MÚSICA Y EDUCACIÓN

REVISTA TRIMESTRAL DE PEDAGOGÍA MUSICAL

AÑO XVI, 4 NÚM. 56 DICIEMBRE 2003



MADRID 2003

ESTHER SESTELO LONGUEIRA

ANTON GARCIA ABRIL Y SU OBRA PARA PIANO: EN TORNO A LOS *SEIS PRELUDIOS DE MIRAMBEL*

Separata de la Revista

MUSICA Y EDUCACION

Año XVI, 4 - Núm. 56 - Diciembre 2003
Madrid, 2003

ANTÓN GARCÍA ABRIL Y SU OBRA PARA PIANO: EN TORNO A LOS *SEIS PRELUDIOS DE MIRAMBEL*

ESTHER SESTELO LONGUEIRA[1]

RESUMEN: Con este artículo, queremos rendir un pequeño homenaje al compositor Antón García Abril en el setenta aniversario de su nacimiento el 19 de mayo de 1933. Este compositor aragonés, 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 presente 2003, y coincidente con este aniversario, finaliza su magisterio en la Cátedra de Composición y Formas Musicales del mencionado conservatorio, referente formativo de varias generaciones de compositores. Deseamos que, en esta nueva etapa que comienza, la ilusión, el trabajo y la inspiración sigan acompañándole en su camino. Los *Seis preludios de Mirambel* son un buen exponente de su importante producción pianística.

ABSTRACT: This article wants to pay homage to the composer Antón García Abril in the 70th anniversary of his birth in Aragón on 19 May 1933. Antón García Abril has already taken an important place in the history of Spanish music. His *Six preludes of Mirabel* for piano are a good example of his work. He has devoted his life to composition and teaching at the Royal Conservatory of Madrid, where he will end up his career as Chair of the Composition and Music Forms this year. Therefore, the author wishes he will face this new stage with illusion, work and inspiration.

PALABRAS CLAVE: Piano, música contemporánea, García Abril, análisis, música española, estética musical.

KEYWORDS: Piano, contemporary music, García Abril, analysis, spanish music, music aesthetics.

1 Musicóloga y Profesora Superior de Piano, Música de Cámara, 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.

GARCÍA ABRIL EN EL CONTEXTO NACIONAL E INTERNACIONAL

La figura de García Abril sólo es comprensible en el contexto de lo ocurrido estilísticamente en el siglo XX: rupturas, extremismos de algunas nuevas posturas, la obsesión numerológica y pseudo-intelectual, la pérdida de lenguaje inteligible y, en consencuencia, de contacto real con el auditorio. Esto provocó reacciones de retorno a parámetros más lógicos e intuitivos y la vuelta a un vocabulario "entendible".

García Abril debe insertarse en este contexto. Es la línea en la que se han movido compositores diversos de todo el planeta: de Marlos Nobre a John Corigliano, de Alfred Scnitte a Alfonso Letelier, de Robert Beaser a Alberto Ginastera, de Aurelio de la Vega a Peter Maxwell Davies, de Benjamin Britten a Frank Martin. Comparte espacio con éstos y otros tantos compositores que han dicho *no* a tanto caos y han vuelto a músicas excelentes y antiherméticas. Pero en el plano nacional, la personalidad de García Abril todavía se torna más importante, fundamental protagonista; un continuador musical de la cultura a la que pertenece.

A partir de los años cincuenta, aparece en España un prolífero grupo de compositores de vanguardia. Algunos de ellos, se entregaron a la técnica serialista-aleatoria y parte de su música se diluyó en simples especulaciones sonoras de corte centro-europeo. Otros, en cambio, han luchado por encontrar su sitio dentro de la música, su propio lenguaje, su propio método, sin proponer la ruptura como una necesidad previa.

García Abril es uno de ellos. Se ha sentido siempre ubicado en el proceso histórico que le ha tocado vivir, pero mirando hacia delante, a ese futuro donde iba a primar la obra "bien hecha" por encima de otros fines o intereses. Su prioridad era la preocupación de comunicar y de escribir con estilo propio.

Hoy se ha convertido en casi un movimiento nacional la vuelta a lo coherente, a los principios que han conducido la obra de García Abril desde su inicio como músico. Maestro consumado, continúa haciendo música comunicativa y generadora de emoción pero, a la vez, de comprensible intelectualidad. Su música es española, pero sin caer en folklorismos ni gestos musicales obvios. Es buen conocedor de Falla y de toda la música española, pero va más allá porque quiere hacerse universal. Sintetiza todos los vocabularios que hereda de aquella constelación del mundo musical creativo que, contrariamente a las vanguardias de carnet, nunca perdió el sentido de un lenguaje musical personal además de inteligible: Stravinsky, Prokofiev, Ravel, Gershwin, Bartók, Shostakovich, Hindemith...

