MÚSICA Y EDUCACIÓN

REVISTA TRIMESTRAL DE PEDAGOGÍA MUSICAL

AÑO XVIII, 2 NÚM. 62 JUNIO 2005



MADRID 2005

ESTHER SESTELO

ANTÓN GARCÍA ABRIL Y SU OBRA PARA PIANO: EN TORNO A LOS *NOCTURNOS DE LA ANTEQUERUELA*

Separata de la Revista
MÚSICA Y EDUCACIÓN

Año XVIII, 2 - Núm. 62 - Junio 2005
Madrid, 2005

ANTÓN GARCÍA ABRIL Y SU OBRA PARA PIANO: EN TORNO A LOS *NOCTURNOS DE LA ANTEQUERUELA*

ESTHER SESTELO LONGUEIRA[1]

RESUMEN: Después de la publicación, en diciembre de 2003 y en esta misma revista, del artículo los *Preludios de Mirambel,* presentamos los *Nocturnos de la Antequeruela,* con el propósito de seguir profundizando en la obra de este compositor. Aragonés de nacimiento y representante de sí mismo a través de su personal lenguaje, forma ya parte de la historia de la música española. Músico vocacional, de exquisita formación y en constante inquietud por la búsqueda de la comunicación a través de un sello personal. Ha dedicado su vida a la creación compositiva, simultaneándola con la labor docente en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. En el año 2003, coincidiendo con el 70 aniversario de su nacimiento el 19 de mayo de 1933, finalizó su magisterio en la Cátedra de Composición y Formas Musicales del mencionado conservatorio, referente formativo de varias generaciones de compositores. Su segundo concierto para piano y orquesta, titulado *Nocturnos de la Antequeruela*, es un buen ejemplo de su lenguaje y personalidad, dentro de su importante producción pianística.

ABSTRACT: This article is the second part of another issued in *Música y Educación* in december 2003, which title was *Los Preludios de Mirambel*. In this article, the author presents the *Nocturnos de la Antequeruela,* with the aim of studying in depth the work of this composer. He was from Aragon region and is a very important Spanish musician. He devoted his life to compose music as well as to teach Music Forms and Composition at the Royal Conservatory of Music in Madrid until his retirement in 2003. This article reviews his biography and some of his pieces.

PALABRAS CLAVE: Música española del siglo XX, música para piano, análisis musical, estética de la música contemporánea.

KEYWORDS: Spanish music of the twentieth century, piano music, music analysis, contemporary music aesthetics.

---

1 Musicóloga y Profesora Superior de Piano, Música de Cámara, y Solfeo, Acompañamiento y Transposición. Esther Sestelo es Profesora Titular de Piano en el Conservatorio Profesional de Música "El Espinillo" de Madrid. Ha realizado un doctorado combinado en Ciencias de la Educación y Musicología en las Universidades de Cádiz y Granada, respectivamente. Licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Complutense de Madrid, está realizando, en la mencionada Universidad, la Tesis Doctoral sobre el maestro Antón García Abril, dirigida por el musicólogo y catedrático Emilio Casares. Recientemente, la Comunidad de Madrid le ha concedido una Licencia por Estudios para el curso 2004-05, para la culminación de este proyecto.

INTRODUCCIÓN

En el artículo publicado en Diciembre de 2003 por esta revista, donde se analizan los *Preludios de Mirambel*, se realiza también un estudio de la época del compositor en el panorama nacional e internacional, aportando además una detallada información de la secuenciación de la etapas por las que transcurre su obra pianística. Por esta razón, remitimos al lector al mencionado artículo, para así comprender mejor lo que aquí se va a tratar. Pero resumiendo brevemente algunos de estos apartados podríamos decir que, el compositor García Abril ocupa un lugar importante en la música española porque:

1. No solamente es uno de los compositores que, junto con otros, colaboró en la misión de traer a España las estéticas y técnicas musicales imperantes en Europa y desconocidas en nuestro país en toda la época de posguerra, sino que representa también un planteamiento estético distinto a los compañeros de su momento, por haber tomado su propio camino; esto lo convierte en una figura original, singular.
2. Es importante recordar que García Abril se preocupó siempre por la comunicatividad entre su obra escrita y el público. Comunicatividad que se había roto a partir de los años posteriores al inicio de la segunda mitad del siglo XX y que él, habiendo participado de toda esa vanguardia y conocedor de todas las técnicas de la misma, se aparta, no de la innovación y aperturismo que por un lado esto significaba, sino de la alienación que la experimentación y el colectivismo trajo consigo. Antón García Abril estaba convencido que ese no era el camino a seguir y que el futuro sería otro; siempre tuvo claro cuál iba a ser su aportación en esta parte de la historia. Esto, en un principio, se calificó de conservador, de retrógrado, pero el tiempo ha puesto muchas cosas en su sitio y algunos, ya le han dado la razón.
3. La obra compositiva de García Abril está fundamentada en el Humanismo. *Belleza, sensibilidad y amor universal,* son constantes en su vida y obra. Hombre culto y espiritual que engrandece y ensalza la vida a través de su música. El Humanismo del Renacimiento italiano y del Renacimiento español están presentes en la filosofía compositiva de García Abril. Está cerca del misticismo occidental de San Juan de la Cruz referente a la mística de la paz, a lo cosmológico, a lo trascendente. También se acerca al pensamiento platónico de Nieremberg representado por el esplendor, por el engrandecimiento de la luz, por el brillo externo de la razón, por la armonía de las proporciones… Contenidos y simbolismos del mundo occidental, oriental y judaico están presentes en su música. Escribe música profana pero con contenido espiritual.

García Abril también coincide con el músico humanista Josquin des Prez porque ambos se sirven de la música para expresar, para comunicar, para emocionar. Son eclécticos porque utilizan todo lo existente cuando les conviene, pero sin olvidar el compromiso histórico de la investigación e innovación. El segundo acercó la música al significado de las palabras; García Abril va más allá, consiguiendo el mismo fin sin necesidad de las palabras –se está haciendo referencia a su música instrumental–. Su lenguaje es ornamental, melismático, cromático, con gran riqueza armónica. Libertad modal y tonal, para sentirse cómodo en el discurso de sus creaciones –bitonalidad, politonalidad y atonalismo libre–. Y lo que le hace original en nuestros días: la utilización –como des Prez, en su música con texto– de la armonía nota-contra-nota. El resultado final es de fuerza y proximidad, y a la vez, espiritualidad y trascendencia.

4. Es evidente que en toda su música para piano, se detecta que el pianista está presente. Su escritura se adecúa al instrumento debido a que el compositor lo conoce en profundidad, no solo de una forma teórica sino práctica. Además, García Abril demuestra ser buen conocedor y admirador de todos los grandes creadores de la literatura pianística universal, y de las importantes aportaciones realizadas para la evolución y desarrollo de dicho instrumento. Finalmente, es un fiel seguidor e investigador de todo el pianismo español, como parte fundamental de su cultura.

Secuenciación de Etapas de su Composición Pianística

Se continúa remitiendo al lector al artículo sobre los *Preludios de Mirambel*, publicado en *Música y Educación* en Diciembre de 2003. No obstante, se muestra un brevísimo resumen de este apartado para poder contextualizar los *Nocturnos de la Antequeruela*, obra protagonista del presente artículo.

Sus tres primeras obras para piano, primeros años compositivos (Primera Etapa)

Sonatina, 1954, *Preludio y Tocata*, 1957, *Concierto para piano y orquesta*, 1957-63.

En este primer apartado compositivo encontramos a un compositor muy joven –21, 23 años–.

Paralelamente a estas composiciones pianísticas, realiza una gran producción compositiva general hasta 1963, final de la primera etapa.

Sus tres siguientes obras para piano, años de madurez (Segunda Etapa)

Sonatina del Guadalquivir, 1982, *Seis Preludios de Mirambel*, 1984-96, *Cuadernos de Adriana*, 1985.

Etapa fundamental en su composición para piano –19 años distan de la anterior– donde encontramos a un compositor ya maduro –49, 53 años–.

Desde 1963 –final de la primera etapa– hasta 1985 –final de la segunda etapa–, una extensa e importante producción compositiva general se realiza paralelamente con la pianística.

Últimas obras para piano (Tercera Etapa)

Balada de los arrayanes, 1996, *Nocturnos de la Antequeruela*, 1996, *Dos piezas griegas*, 2001, *Juventus*, 2002, Concierto para dos pianos y orquesta.

Última –hasta el momento– gran etapa de la producción pianística de García Abril –63 años hasta la actualidad–. Siete años distan de la anterior, y el compositor continúa reafirmándose en su elaborado y definido lenguaje. Aquí, la obra de gran dimensión es protagonista. Desde 1985 –final de la segunda etapa– hasta 2001 –final de la tercera etapa–, igualmente la producción compositiva general se distingue en calidad y cantidad.

NOCTURNOS DE LA ANTEQUERUELA[2]

Nocturnos de la Antequeruela[3], 1996, para piano y orquesta de cuerda, está integrada por nueve secciones o partes[4]. Fue estrenada en agosto de 1996 en el Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela, por el

2 En 1920, Falla y su hermana, fijan su residencia en Granada. Después de un período residiendo en pensiones de la Alambra, se instalan en una casa –un "carmen"– en la calle Antequeruela Alta, la parte sur de la colina, con un jardín dispuesto en terrazas. Fantásticas vistas, tanto desde la casa como desde el jardín, se podían y se pueden seguir divisando. Falla residió en la Antequeruela, desde 1921 hasta 1939. Esta casa se convirtió en el hogar de Falla durante sus años de permanencia en España, y aquí escribió parte de su música. –Con lo narrado anteriormente, se explica la idoneidad del título asignado por García Abril de los *Nocturnos de la Antequeruela* para homenajear al maestro gaditano–. En 1962, el Ayuntamiento de Granada adquirió este carmen para convertirlo en un Museo y en 1972, compró los terrenos contiguos a esta casa–museo para construir un Auditorio de Música y Centro de Estudios. El Centro Manuel de Falla, se inauguró en 1978 –fue obra del arquitecto José M. García de Paredes–.

3 García Abril, en un principio, pensó titular la obra *Nocturnos y Constelaciones*. En la actualidad, sigue pensando que hubiese sido el título más preciso.

4 1- *Calmadamente*; 2- *Camino de la noche*; 3- *Nocturno I*; 4- *Constelación*; 5- *Nocturno II*; 6- *La plenitud del silencio*; 7- *Constelación II*; 8- *Soledad*; 9- *Caminos de la luz*.

pianista Guillermo González y la Orquesta Filarmonía de Galicia, bajo la dirección de Maximino Zumalave[5]. Con esta obra, García Abril rinde homenaje a Manuel de Falla en el 50 aniversario de su muerte. Por lo tanto, la mencionada composición no surge –como la mayoría de las composiciones de García Abril– producto de un encargo, sino como propio deseo del compositor de homenajear al admirado maestro gaditano[6].

