema B cc. 9–16, con la frase b: cc. 9–12 (VIII, VII, VII, III, II) y la célula c: cc. 9 y 10 (pregunta) junto con la célula d: cc. 11 y 12 (respuesta). Sin olvidar la frase b': cc. 13–16 que posee la misma figuración rítmica que la frase b, pero con la melodía una 3ª menor más grave (I/VIII, VI/IV, III/V, IV). La vuelta al tema A cc. 17–24, con las frases a: cc. 17–20 (II, I, IV, I) y la frase a': cc. 21–24 (I, I, VII, VI) y la posterior aparición del tema C cc. 25–32 (I/VIII, IV, I/VIII, IV, IV, IV, VII, I/VIII). A continuación, el tema A cc. 33–40, aparece en la mano izda. del piano mientras el violín permanece en silencio. Después, el violín presenta el tema C' cc. 41–44, con el tema C transportado a una 8ª grave. El desarrollo alcanza del compás 45 al 90 en células de 2 en 2 compases, como un juego en eco o de pregunta respuesta, dialogando entre el violín y el piano. Y posteriormente dando paso al puente que realiza la modulación del compás 91 al 115, pasando de la tonalidad de Sol menor a Sol Mayor.

A partir del compás 115 en el violín y el piano aparece el cambio tonalidad a Sol Mayor. Y se inicia la segunda parte de la obra con el tema D cc. 115–122 (I, V, I, IV, V, III, IV, IV, I/VIII, IV, VII), al piano, y que posteriormente repite en eco el violín, tema D cc. 123–130 (I, IV, I, II, III, II, I, VI, IV, VII). Continúa el piano con el tema D' cc. 131–146 (Variación del tema D); luego el violín con el tema D'' cc. 147–152 (Variación del tema D'); después el piano con el tema D'' cc. 153–160 con un dialogo en eco con el violín; para finalmente volver al tema A cc. 161–165 en el piano, y posterior dialogo entre el piano y el violín con el tema A cc. 165–180. Seguidamente, aparición de la Coda continuando con ese dialogo entre el piano y el violín a tempo lento, como si se fuese apagando poco a poco recordando los temas A y fragmentos de todos los temas de la obra, cc. 181–208. (I, VII, I/VIII, VII, IV, V, VI, II, VI, II, V, I/VIII, II, II, III, I, I, V, V, I, IV/VI, I, II, I, I, I, I), terminando la obra en la tonalidad de Sol Mayor.

3. Conclusiones

En resumen, vemos grandes similitudes con la obra *Un poco de C...*, en cuanto a la estructura en dos partes con un puente que las une. Así como en la tonalidad de la obra y los recursos que utiliza para el desarrollo de los temas y la presentación de los mismos. También observamos similitudes con las composiciones rusas. Puesto que el mismo compositor afirma que esta obra fue compuesta por el centenario de la muerte de Tchaikovsky y reconoce poder entender el lenguaje compositivo de dicho autor como si lo hubiese aprendido en otra época. Al margen de la afirmaciones de Julio Robles García vemos similitudes en los recursos compositivos utilizados por él y los compositores rusos.

- La presentación de los temas de cada una de las partes al estilo clásico con armonías tonales al estilo romántico occidental. Tanto Tchaikovsky como Rachmaninov presentan sus temas musicales iniciales de forma clásica al principio de sus obras. Y posteriormente desarrollan melodías líricas y apasionadas igual que Julio Robles en su obra *Evocación*.
- La repetición de fragmentos de temas musicales a lo largo de la obra es algo que vemos en la obra *Evocación* y que también utiliza Tchaikovsky, en palabras de Brown:

La repetición forma parte de la manera natural de componer de Tchaikovsky, al igual que es una parte integral de la música rusa (Brown, 1991).

- En el desarrollo de los temas en pequeñas células musicales que se repiten de forma insistente creando una sensación hipnótica pero que permite avanzar el tema musical hacia otra melodía nueva, esa transformación del tema también la vemos en Julio Robles, junto con las variaciones de un mismo material temático de forma cíclica. Este recurso, la transformación temática, lo define Torcuato Tejada en su análisis sobre el *1er movimiento del Concierto para piano n°2 en Do menor Op.18 de Sergéi Rachmaninov*, afirmando que dicho compositor lo utiliza en su obra:

La transformación temática no es más que una aplicación particular del principio de variación. Aunque la técnica es similar, la diferencia es que el motivo transformado tiene vida propia e independencia. Podría tener la categoría de “tema derivado de” y no “variación de”. Un ejemplo claro: los temas A y B de la Sonata op. 57 en Fa m (Appassionata) de Beethoven. Aunque se reconoce que B proviene de A, tiene plena autonomía y personalidad. No es una simple variación (Tejada, 2014).

De igual manera, Hug MacDonald nos habla del tema cíclico, dónde encontramos temas anteriores en los movimientos posteriores, o cuando encontramos material del primer movimiento para finalizar la obra.