En la música de García Abril no hay eco de los dodecafónicos, serialistas, aleatorios, microtonalistas y de los seguidores de la pura música de azar. En esto ha sido valiente y ha puesto lo mejor de su talento. Ha realizado –y continúa realizando– un servicio de rescate creativo de la expresión, de la comunicación.

La llamada generación del 51 –que empezó alrededor de esta época su labor creativa– quiso situar a España en Europa y, en consecuencia, en el mundo. Como lo que parecía imperar en esa época era el hecho de la experimentación, algunos se movieron en esos horizontes con diversos niveles de éxito. García Abril prefirió continuar la búsqueda bajo signos muy distintos. Sólo le preocupó cultivar su tesoro interior. Aprender que aunque la técnica y el perfeccionamiento del propio lenguaje musical son instrumentos y no fines, de por sí son factores necesarios para la creación de obras valiosas y permanentes para el disfrute del hecho creativo como fenómeno mágico y único. Dar de sí lo mejor y más posible sin inventar más excusas externas, ni explicaciones pseudofilosóficas, ni inserciones en ésta o aquella tendencia...

García Abril observa su propio paisaje interior. Cree en la interioridad de sí mismo, goza de su creación, hace buen oficio. Repasa la falta de un lenguaje coherente, inteligible como vocabulario individual para corregir la incomunicabilidad. Disfruta de la creación sin necesidad de banderines ni grupos de acción, ni posturas políticas, ni egocentrismos cegatos, ni ridículas imposiciones. Como creador musical, García Abril es portador de una comunicabilidad conquistada en base a la calidad de la obra. Vuelve los ojos a su creación como fenómeno interno, que puede eventualmente convertirse en social, pero no como aplauso buscado, sino como conmovedor resultado de lo monumental de la obra realizada.

EL HUMANISMO COMO GENERADOR DE LA OBRA COMPOSITIVA DE GARCÍA ABRIL

El Humanismo, como concepto, surge en el Renacimiento. Es la doctrina de aquellos revolucionarios de los siglos XV y XVI, que hicieron revivir las lenguas clásicas y se apartaron del ideario de la Edad Media tratando de sustituirlo por una concepción más humana del mundo.

Su base era el descubrimiento del individuo. El elemento fundamental de esta época ya no es una religión, sino los valores físicos, psíquicos e intelectuales, la defensa de la belleza sensible. La vida ya no es meramente contemplativa; el hombre deja de negar su sensualidad: ésta

debe extenderse. El arte es una magnificación de todo el ser humano. Tal concepción del arte no es sólo teórica, sino práctica, ya que las obras apoyan esta teoría. Estos son los fundamentos de la obra de Rafael, Miguel Ángel, Ticiano, Alberti y Leonardo da Vinci. Son hombres sabios, cuyo denominador común consiste en divinizar la vida.

Esta es nuestra teoría respecto de la personalidad y filosofía compositiva de García Abril. Lo expuesto anteriormente es fiel reflejo de su persona. Es un creador al que le gusta la *belleza*, el mundo *sensible* y su entorno inspira *amor*. Artista que utiliza el arte para magnificar al ser humano con una obra que ejemplifica esta teoría. Hombre culto y espiritual que engrandece y ensalza la vida a través de su música.

García Abril, además de poseer rasgos coincidentes con los artistas humanistas del Renacimiento italiano, también aúna características comunes de las personalidades relevantes del Renacimiento español. Por un lado, ese misticismo occidental de San Juan de la Cruz referente a la mística de la paz, a lo cosmológico, a lo trascendente, siempre con un sello humanista; por otro, 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... De los místicos españoles no está cerca del dramatismo ascético de Santa Teresa pero sí, como hemos dicho, del lenguaje místico de San Juan de la Cruz. La música de García Abril tiene la sensualidad del *Cantar de los Cantares* y contenidos y simbolismos del mundo oriental y judaico. Escribe música profana pero con contenido espiritual.

En conclusión, Antón García Abril sintetiza, como El Greco, las dos tendencias o sentimientos contradictorios de la cultura cristiana –enriquecida por la convivencia entre Oriente y Occidente simultaneada con lo arábigo– unida a la genialidad de la cultura italiana, país donde adquirió parte de su formación. La música de García Abril tiene la fuerza del color veneciano, la riqueza de los mosaicos bizantinos, la sensualidad y el movimiento de lo oriental, y la seriedad y sobriedad de los policromistas españoles. Eleva la música transformándola en espiritual. Su música tiene también, muchas veces, dos dimensiones: el amor humano y el amor a la humanidad; el amor más terrenal y el que lo reconcilia con el ser humano: el elevado, el ideal, el fraternal, el integrador, el amor universal.