Respecto de esta creación el compositor dice: "La obra aspira a ser descripción poética del encantamiento ante el éxtasis contemplativo de la noche, ante la fascinación magnética de la visión del sonoro silencio del firmamento, máxima aspiración de perfección, anhelo de constelaciones, movimiento cósmico y palpitación humana que nos sitúa en nuestra propia y auténtica dimensión en el cosmos; descubrimiento de bóveda, infinito espacio abierto a la meditación, hipnótica claridad de luna que nos sobrecoge e impregna de mágicas influencias, canto de las estrellas en incesante órbita, que se expresan como impulsos de nuestra existencia". Y continúa en las últimas líneas que, con motivo de su estreno, escribió el propio compositor:

"La partitura se desarrolla en un solo impulso; pero he querido acotar el camino introduciendo algunos apuntes poéticos que pudieran servir de faro para transitar por él sobre las estrellas, sobre la plenitud del vacío de la esfera infinita desde el vuelo de la luminosa oscuridad de la noche; esos apuntes son: *Caminos de la noche*, *Nocturno I*, *Constelación I*, *Nocturno II*, *La plenitud del silencio, Constelación II, Soledad y Caminos de la luz.*

Desde estos *Caminos de la luz,* invocación del alba luminosa, introduzco unos versos de nuestro Cancionero anónimo:

Al alba venid buen amigo
al alba venid
amigo a quien yo más quería
venid a la luz del día

que, con los versos de Rafael Alberti:

5 Este estreno formó parte de la programación del "XXXIX Curso Internacional de Música Española, Música en Compostela" y al día siguiente, los mismos intérpretes, la estrenarían en Orense. En noviembre de ese mismo año, Guillermo González y la Orquesta Joven de Andalucía (OJA) dirigidos por Juan de Udaeta, volverían a hacer sonar la mencionada obra, esta vez en Cádiz. Finalmente, volvería a ser interpretada en marzo del año siguiente, 1997, en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música de Madrid, por el pianista Guillermo González y la Orquesta Reina Sofía, bajo la dirección de Maximino Zumalave.

6 El germen de dicha obra surge, bastantes años antes, durante unas jornadas que García Abril pasa en Granada por invitación de su amigo Miguel Rodríguez Acosta, coincidiendo con el Festival Internacional de Música y Danza que anualmente se desarrolla en la ciudad. Aquí surgen los primeros bocetos, que finalizarían en la idea de crear una obra para piano y orquesta de cuerda.

Paz en la tierra
y en los altos cielos
y en las constelaciones más lejanas

y unidos a los del poeta Ángel González:

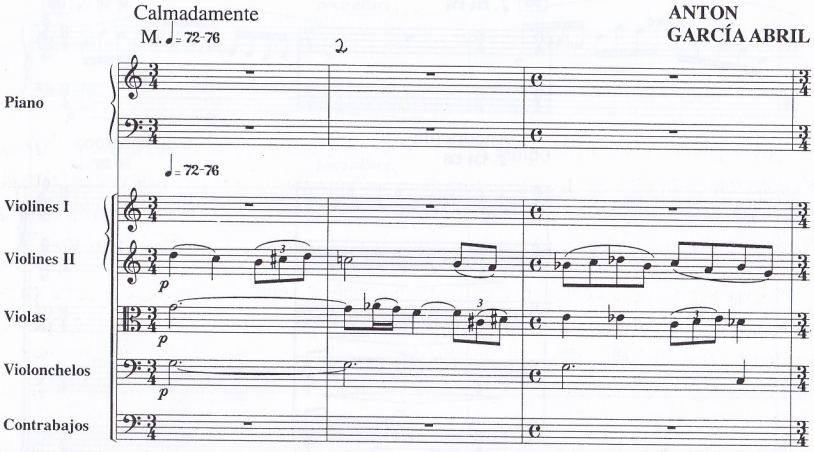
Escucho tu silencio
oigo constelaciones
existes
creo en ti
eres me basta

nos acercan a la poética musical de estos *Nocturnos de la Antequeruela,* que aspiran a expresar un sentimiento de culminación de cántico espiritual, de emoción, de plenitud ante la profunda inmensidad de la nocturna esfera infinita. Poético misterio de las constelaciones más lejanas de Andalucía".

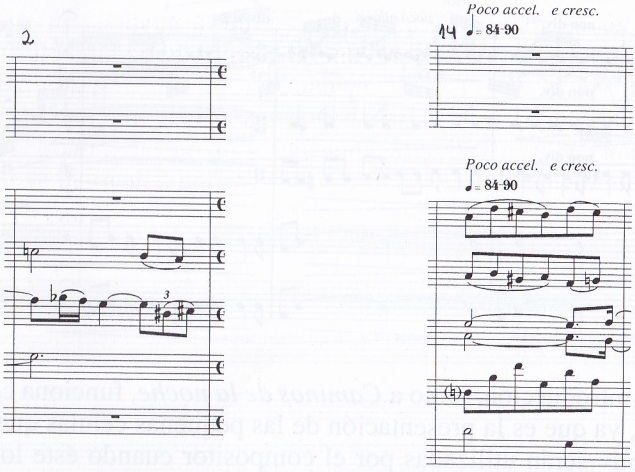
Como he dicho anteriormente, esta obra está dividida en seis partes, las cuales tienen un título puesto por el propio compositor: *Calmadamente* (cs. 1-59), *Caminos de la noche* (cs. 60-145), *Nocturno I* (cs.146-168), *Constelación I* (cs.168-196), *Nocturno II* (cs.197-316), *La plenitud del silencio* (cs.317-427), *Constelación* II (cs. 428-492), *Soledad* (cs. 493-596) y *Caminos de la luz* (cs. 597-677). Cada una de estas partes representa un área, ya sea de tensión, de estabilidad, inestabilidad, de movimientos rítmicos o/y melódicos, que ayudan a transmitir el sentimiento –buscado por el compositor– de cántico espiritual, de emoción, de misterio, de inmensidad, de infinito...

La introducción y *Caminos en la noche* representan la estabilidad, la tranquilidad, la quietud, la inmensidad de la noche... El *Nocturno I* representa la tensión, el misterio ante la oscuridad de la nocturnidad. La *Constelación I*, es una pequeña cadencia donde se presentan materiales nuevos. Tiene momentos de tensión y distensión, dignos de un paseo cósmico por las estrellas, en el que llevamos nuestras emociones más íntimas e intransferibles. El *Nocturno II,* con un planteamiento similar al *I*, añade otros elementos más rítmicos. Aquí hemos vuelto a la oscuridad de la noche que, en algunos momentos, su misterio ya resulta familiar. *La plenitud del silencio* representa la parte lenta de la obra, la más melódica. La grandeza y la quietud del silencio, se escuchan en la infinita lentitud. Las tres últimas –*Constelación II, Soledad, Caminos de la luz*– representan la gran Cadencia final, donde el piano no cesa de ejecutar arpegios, grandes acordes y movimientos circulares. Un largo recorrido en soledad a través de las estrellas, con la emoción alegre de sentir que al final está la luz: la encontramos con nuestra verdad, la comprendemos con nuestros sentidos, la percibimos con nuestros sentimientos...

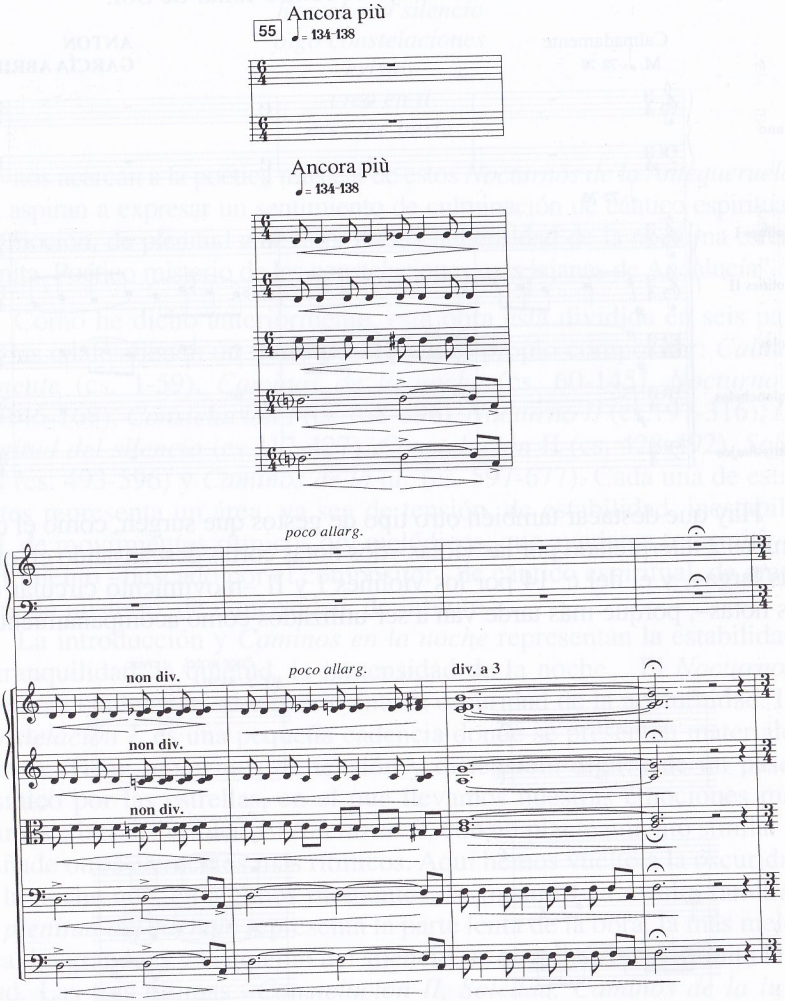
Antes de empezar *Caminos de la noche*, hay una *Introducción* (*Calmadamente*, cs. 1-59) por parte de la orquesta, compuesta bajo la utilización de una célula melódica que aparece en los primeros compases de los violines II, y que se va contrapunteando entre las voces por imitaciones y mutaciones. Comienza bajo el centro tonal de Sol.