Music in which a later movement reintroduces thematic material of an earlier movement is said to be in ‘cyclic form’. In its strict meaning such music returns at its end to the point whence it set out at the beginning, in the manner of the song *There’s a hole in my bucket*, to produce an endlessly rotating cycle; but in practice the simplest examples have been works like Haydn’s Symphony no.31 in D (*Hornsignal*), Beethoven’s Serenade op.8, Brahms’s Third Symphony and Elgar’s Second Symphony, whose finales all close with the material of the beginning of the work. (MacDonald)

- El gran control sobre el contrapunto y la armonía que posee el compositor Julio Robles García también queda de manifiesto en las armonizaciones de sus obras. Si vemos las explicaciones que nos hace Brown respecto a la armonía podremos observar relación con la forma de componer de Julio Robles:

Respecto a la armonía, “la creatividad rusa tendía a centrarse en la inercia y los cuadros encerrados en sí mismos, mientras que la armonía occidental trabajaba en contra de esto para impulsar la música hacia adelante y, a mayor escala, darle forma” (Brown,1991).

Brown nos dice que a través de la armonía la obra no permanece estática, sino que sigue hacia adelante evitando que caigamos en el aburrimiento. De igual manera tanto

Tchaikovsky como Julio Robles utilizan la armonía de esta forma dando dinamismo a la obra:

Tchaikovsky durante toda su época de estudiante muestra un gusto por la armonía que asombra a Rudolph Kündinger, el tutor de música de Tchaikovsky durante su tiempo en la Escuela de Jurisprudencia. Junto con lo que aprendió en el Conservatorio de San Petersburgo, le permitió emplear una variada gama de armonía en su música, desde las prácticas armónicas y texturales occidentales de sus dos primeros cuartetos de cuerda hasta el uso de toda la escala de tonos en la centro del final de la Segunda Sinfonía, una práctica más utilizada por Los Cinco¹ (Brown, 1980).

Debemos tener en cuenta que Tchaikovsky deja a un lado sus tradiciones rusas para componer al estilo occidental, pero sin perder su esencia rusa:

Por un lado, su herencia étnica jugaba un papel importante en sus composiciones. En la música rusa los compositores escriben melodías que son independientes; es decir, que se trata de melodías estáticas y con repeticiones, en vez de utilizar el desarrollo continuo de la melodía como ocurre en la forma de componer occidental. En definitiva, consigue que la modulación a una nueva tonalidad para introducir un segundo tema contrastante fuera enormemente difícil porque esta idea no existía en la música rusa (Brown, 1991).

A la vez, encontramos que la modulación ayuda a ese continuo dinamismo de la obra para evitar que se vuelva estática. Ambos compositores, Tchaikovsky y Julio Robles, utilizan este recurso compositivo para dar vida a sus obras. En palabras de Roberts:

La modulación, el cambio de una tonalidad a otra, fue un principio impulsor tanto en la armonía como en la forma sonata, la principal estructura musical occidental a gran escala desde mediados del siglo XVIII. La modulación mantuvo el interés armónico durante una escala de tiempo prolongada, proporcionó un claro contraste entre los temas musicales y mostró cómo esos temas se relacionaban entre sí (Roberts,1980).

- La economía en la presentación de los temas musicales es otra característica de las obras de Rachmaninov, que encontramos en Julio Robles. La exposición de esos temas musicales de forma clara y concisa, bien estructurados nos permite identificarlos posteriormente en el desarrollo de la obra.
- Respecto a la orquestación, la selección de la instrumentación para la obra *Evocación*, vemos similitudes con la elección del violín, puesto que este instrumento expresa en mayor medida el lirismo sentimental de la melancolía y la tristeza en las tonalidades menores que otros instrumentos podrían hacerlo. Es por este carácter triste y melancólico que desprenden estas obras que José Carlos Martín, violinista del estreno de la obra *Evocación*, define la obra de Julio Robles como una obra “neo - romántica”. La expresión de los

¹ Alexander Dargomijski (1813-1869) fue el continuador de la obra de Glinka en la renovación de la ópera rusa. Alrededor de él se formó en San Petersburgo un grupo de jóvenes patriotas rusos que apostaban por la innovación en la música. Entre ellos se encontraba Mily Balakirev que en el año 1856 se unió con Cesar Cui para formar el grupo nacionalista, que tomó el nombre de *Maguchaya Kuchka*, el cual traducido más o menos significa *pequeña banda invencible*. En el mismo año se unió su miembro más importante Modest Mussorgsky. Años más tarde el grupo se amplió, entrando a formar parte de este Rimsky-Korsakov en 1860 y Borodin en 1862 (Serracanta, 2021).

sentimientos del compositor con un nuevo lenguaje que recuerda al romanticismo en su expresión musical.

En definitiva, encontramos recursos compositivos que relacionan la obra de Julio Robles García al romanticismo musical con influencias de la música rusa, tal como planteábamos en nuestra hipótesis inicial. Si bien es cierto que algunos de estos recursos compositivos que Julio Robles utiliza también se dan en otras épocas de la historia de la música, la innovación que este compositor aporta a la música española es la capacidad de poder fusionar de forma natural estos recursos compositivos al estilo ruso del siglo XX, pero consiguiendo una sonoridad romántica sin olvidar su origen español. Es posible que otro analista, según su bagaje personal y cultural, encuentre otras similitudes con los compositores rusos en la obra de Julio Robles García, pero según las pautas de nuestro análisis, antes expuesto, y con nuestro bagaje cultural estas son las que nosotros hemos encontrado.