En la Europa de los siglos XV y XVI, la música había adquirido una extremada complejidad polifónica como fruto de la experimentación y la innovación. Esto llevaba a una máxima abstracción y falta de inteligibilidad, incluso el elemento audible era a veces imposible. Por esta razón, muchos querían un cambio. Se preguntaban por qué la música de

este momento no les emocionaba ni les producía la misma pasión que la música antigua. A este movimiento de humanizar la música se le llamó humanismo. En este momento se potenciaron nuevos pensamientos relativos a la consonancia y disonancia, a los modos, a la afinación, al ámbito y parámetros del sistema tonal, a la armonía de la música, a las relaciones entre palabras y música, al hombre, a la mente y al cosmos, surgiendo compositores de primera línea como Josquin des Prez, hombre que supo componer música dirigida a la comunicación con el oyente, quintaesencia del humanismo.

Podemos establecer un paralelismo entre Josquin des Prez y Antón García Abril: ambos son humanistas que se sirven de la música para expresar, para comunicar, para emocionar, sin olvidar el compromiso histórico de la investigación e innovación. Son eclécticos por utilizar todo lo existente –pasado y presente– cuando les conviene, pero con la originalidad de su inventiva, de su creatividad, infundiéndoles a sus obras el carácter y personalidad de lo único, de lo intransferible.

Si el objetivo de des Prez fue adecuar la música al significado de las palabras para expresar emociones, García Abril va más allá consiguiendo el mismo fin sin necesidad de las palabras. Siendo un maestro del lenguaje vocal, su música instrumental, y concretamente la pianística, está dotada de un lenguaje propio pleno de comunicabilidad. Esto lo consigue por medio de un riguroso estudio en la utilización de ritmo y textura, de una gran libertad modal y tonal –bitonalidad, politonalidad y atonalismo libre–; por la utilización del lenguaje ornamental, melismático, cromático junto con una gran riqueza armónica; y algo que lo hace singular en nuestros días: la utilización –como des Prez en su música con texto– de la armonía nota-contra-nota. Esto le da a su música la fuerza de la expresión que, además de reflejar espiritualidad y transcendencia, implica proximidad, cercanía; algo humano e inteligible por casi todos.

EL PIANO EN LA OBRA COMPOSITIVA DE GARCÍA ABRIL

La producción para **piano sólo** de García Abril comienza en 1954 con la obra *Sonatina*. Continúa con *Preludio y Tocata*, 1957; *Sonatina del Guadalquivir*, 1982; *Seis preludios de Mirambel*, 1984-96; *Cuadernos de Adriana,* piano para principiantes, 1985; *Balada de los arrayanes*, 1996 y *Dos piezas griegas*, 2001. Con el *Concierto para piano y orquesta* (1957-63), *Nocturnos de la Antequeruela* (1996) y *Concierto para dos pianos y orquesta* (2002), añade otra especialidad a su producción pianística: el **piano y orquesta.**

Es muy difícil clasificar la obra pianística de García Abril no sólo por la cantidad de la misma, sino por lo importante que para el mencionado compositor es este instrumento además de profundo conocedor del mismo en lo teórico y en lo práctico. Es necesario recordar que Antón García Abril fue un estupendo pianista y que, durante un tiempo, pensó dedicar su vida al piano.

Antón García Abril no necesita razones extra-musicales para realizar sus obras, de ahí que sus títulos no intenten explicar nada. No obstante, todo está meditado partiendo siempre de un análisis profundo. Si pensamos en un título, por ejemplo, su *Cuarteto de Agrippa* que alude al famoso panteón romano, puede señalarnos varios aspectos: por un lado, arte representativo y monumental italiano para homenajear a un artista también italiano y sobresaliente –García Abril homenajea con este cuarteto a su querido maestro Petrassi en su 90 cumpleaños–. Por otra parte, supuesto clasicismo, sobriedad, orden y a la vez grandiosidad relacionados con este cuarteto... y digo bien "supuesto", ya que el Panteón de Agrippa es excepcional, único en su especie. Así es la obra de García Abril: orden pero libertad, libertad pero no anarquía, originalidad pero no artificios...; obra siempre única y como única excepcional. –*El Cuarteto de Agrippa*, además de ser un homenaje a Petrassi, tiene otra dedicatoria muy íntima: "A mi hijo Antón, que con tanta pasión y amor se acerca a la arquitectura". Ésta puede ser otra de las razones de su título–.