Hay que destacar también otro tipo de gestos que surgen, como el del compás 2 interpretado por las violas –dos notas cortas descansando en otra más larga–, y el del c. 14 por los violines I y II –movimiento circular de dos notas–, porque más tarde van a ser utilizados como acompañamiento.
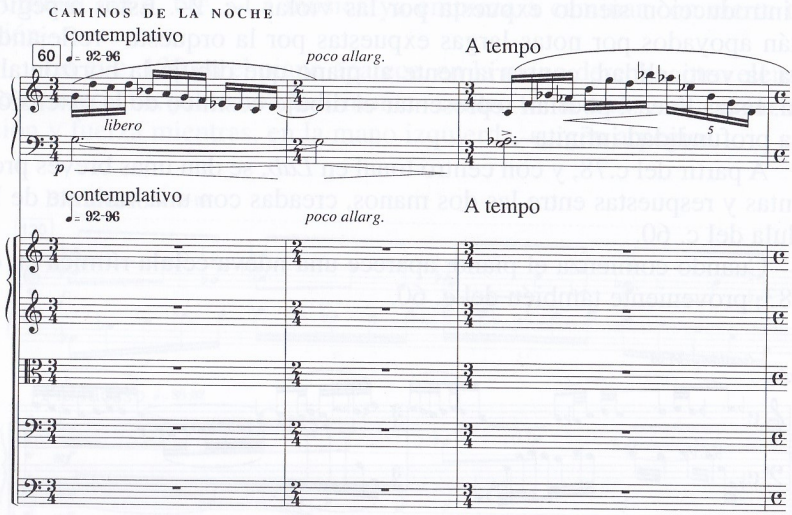


Esta introducción, comienza bajo el centro tonal de *Sol*, pasando por *Si, Sib, Reb y Re natural*. En el c. 55, y para concluir este comienzo, la orquesta realiza, bajo el centro tonal de *Re*, una célula rítmica fundamental –nota repetida u ostinato– que será también material reutilizable.

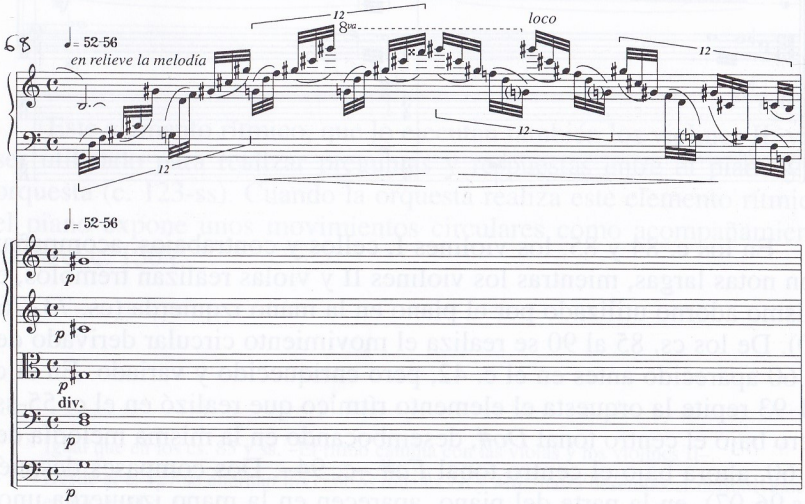


Esta introducción, junto a *Caminos de la noche*, funciona como una Obertura, ya que es la presentación de las pequeñas células que a modo de leitmotiv serán utilizadas por el compositor cuando éste lo precise, cuando la música se lo reclame.

En el c. 60 comienza *Caminos de la noche,* con una melodía que el piano expresa a modo de recitativo. Esta melodía tiene algún giro de los movimientos circulares anteriores, y se destensa con el elemento rítmico presentado en el c. 55 y ss, ahora bajo el centro tonal en *Sol* –c. 63–.
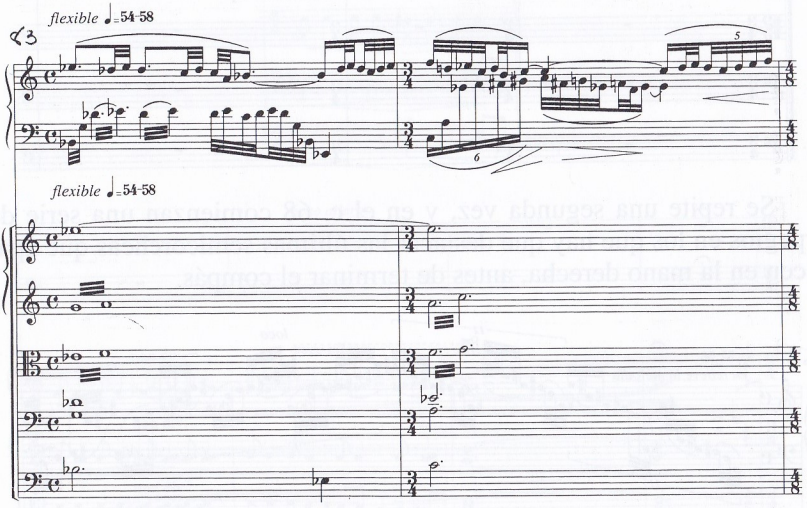


Se repite una segunda vez, y en el c. 68 comienzan una serie de arpegios en los que hay que destacar las últimas semicorcheas que aparecen en la mano derecha, antes de terminar el compás.



Esta fórmula es la que conduce a los centros tonales, pasando por *Si* –c. 68–, *La* –c. 69–, *Lab* –c. 70– y *Sol* –c. 71–. (Las cuerdas continúan con un pedal en *Sol*). Hay que señalar que la célula o fórmula anterior –de dos notas cortas descansando en una larga–, ya ha aparecido en la introducción siendo expuesta por las violas –c. 2–. Estos arpegios están apoyados por notas largas expuestas por la orquesta –reflejando ésta la verticalidad, contrariamente al piano que dibuja la horizontalidad. Estas líneas, podrían representar el dibujo cósmico de la extensión y la profundidad infinita–.

A partir del c.78, y con centro tonal en *Lab*, se dan unas breves preguntas y respuestas entre las dos manos, creadas con una variante de la célula del c. 60.
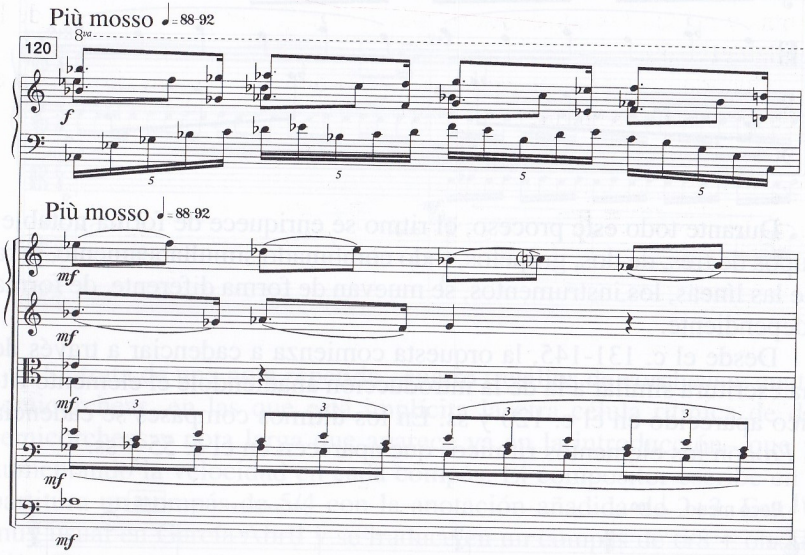
Cuando comienza el piano, aparece una nueva célula rítmica en el c. 83, proveniente también del c. 60.



En los c. 84 y 85, los violines I, cellos y contrabajos, acompañan con notas largas, mientras los violines II y violas realizan trémolos, el mismo adorno utilizado por el piano en la mano izquierda (cs. 73, 76-80). De los cs. 85 al 90 se realiza el movimiento circular derivado del c. 60 aparecido antes en el c. 42, pero enriquecido y variado. En el c. 91-93 repite la orquesta el elemento rítmico que realizó en el c. 55-ss, pero bajo el centro tonal *Do#*, desembocando en la misma melodía del c. 60, ahora bajo el centro tonal *Fa#* –c. 94–. Dos compases después (cs.96-97), en la parte del piano, aparecen en la mano izquierda unos

elementos rítmicos que irán acompañando a los arpegios y octavas partidas que comienzan en el c.103-y ss. Simultáneamente, los violines I, cellos y contrabajos suenan con notas tenidas, mientras que los violines II y violas realizan los movimientos circulares que provienen de la fórmula del c. 60[7]. –La música ya empieza a caminar con cierta tensión–.
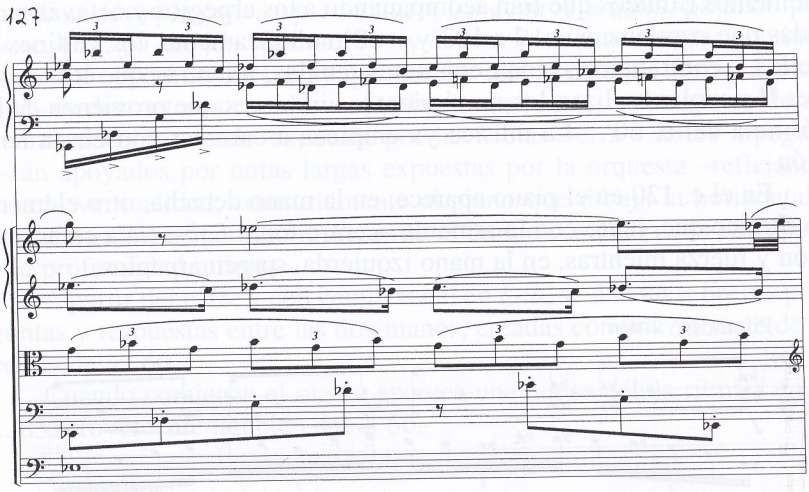
En el c. 120 en el piano aparece, en la mano derecha, otro elemento rítmico que, junto con la armonía –centro tonal *Lab*–, va a crear tensión y fuerza mientras, en la mano izquierda, surgen arpegios.



Este elemento rítmico, que lo ejecutan también los violines II, va a ser utilizado para realizar preguntas y respuestas entre el piano y la orquesta (c. 123-ss). Cuando la orquesta realiza este elemento rítmico, el piano expone unos movimientos circulares como acompañamiento hasta el c. 130[8].
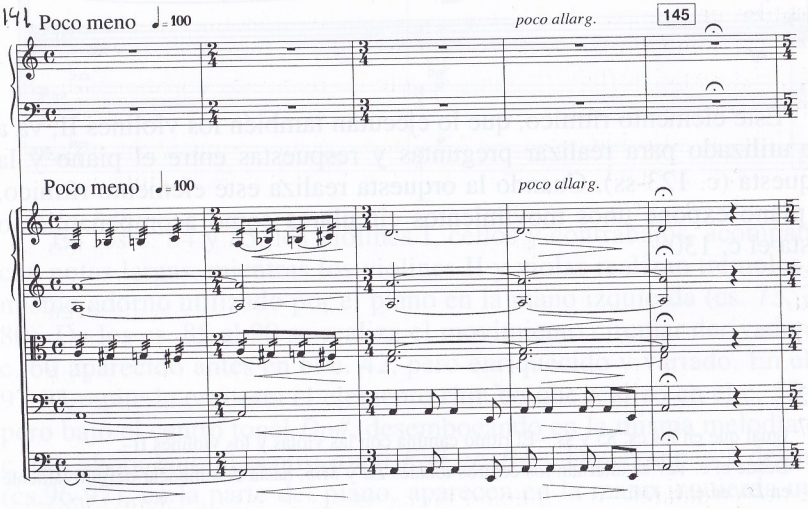
7 Igual que en los cs. 85 y ss. –El ritmo camina con las violas y los violines II–.