Referencias

- ASOCIACIÓN DE COMPOSITORES SINFÓNICOS ESPAÑOLES (A.C.S.E.). *Catálogo de obras*, Graficas Agenjo, S.A., Madrid, 1987.
- CASTELLÓN, M. D. (2016): *Biografía, reseña y traducción*, en ROBLES, J. eds.: *Evocación. Para violín y piano*, Letras de autor, Madrid, 2016.
- DRABKIN, W. Theme. En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.
- HISTOCLÁSICA. *Tchaikovsky: El estilo de una alma atormentada. Conciertos. Ballets. Piano. Ópera*, 2014. Blog. [09/09/2019]. Disponible en web: <https://histoclasica.blogspot.com/2014/12/tchaikovsky-conciertos-ballet-opera.html>
- JOHNSON, E. "Practical Tools to Foster Harmonic Understanding". *Music Educators Journal*, 99(3) (2013), pp. 63-68.
- MACDONALD, H. Cyclic form. En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*.
- MACDONALD, H. Transformation, thematic. En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*.
- REALPE, L. C. *Análisis interpretativo de "Seis canciones, Op. 38" de Sergéi Rachmaninov*, Pontificia Universidad Javierana, Facultad de Artes, Bogotá, 2019.
- REGISTRO CENTRAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL. [26/07/2020]. Disponible en web: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/propiedadintelectual/mc/rpi/que-es/organizacion/registro-central.html>
- REGISTRO TERRITORIAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL. [26/07/2020]. Disponible en web: <https://www.comunidad.madrid/gobierno/informacion-juridica-legislacion/registro-territorial-propiedad-intelectual>
- RESTREPO, V. *Análisis musical del primer movimiento y la cadencia del concierto para violín y orquesta en Re Mayor, Op. 35 de Piotr Ilich Tchaikovsky*, Universidad Tecnológica Pereira, Pereira, 2018.

- ROBLES, J. *Alegoría Op.7 (1980). Doble concierto para piano, clarinete bajo y conjunto de cámara. A la memoria de Enrique Granados*, Letras de Autor, Madrid, 2018.
- ROBLES, J. *Concierto (2 pianos)*, ed. de G. Ojeda, Guillermo Ojeda ediciones, Madrid, 2015.
- ROBLES, J. *Cuarteto de cuerda para dos violines, una viola y un violonchelo, 1974*, Letras de Autor, Madrid, 2018.
- ROBLES, J. *Evocación. Para violín y piano*, Letras de Autor, Madrid, 2016.
- ROBLES, J. *Impresiones. Sonata para violonchelo y piano*, Letras de Autor, Madrid, 2016.
- ROBLES, J. *Octeto para instrumentos de viento-madera*, Letras de Autor, Madrid, 2018.
- ROBLES, J. *Publicaciones*. Blog. Julio Robles García, 2016. [14/06/2019]. Disponible en web: <http://julioroblesmusico.blogspot.com/p/publicaciones.html>
- ROBLES, J. *Reencuentro. Suite de piezas fáciles para piano*, Alpuerto, s.a., Madrid, 1993.
- ROBLES, J. *Sonata para violín y piano*, Letras de Autor, Madrid, 2017.
- ROBLES, J. *Sonata. Un poco di C... (piano)*, ed. de G. Ojeda, Guillermo Ojeda ediciones, Madrid, 2015.
- ROBLES, J. *Trío para dos clarinetes (Si b) y un violonchelo*, Letras de Autor, Madrid, 2017.
- ROBLES, J. *Variaciones coreográficas (para piano), sobre un tema de Rachmaninov*, Letras de Autor, Madrid, 2018.
- SCHOENBERG, A. (2000): *Fundamentos de la composición musical*, Real Musical, Madrid, 2000.
- SERRACANTA, F. *El grupo de los cinco*. [18/04/2021] Disponible en web: <http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-rusia/la-sinfonia-en-el-siglo-xix/el-grupo-de-los-cinco/>
- SWAN, A. J. “The Mainsprings of Russian Music: Folk Song and Religious Chant”. *The Russian Review*, vol. 24, no. 2 (1965), pp. 177–181.
- Swan, A. J. “The nature of the Russian folk – song”, *The Musical Quarterly*, Volume XXIX, Issue 4, October 1943(1943), pp. 498 – 516.
- TEJADA, T. *La composición misma determina esta culminación. Una aproximación histórica, analítica y psicológica al punto culminante del 1er movimiento del Concierto para piano nº2 en Do menor Op.18 de Sergéi Rachmaninov*. Universidad Internacional de Andalucía, 2014.
- WARRACK, J. *Tchaikovsky Symphonies and Concertos*. Seattle, University of Washington Press, 1969.