El contenido del párrafo anterior es aplicable para comenzar a hablar de la creación pianística de García Abril: orden pero libertad, libertad pero no anarquía, originalidad pero no artificios... y la arquitectura como estructura fundamental.

En algún momento de este trabajo se ha dicho que García Abril es un ecléctico inteligente, un continuador de la cultura a la que pertenece y un profundo conocedor del piano y de la técnica pianística. Como consecuencia de todo esto, recoge en su obra elementos fundamentales de la historia del piano y de su literatura general. Gran admirador, como todos los grandes, de la obra integral de Bach y, concretamente, de su música para teclado –pura arquitectura–. Profundo conocedor de la evolución de la escritura pianística en las aportaciones de Haydn, Clementi, Mozart y, por supuesto, de Beethoven. En sus herederos románticos de la generación siguiente –Schubert, Mendelssohn, Schumann– profundiza García Abril, así como en el pianismo de Chopin y Listz, desembocando su investigación en la riqueza del piano moderno: Debussy, Rachmaninof, Béla Bartók, el piano orquestal de Stravinsky... García Abril es consciente también de las innovaciones pianísticas que realizan los compositores americanos –Aaron Copland, George Gersh-

win– y de la importancia del piano en la música de jazz... Finalmente, es un fiel seguidor e investigador de todo el pianismo español, como parte fundamental de su cultura.

Lo expuesto anteriormente explica que, un creador para encontrar su propio lenguaje debe ser buen conocedor de todo lo existente, de la evolución de la materia investigada. Ser poseedor de inteligencia y humildad para cimentar su propio estilo en el eslabón de la cadena que le corresponda; la historia dirá al final la valía de sus aportaciones. En la obra pianística de García Abril, investigación, búsqueda, autenticidad y arte, convergen en cada creación.

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– y los últimos y definitivos años de una importante formación: 1952-57, estudiante del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (alumno de Francisco Calés Otero y de Julio Gómez); 1954-56, estudios en la Academia Chigiana de Siena (con Vito Frazzi, Paul van Kempen y Angelo Francesco Lavagnino). Importantes premios Nacionales e Internacionales de Composición[2] y cinematográficos, obteniendo por oposición en 1957 la plaza de Profesor de Solfeo y Teoría de la Música del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, puesto que desempeña hasta 1969, año que solicita la excedencia voluntaria. Paralelamente a estas composiciones pianísticas, realiza una gran producción compositiva general hasta 1963, final de la primera etapa.

Desde el inicio o boceto de la composición del *Concierto para piano orquesta* (1957) hasta su siguiente composición para piano –*Sonatina del Guadalquivir*, 1982–, pasan 25 años. Una gran laguna compositiva, pianísticamente hablando. (Si tenemos en cuenta la fecha de finalización del *Concierto para piano* (1963) serían 19 años, espacio destacable en cualquier caso).

Esta importante laguna pianística, no premeditada por el compositor, necesita fundamentarse en alguna hipótesis: en primer lugar, bús-

2 1955: Premio Internacional de Composición en el Concurso convocado por la Academia Chigiana de Siena en su XXV aniversario y, en 1956, Accéssit al Premio Nacional de Música por la colección de Canciones infantiles para voz y piano

queda de un lenguaje propio más elaborado y necesitado de una experimentación previa en otros campos, en otras materias. En segundo lugar, el piano –uno de los instrumentos más investigados, con multitud de posibilidades técnicas y sonoras y con literatura excelente en calidad y cantidad– lleva a García Abril –gran conocedor de este instrumento, tanto en lo teórico como en lo práctico– a la prudencia de alcanzar la maduración precisa, para poder aportar el eslabón necesario en esta brillante cadena de la literatura pianística.

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.**

En toda esta laguna de su producción pianística, comentada anteriormente, es necesario señalar algunos aspectos relevantes que han sucedido: en 1963-64 finaliza su formación en la Academia Santa Cecilia de Roma en los cursos de Goffredo Petrassi, regresando a Madrid (1964) y reincorporándose en su plaza del Conservatorio. En 1977 obtiene, por oposición, la plaza de Catedrático de Composición y Formas Musicales, puesto desempeñado hasta mayo de 2003. Continúan los premios cinematográficos, de teatro y de diferentes composiciones y grabaciones[3].