8 Desde el c. 127 se alternan los centros tonales *La* y *Mib*, hasta desembocar definitivamente en *La*, en el c. 131.
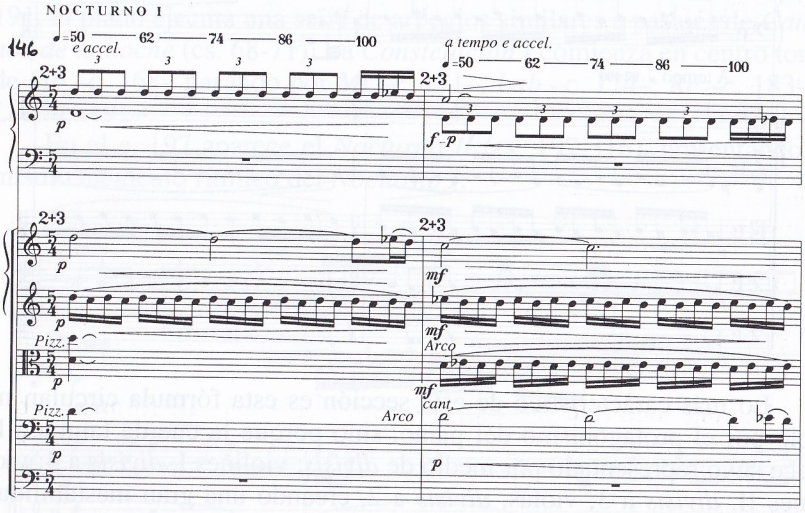


Durante todo este proceso, el ritmo se enriquece de forma notable: grupos de tres, de dos, grupetos, todo combinado simultáneamente, para que las líneas, los instrumentos, se muevan de forma diferente, de forma independiente.

Desde el c. 131-145, la orquesta comienza a cadenciar a través de una escritura similar a la de la introducción añadiéndole el elemento rítmico aparecido en el c. 120 y ss. En los últimos compases se cadencia en *La* con los elementos rítmicos que aparecen en el c. 55 y ss.
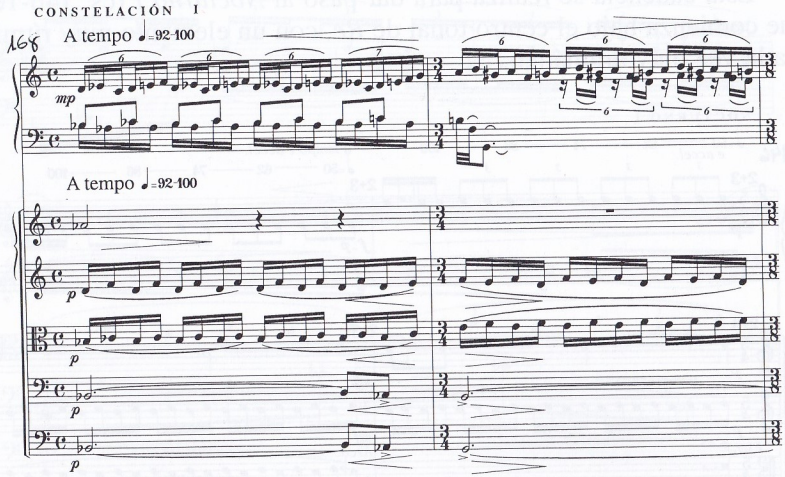


Esta cadencia se realiza para dar paso al *Nocturno I* (cs. 146-168) que comienza bajo el centro tonal de *Re*, con un elemento muy rítmico y a la vez muy dramático.
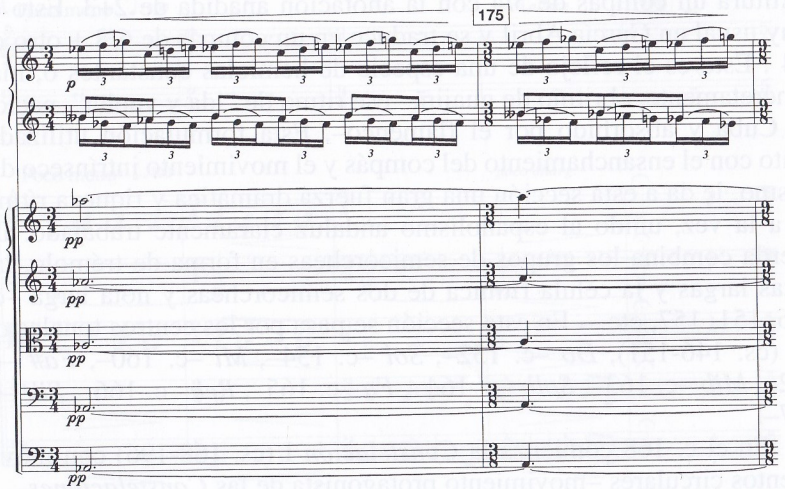


Se trata de una nota repetida –cuatro tresillos de corcheas y cuatro semicorcheas, en las que está implícita la otra célula rítmica de dos semicorcheas y nota larga que aparece ya en la introducción– que va aumentando la velocidad en cada compás. El compositor escribe en la partitura un compás de 5/4 con la anotación añadida de 2+3. Esto es muy usual en García Abril y se traduce en un compás de 6/8 + otro de 3/4 . Esto es el reflejo de una especie de hemiolas constantes o, más concretamente, el ritmo de guajira –ese ritmo de "ida y vuelta", nacido en Cuba y absorbido por el flamenco–. Esta formulación utilizada, junto con el ensanchamiento del compás y el movimiento intrínseco del mismo, le da a esta sección una gran fuerza dramática y riqueza rítmica a la vez, unido al españolismo andaluz claramente trabajado. La cuerda combina los grupos de semicorcheas en forma de trémolo, las notas largas y la célula rítmica de dos semicorcheas y nota larga –cs 146, 151, 157, etc.–. En esta sección se pasa por los centros tonales de *Re* (cs. 146-151), *Do* –c. 152–, *Sol* –c. 154–, *Mi* –c. 160–, *Fa#* –c. 162–, *Mib* –c. 163–, *Solb* –c. 164–, *Fa* –c. 165–, *Reb* –c. 166–, *Sib* –c. 167–.

En el c. 168 comienza la *Constelación* I (cs. 168-196) con movimientos circulares –movimiento protagonista de las *Constelaciones*–.
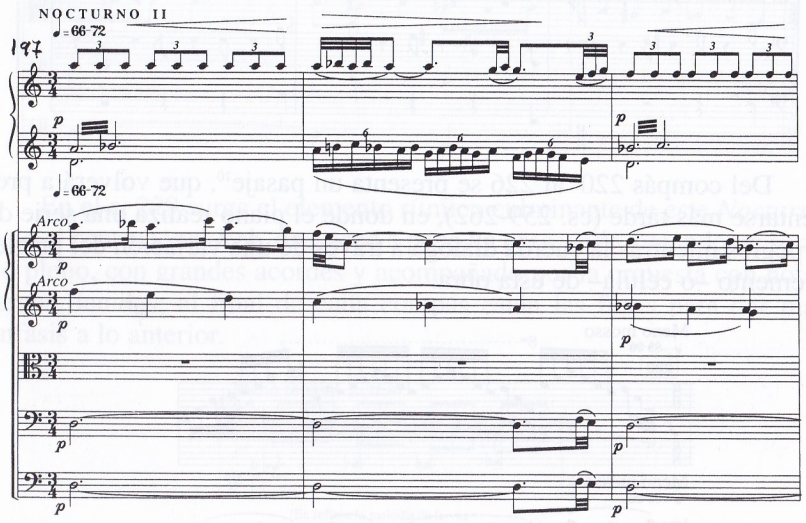


Lo más característico de esta sección es esta fórmula circular, no solo por el protagonismo del piano, sino porque la cuerda también lo hace suyo representado por medio de *divisis*: violines I, *divisis* a 4; violines II, *divisis* a 3; violas, *divisis* a 2, creando una gran inestabilidad armónica –grandes choques de semitonos y tonos–. Estos *divisis*, es otro recurso buscado para el engrandecimiento y enriquecimiento sonoro. A partir del c. 174 al 191 cesan los *divisis* y la cuerda se ocupa de dar el soporte armónico al piano a través de notas tenidas –verticalidad frente a horizontalidad, como en pasajes de *Caminos de la noche*–.
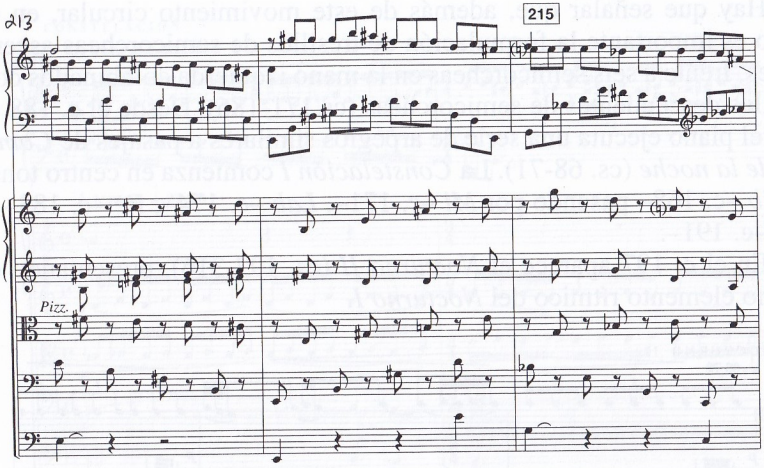


Hay que señalar que, además de este movimiento circular, en el piano es importante la formulación de tresillos de semicorcheas ascendentes, frente a seis semicorcheas en la mano izquierda combinados con tresillos descendentes de semicorcheas (cs.171-186). Desde el c. 188 al 191, el piano ejecuta una serie de arpegios similares a pasajes de *Caminos de la noche* (cs. 68-71). La *Constelación I* comienza en centro tonal de *Sib* –c. 168– pasando por *Mi* –c. 171–, *Lab* –c. 174–, *Re* –c. 183– y *Lab* –c. 191–.

En el c. 197 aparece el *Nocturno II* (cs. 197-316), presentando el mismo elemento rítmico del *Nocturno I.*
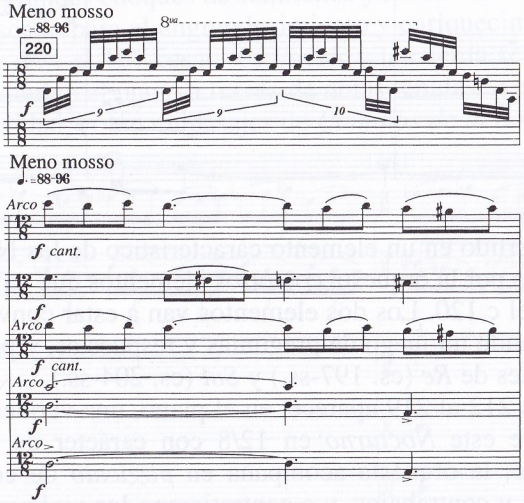


Se ha convertido en un elemento característico de los Nocturnos y está acompañado por la orquesta con otros elementos que ya han aparecido, como el del c.120. Los dos elementos van a estar conviviendo en esta parte utilizando un juego de preguntas y respuestas, y pasando por los centros tonales de *Re* (cs. 197-ss.) y *Sol* (cs. 204-ss.).

Del compás 212 al 219 aparece, en el piano, una variación rítmica del comienzo de este *Nocturno* en 12/8 con carácter de zapateado. Simultáneamente, la orquesta acompaña en *pizzicato* de corcheas –a tempo los cellos y contrabajos, y a contratiempo los violines I, II y las violas–.
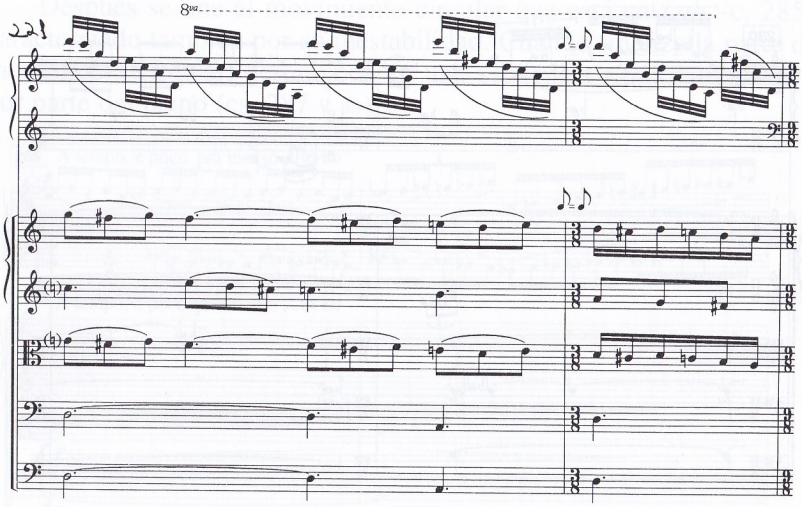


Del compás 220[9] al 226 se presenta un pasaje[10], que volverá a presentarse más tarde (cs. 259-262), en donde el piano realiza una serie de arpegios mientras la cuerda dialoga a través de una variación del primer elemento –o célula– de esta obra.
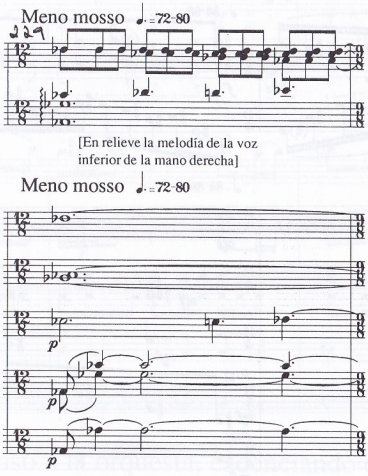


9 Aunque el pasaje está escrito en la partitura, el compositor deja al solista con libertad para que el piano quede en silencio –piano optativo–.
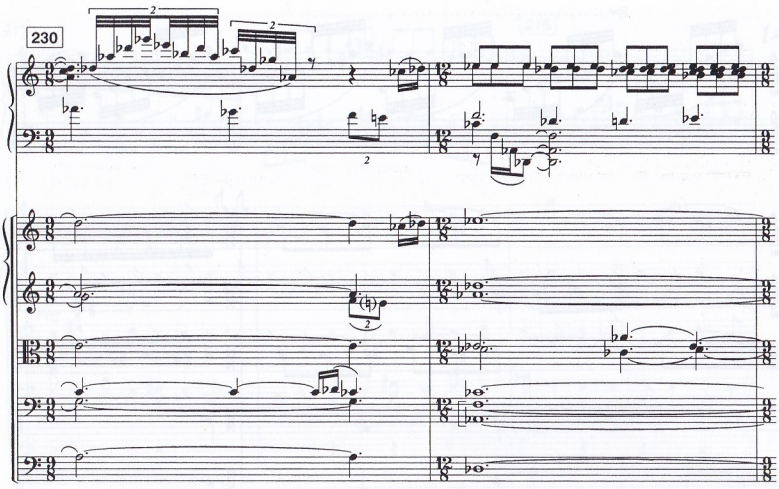
10 Con los centros tonales siguientes: *Re* (cs. 220-223) y *Sol* (cs. 224-229).



En el c. 229 surge el elemento rítmico culminante de este *Nocturno* bajo el centro tonal *Reb*, que poco a poco va *crescendo*, creando un sonido pleno, con grandes acordes y acompañado por la orquesta con notas largas, tenidas; al final de cada compás están las fusas para dar más énfasis a lo anterior.
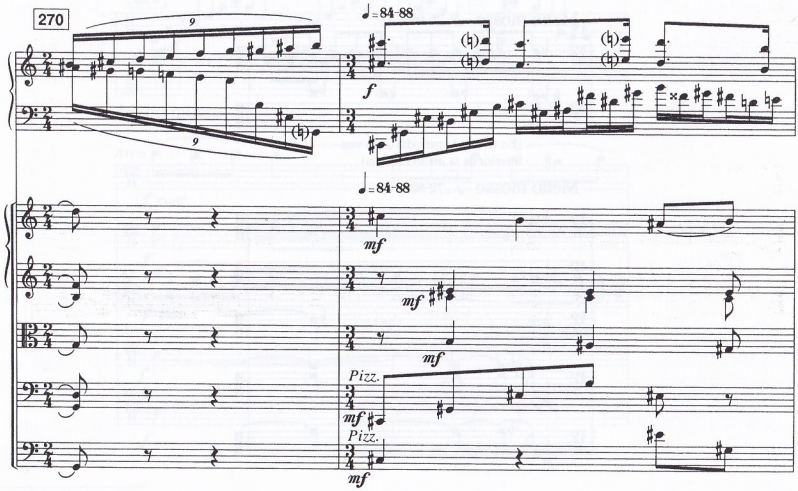


[En relieve la melodía de la voz inferior de la mano derecha]
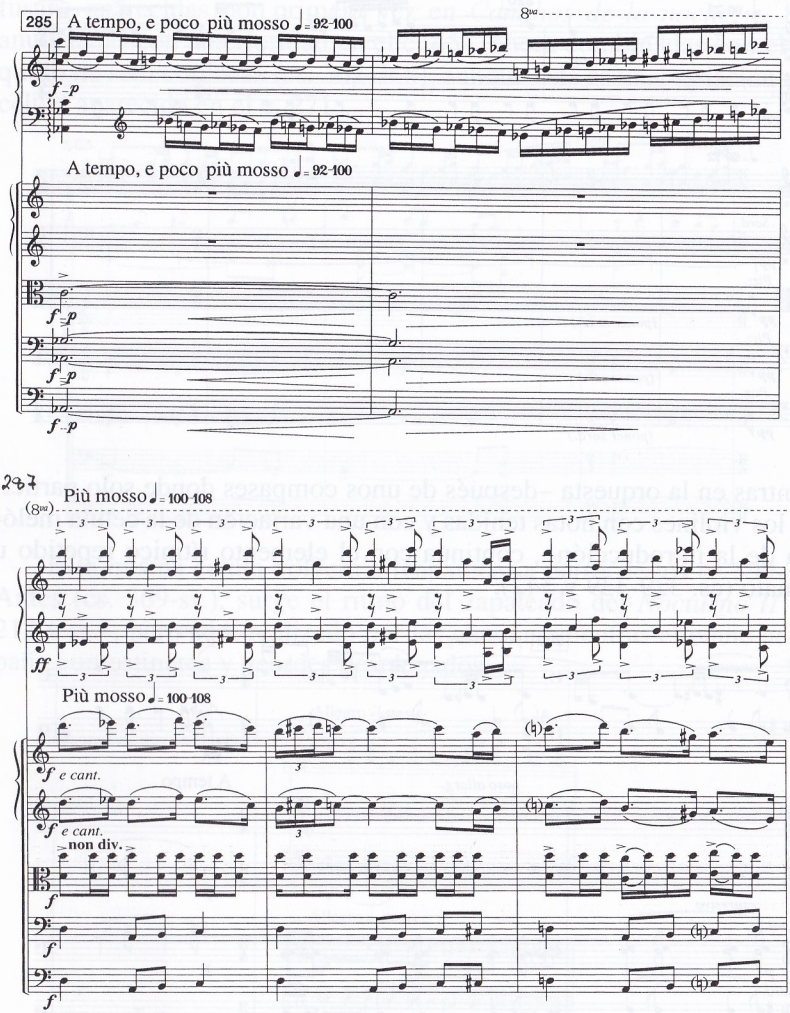


Modula a *Lab* (229-230-233-234), *Reb* (cs. 231-232-235-236), *Mib* (c. 237), *La* (c. 243), *Fa#* (c. 245). Del compás 259 al 268, estamos en una zona de transición hacia el puente.

En el compás 268 hay un puente que nos conduce al compás 271 y ss, en los que aparece la célula rítmica del c. 120. Es una zona muy inestable, que va pasando por distintos centros tonales[11].



11 *Do#* (c. 271), *La* (cs. 274-275), *Mib* (c. 276), *Mi* (c. 278), *Lab* (c. 279), *Fa* (c. 281), *Re* (c. 283).
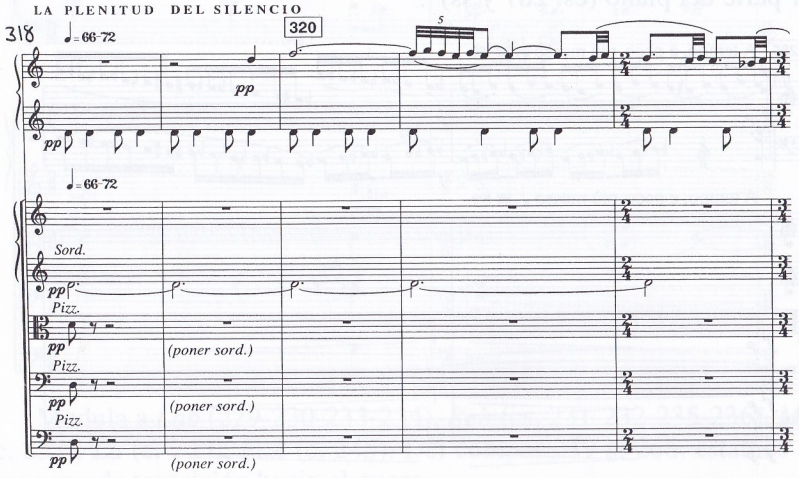
Después se une al movimiento circular que está en *Lab* –c. 285–, caracterizado también por su inestabilidad. Cuando finaliza la parte del movimiento circular, desemboca en una secuencia rítmica muy breve por parte del piano (cs. 287 y ss)[12].
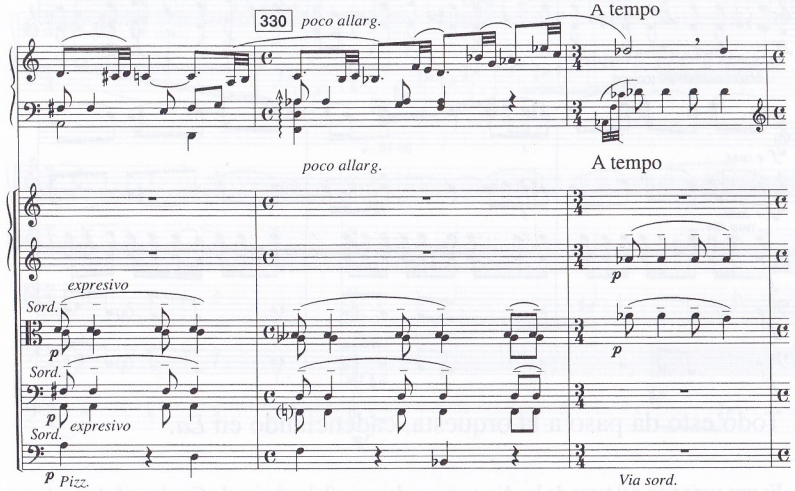


Todo esto da paso a la orquesta, cadenciando en *La*.

12 Es una variación del tema de los *Nocturnos* y de una célula rítmica de *Caminos de la noche* aparecida en los violines II (cs. 120-124). En esta sección se añaden los violines I, surgiendo además, otra célula rítmica y sincopada en forma de ostinato, variante de la aparecida en la *Introducción*.

En el c. 318, da comienzo la *Plenitud del silencio* con el mismo elemento rítmico en el piano de los cs. 55 y ss. y su centro tonal en *Re*. En la mano derecha aparece un elemento melódico muy parecido a un recitativo,
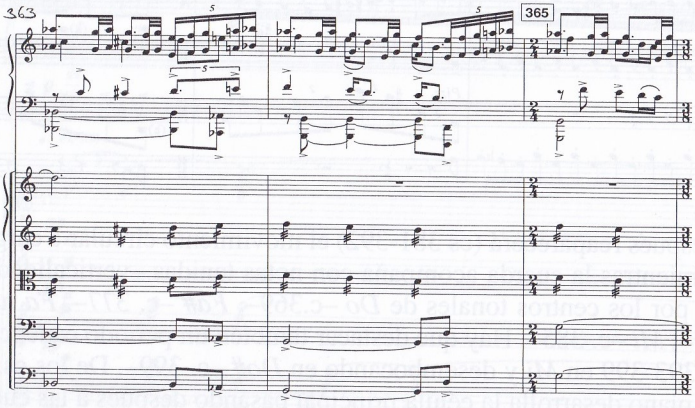


mientras en la orquesta –después de unos compases donde solo participan los violines con notas tenidas y con una variación de la célula melódica de la introducción–, continúa con el elemento rítmico repetido u ostinato (cs. 329-339 y 342).
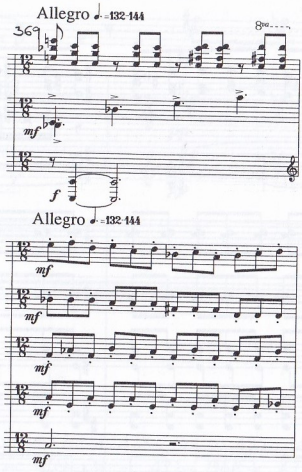


Después, observamos unos diálogos entre el piano y la orquesta (cs. 345-352) unidos a movimientos circulares y arpegios (cs. 353-361)

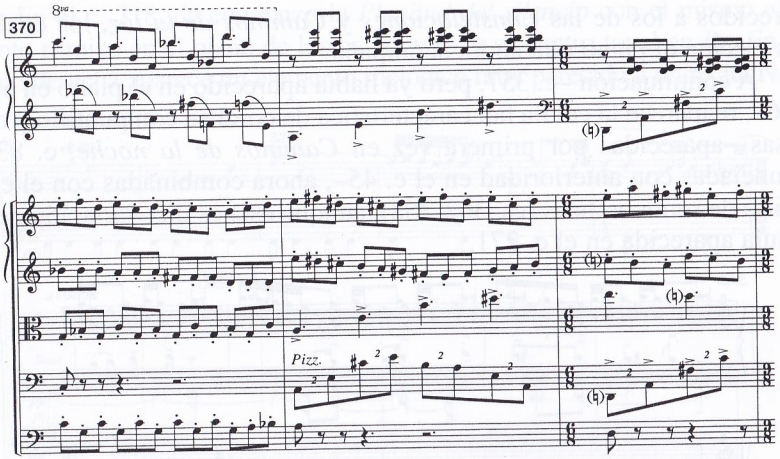
parecidos a los de las *Constelaciones* y *Caminos de la luz*, los cuales, los ejecuta el piano que ahora acompaña.

A continuación –c. 357, pero ya había aparecido en el piano en el c. 346–, reaparece la célula tan característica de corchea con puntillo y dos fusas –aparecidas por primera vez en *Caminos de la noche*, c. 83 y anunciadas con anterioridad en el c. 45–, ahora combinadas con el cinquillo de semicorcheas (cs. 362-368), aunque ésta es una variación de la célula aparecida en el c. 271.
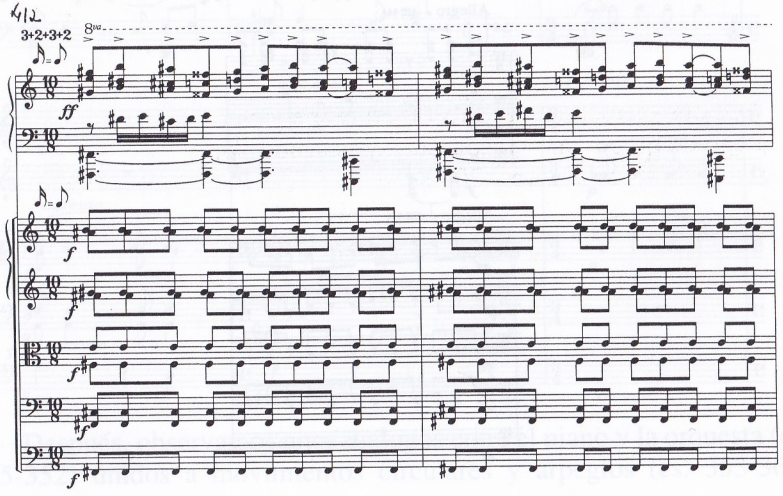


Esta misma célula volverá a reaparecer a partir de los cs 399-411. Antes (cs. 369-ss.), surge el ritmo del zapateado del *Nocturno II* –cs. 212 y ss.–, pero aquí realizado por las cuerdas mientras el piano acompaña con ostinatos y acordes desplegados.
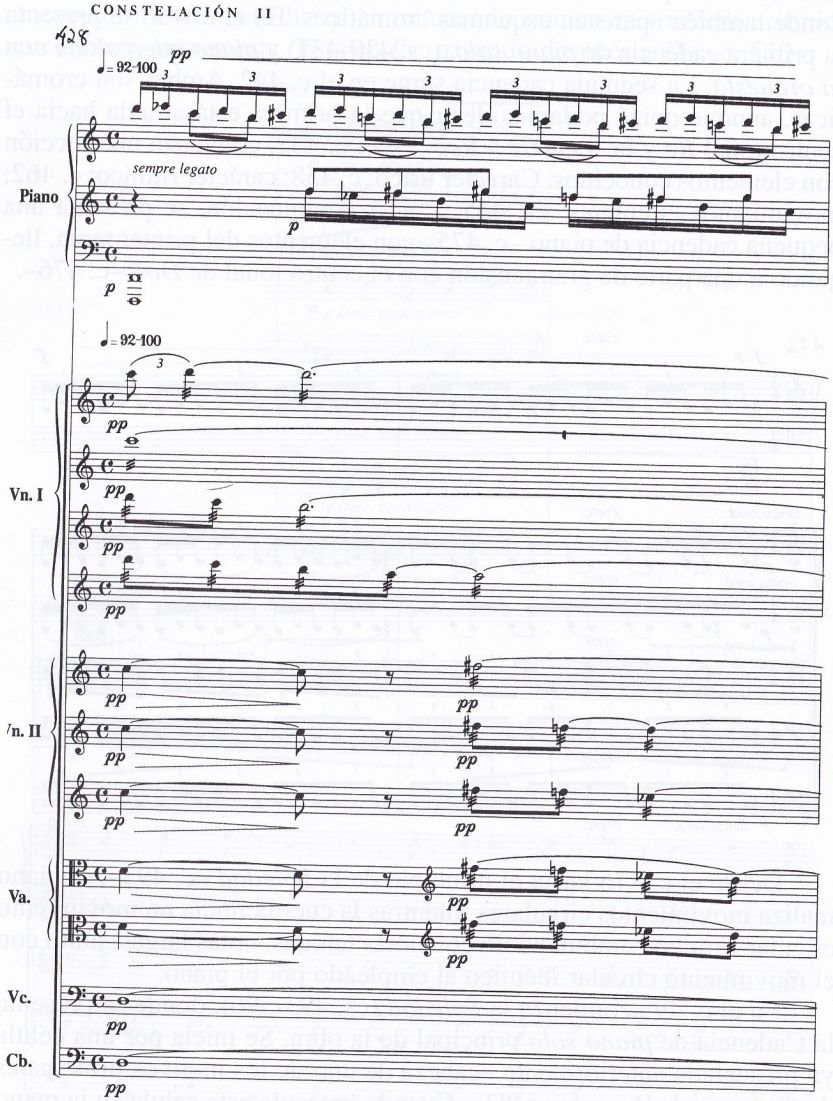




Después reaparecerá (cs 381-392) el movimiento circular a cargo del piano, mientras la cuerda acompaña con notas tenidas –verticalidad–. Ha pasado por los centros tonales de *Do* –c.369–, *Fa#* –c. 377–, *Fa* natural –c. 381–, *Mi* –c. 385–. Hay que destacar también un periodo cadencial en los cs. 393-399 en *Mi* y desembocando en *Do#* –c. 399–. De los cs. 399-411, el piano desarrolla la célula principal pasando después a las cuerdas.

En el c. 412 comienza una secuencia rítmica, se trata de un clímax rítmico, otra sección culminante –en la voz interior del acorde, está el motivo inicial de la *Introducción* de la obra–. Pasa por los centros tonales de *Fa#* –c. 412–, *Mib* –c. 417– y *Do* –c. 422–, principalmente.
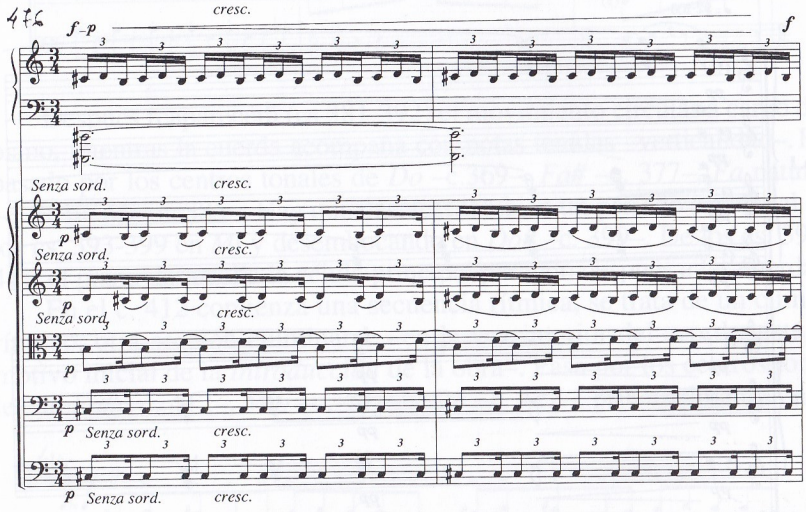


En el c. 428 comienza la *Constelación II* (cs. 428-492)[13].



13 Pasa por distintos centros tonales: *Re* –c. 428–, *Sol* –c. 435–, *Mi* –c. 438–, *Reb* –c. 440–, *Reb* –c. 465–, *Sib* –c. 467–, *Sol* –c. 469–, *Mi* –c. 471–, *Do#* –c. 473–.
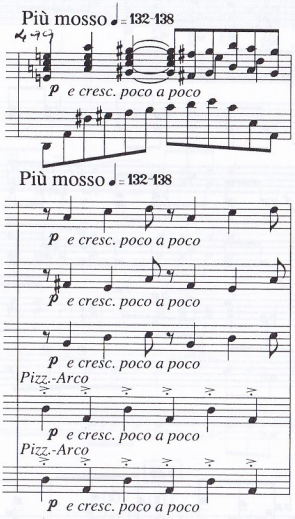
Esta parte, y el principio de *Soledad* (cs.428-493), es una especie de gran cadencia pianística llena de movimientos circulares y arpegios, y donde también aparecen esquemas cromáticos. En el c. 430 se presenta la primera cadencia de *piano solo,* (cs. 430-431) y *piano intercalado con la orquesta.* La segunda cadencia surge en el c. 442. Ambas son cromáticas, aunque quizá podamos decir que la primera está atraída hacia el centro tonal *Re* y la segunda a *Reb*. En el c. 443, comienza una sección con elementos conocidos. Carácter lírico: c. 458; carácter rítmico: c. 462; movimientos circulares: cs. 465 y ss. A continuación, se presenta una pequeña cadencia de piano –c. 475– con elementos del primer tema, llegando a una parte de gran tensión con el centro tonal de *Do#* –c. 476–.
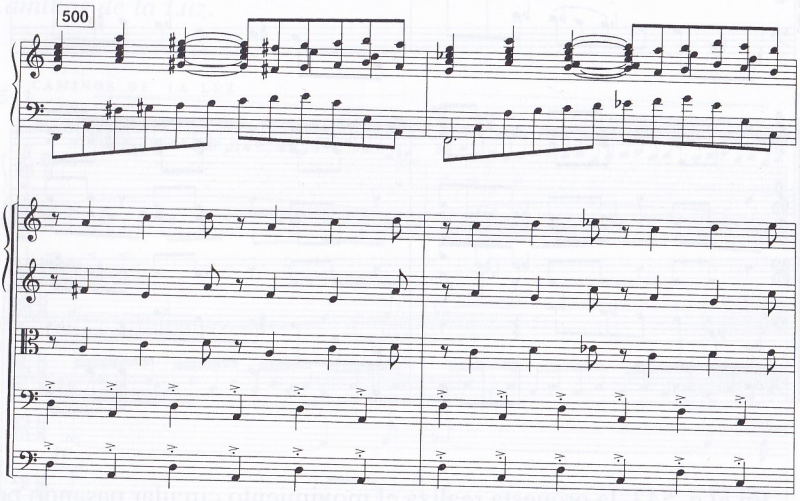


Desde el c. 476 hasta el principio de la *Soledad* –c. 493–, el piano realiza movimientos circulares mientras la cuerda inicia un movimiento circular rítmico combinándolo con notas tenidas, notas largas, junto con el movimiento circular idéntico al empleado por el piano.
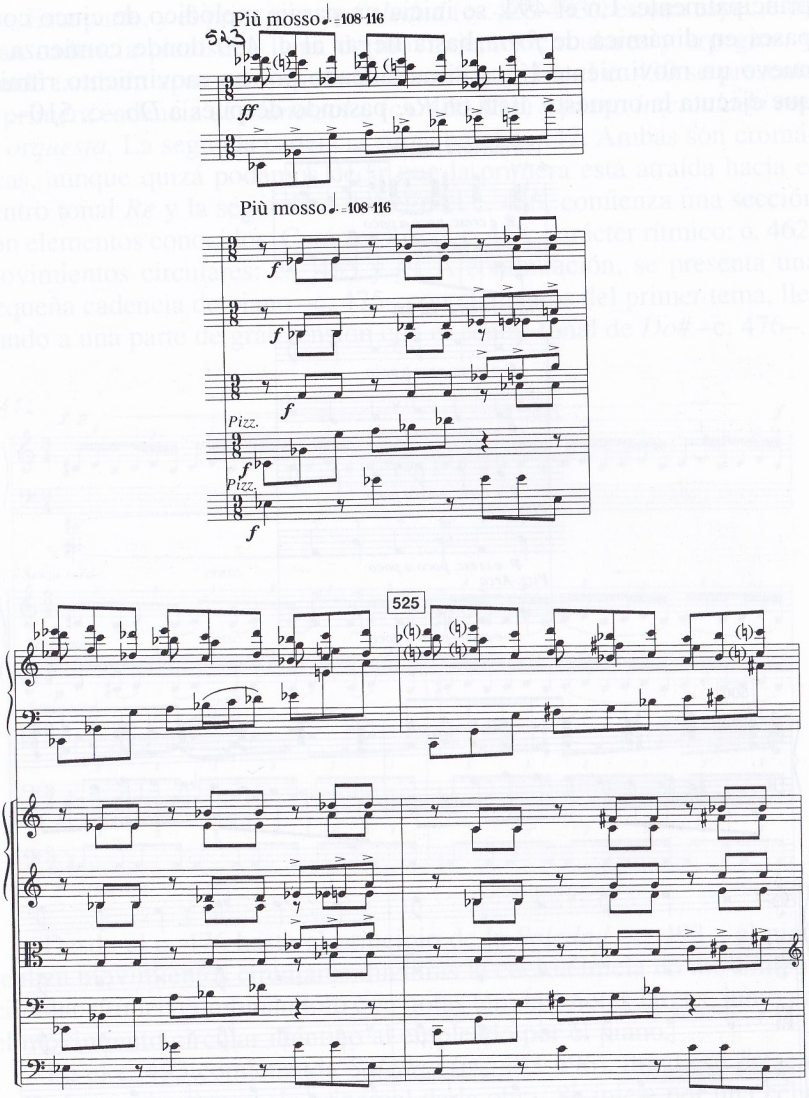
En el c. 493 comienza la *Soledad* (cs. 493-596), donde se presenta la Cadencia de *piano solo* principal de la obra. Se inicia por una célula ya presentada anteriormente –cabeza de uno de los motivos principales de *Caminos de la noche,* c. 83–. Cuando presenta esta célula en la mano derecha, la izquierda acompaña con movimientos circulares. Esto está intercalado por una serie de arpegios en ambas manos, hasta presentar otro elemento rítmico de dos semicorcheas en tercera descendente y dos notas repetidas. Pasamos por los centros tonales de *Do#, Sol#* y *Mi,*

principalmente. En el 494, se inicia un pasaje melódico de cinco compases en dinámica de *forte*, hasta llegar al c. 499 donde comienza de nuevo un movimiento lírico simultaneado por un movimiento rítmico que ejecuta la orquesta. Está en *Re,* pasando después a *Do* –c. 510–.
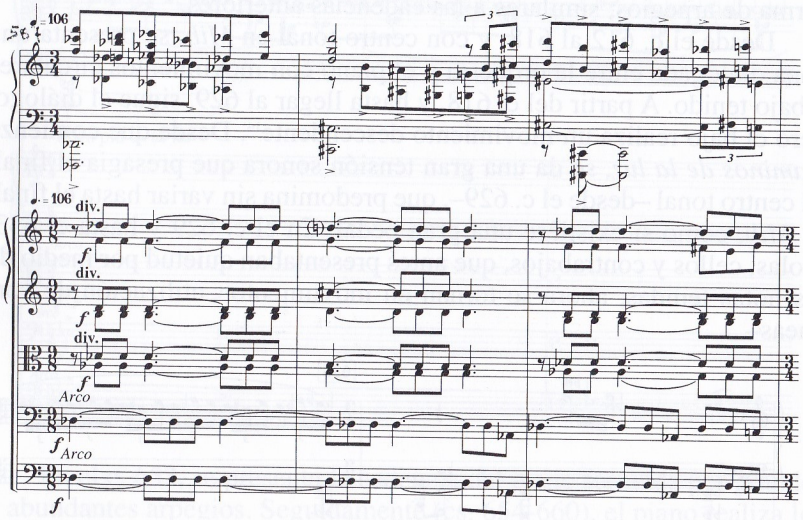




En el c. 523 –centro tonal *Mib*– comienza una secuencia rítmica de tresillos con movimiento circular, simulando un zapateado –universalismo, españolismo–.
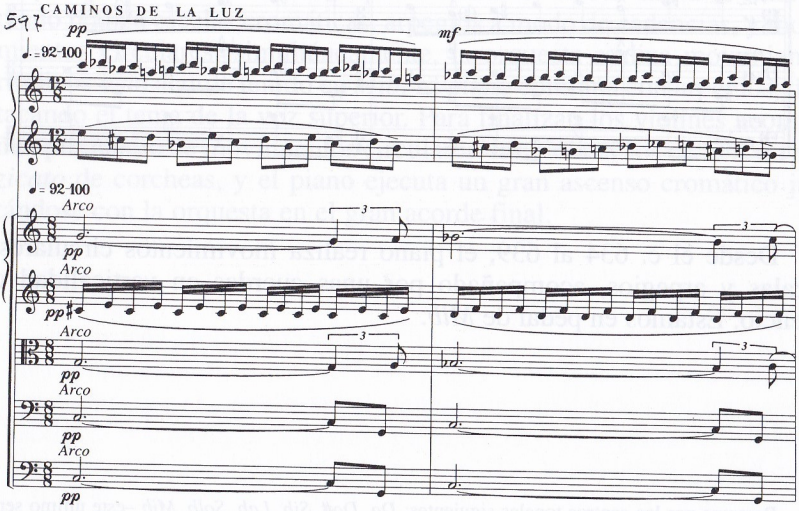


En el c. 543, la orquesta realiza el movimiento circular pasando por los siguientes centros tonales: *Fa* –c. 543–, *Si* –c. 547–, *Sol* –c. 549–, *Do* –c. 552–. En el c. 563 da comienzo una secuencia de escalas de *Sib*, pasando por los centros tonales de *Do* y *Fa#,* hasta llegar al punto cul-

minante de los cs. 587-595 con dinámica *ff* –comienza el c. 587, en el centro tonal de *Reb*–.
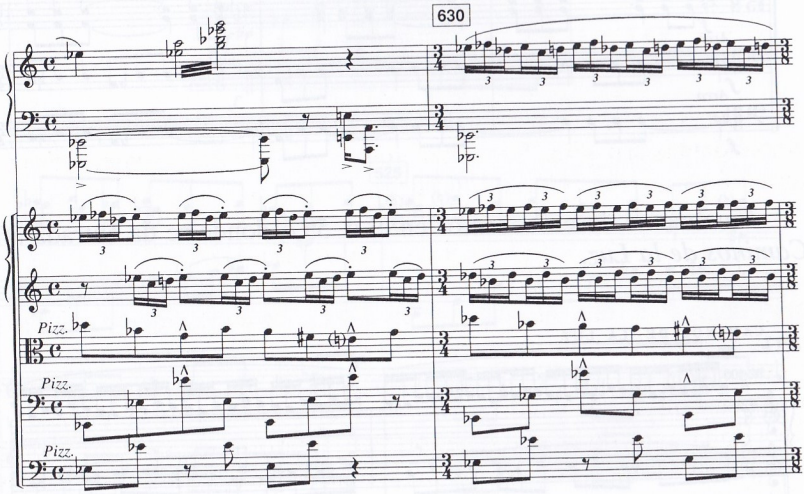


Finalmente desembocamos en el c. 597, donde se da entrada a los *Caminos de la Luz*.
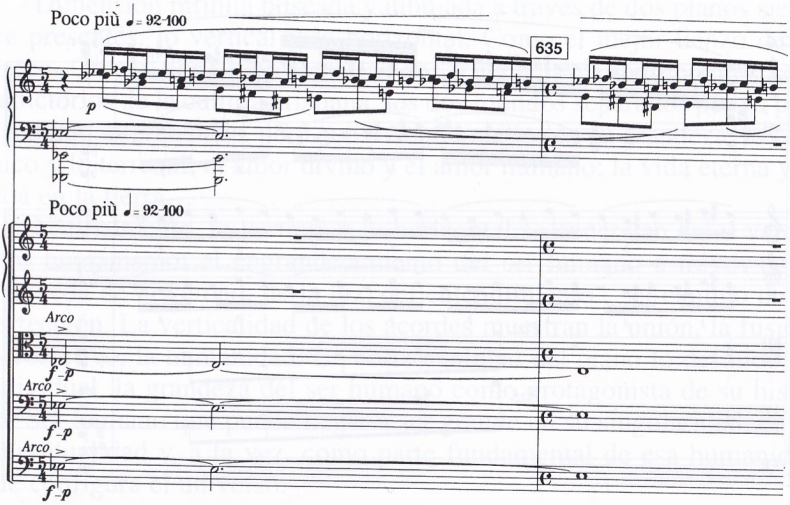


Se inicia con movimientos circulares en *Do* –c. 597–, *Si* –c. 600– y *Mib* –c. 603–. En el c. 610, el piano realiza una serie de acordes en forma de arpegios, similares a las cadencias anteriores.

Desde el c. 612 al 618, y con centro tonal en *Mib*, se presenta una zona dialogada entre la orquesta y el piano con movimientos circulares y bajo tenido. A partir del c. 618, y hasta llegar al 629, sigue el diálogo, pero el bajo realiza un movimiento descendente[14]. Desde que comienza *Caminos de la luz*, se da una gran tensión sonora que presagia el final. El centro tonal –desde el c. 629–, que predomina sin variar hasta el final, es *Mib*, como si existiese una gran pedal. En el c. 629 y hasta el 633, violas, cellos y contrabajos, que antes presentaban quietud por medio de las notas tenidas, ahora se tornan en movimiento –utilización de corcheas–.
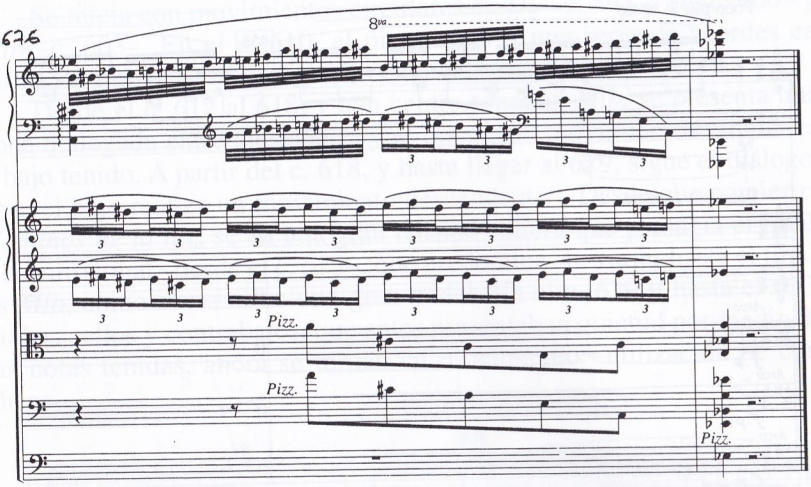


Desde el c. 634 al 639, el piano realiza movimientos circulares, escalas y arpegios, acompañado por unas cuerdas en verticalidad o silencio. Estamos en pedal de *Mib*.

14 Pasamos por los centros tonales siguientes: *Do, Do#, Sib, Lab, Solb, Mib* –este último será el centro tonal más importante hasta el final de la obra–.



En el c. 653, se presenta la cadencia del piano formada por grandes y abundantes arpegios. Seguidamente (cs. 654-660), el piano realiza los movimientos circulares tan característicos sostenidos por una cuerda que primero ejecuta un ritmo estático, producido por negras, siguendo con la quietud de las notas tenidas –acorde de *Mib*–.

A continuación (cs. 660-664), las violas y los cellos inician un tema muy expresivo; el piano acompaña. Desde el c. 665 hasta el final, el piano realiza escalas cromáticas, arpegios a modo de cadencias, y movimientos circulares; simultáneamente, la orquesta realiza movimientos rítmicos y un acorde tenido en *Mib*. El piano continúa con arpegios, destacando el tema de la voz superior. Para finalizar, los violines acompañan por medio de movimientos circulares, las violas y los cellos con *pizzicato* de corcheas, y el piano ejecuta un gran ascenso cromático juntándose con la orquesta en el gran acorde final.



CONCLUSIONES

Los *Nocturnos de la Antequeruela,* como los *Preludios de Mirambel*, son una excelente representación de la extensa producción pianística de García Abril, que sirven para seguir ejemplificando el espíritu y la filosofía del humanismo: música profana con contenido espiritual.

Lo espiritual y lo cosmológico, se unen en sus *Constelaciones*, como un símbolo del misticismo occidental expresado por San Juan de la Cruz. El ensanchamiento de los compases, a través de la sucesión de notas repetidas con su movimiento interior; los grandes recitativos y coplas, a través de los inacabables melismas; los múltiples movimientos circulares, que se envuelven y nos envuelven; la riqueza de las combinaciones y numerosos cambios rítmicos, nos introducen en el pensamiento platónico de Nieremberg, representado por el esplendor, por el engrandecimiento de la luz, por el brillo externo de la razón, por la armonía de las proporciones…

La riqueza armónica en general, y la armonía nota-contra-nota en particular de sus *Nocturnos* –como des Prez, en su música con texto–, representan los colores, los ambientes, los perfumes, la sensualidad: lo español y lo arábigo; lo occidental y lo oriental; lo popular y lo moderno; lo local y lo universal… Explosión de libertad en los patrones melódicos, armónicos y rítmicos, pero sin renunciar al ordenamiento de la forma, al valor estructural, a la arquitectura formal.

Dimensión infinita buscada y dibujada a través de dos planos siempre presentes: lo vertical y lo horizontal. Como el mejor lienzo de El Greco, García Abril representa las dos tendencias o sentimientos contradictorios de la cultura cristiana; los dos mundos separados por su personalidad diferenciada, pero conviviendo unidos en su grandeza: lo cósmico y lo terrenal; el amor divino y el amor humano; la vida eterna y la vida en la tierra…

Y, finalmente, lo vertical y lo horizontal se concretan en el verdadero humanismo: el engrandecimiento del ser humano a través de la búsqueda de la verdad, de la luz, del entendimiento… el camino de su perfección. La verticalidad de los acordes muestran la unión, la fusión, lo colectivo, la humanidad. La horizontalidad del piano lo definido, lo individual, la grandeza del ser humano como protagonista de su historia. Ser humano que puede llegar a ser grande en su singularidad, en su individualidad y, a la vez, como parte fundamental de esa humanidad que configura el universo.

Los Nocturnos de la Antequeruela son un largo recorrido en soledad a través de las estrellas, con la emoción alegre de sentir que al final está la deseada y esperada luz: la vemos con nuestra inteligencia, la encontramos con nuestra verdad, la comprendemos con nuestros sentidos, la percibimos con nuestros sentimientos.