Después de este período, llegamos a esta etapa fundamental en su composición para piano donde asienta y desarrolla su lenguaje. Encontramos a un compositor ya maduro –49, 53 años–. Es en esta etapa donde también le dedica un espacio importante a la composición pedagógica; a la iniciación en el aprendizaje del instrumento que tanto respeta –*Cuadernos de Adriana*, 1985–.

Continúa recibiendo numerosos reconocimientos a través de importantes premios, nombramientos de distintas Academias, títulos honoríficos de importantes ciudades, participación en festivales nacionales e internacionales y homenajes en general, destacando en marzo de 1982

3 En 1964 obtiene el primer premio del Concurso de Composición de Educación y Cultura por la obra *Homenaje a Miguel Hernández* para barítono, piano a cuatro manos y quinteto de viento. En 1965, Premio Torno de Plata de la IV Semana de Música Religiosa de Cuenca por la obra *Cántico delle creature* para cuarteto vocal, coro y orquesta. La grabación de la obra para guitarra y orquesta *Concierto aguediano*, obtiene el Premio del Ministerio de Cultura -1979-. La obra para guitarra *Evocaciones*, obtiene el Premio de Composición Andrés Segovia del Ministerio de Cultura –1981–.

su elección como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La lectura del discurso de ingreso en esta Academia, titulado "Defensa de la melodía", fue el 4 de diciembre de 1984.

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*, 2002.**

Última –hasta el momento– gran etapa de la producción pianística de García Abril. 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. Hasta este momento importantes encargos y cargos del Ministerio, premios cinematográficos, miembro de Academias y Premios Nacionales, le distinguen[4]. Desde 1985 –final de la segunda etapa– hasta 2001 –final de la tercera etapa–, igualmente la producción compositiva general destaca en calidad y cantidad.

SEIS PRELUDIOS DE MIRAMBEL[5] (1984-96) PARA PIANO

El compositor, en relación a esta colección de preludios, escribe: "Mi deseo al escribir esta colección de preludios ha sido enraizar mi obra con el pianismo español, el cual ha alcanzado cotas de expresión artística y de evolución técnica muy relevantes dentro de la música universal".

---

4 En 1987 recibe el encargo del INAEM de componer la Ópera de Valle Inclán *Divinas palabras,* estrenada en el Teatro Real en 1997 tras su reconversión. El Ministerio de Cultura, en 1988, le nombra miembro del Consejo de la Música, otorgándole en 1991 el Premio Nacional a la Pedagogía e Investigación Musical por la publicación de la obra pedagógica *Mi pequeño planeta* y, en 1993, el premio Nacional de Música. En 1993 fue premio Fundación Guerrero de Música Española y, en 1997, Premio de la Música otorgado por la SGAE y la AIE.

5 Estos preludios reciben el nombre del pueblo turolense perteneciente a la región aragonesa del Maestrazgo. En 1983 a esta localidad le fue otorgado el Premio "Europa Nostra", motivo principal del nacimiento de los mencionados preludios como muestra del homenaje personal que García Abril quería brindar. En esta colección es evidente que el término "preludio" no tiene el sentido original de preceder a algo, sino que sirve para denominar a unas piezas musicales de esquema libre.

Aunque la elaboración compositiva de estos preludios se prolongó a lo largo de doce años, su impronta, su gestación, es decir, el primer boceto, fue al unísono. "Todo estaba planteado desde el inicio, también su ordenación; tenía claro el que debía ir en segundo o en último lugar...", "... me gusta y necesito, algunas veces, paralizar la obra después de crear la idea. A continuación, la retomo, descubriendo siempre una cierta maduración espontánea", dice el maestro.

El primer preludio, aunque es el motor de todos los demás, poco tiene que ver con todos ellos desde el punto de vista de la técnica pianística que se quiere emplear o del más estricto desarrollo evolutivo del lenguaje pianístico con gran calado intelectual. "Aquí sí tiene que ver la persona a la que va dirigido –mi hijo– y sus circunstancias. En todos los demás, no hay relación directa con su dedicatoria. Tan sólo señalar, si cabe, la elaboración del número cuatro que, al ser un encargo para un concurso internacional de piano, provoqué más la continua dificultad", continúa García Abril.

Características

Tonalidad y Modalidad: No se puede hablar de tonalidad, porque casi siempre existe indefinición tonal. Podemos hablar de centros tonales que el compositor utiliza para ir modificando las células, los motivos, llevarnos de una sección a otra. Sus obras se convierten en extensos desarrollos, donde se crean diferentes ambientes no localizados porque no son materiales; son intangibles, elevados, cósmicos...

La abundancia de elementos característicos del lenguaje español hacen que la modalidad esté muchas veces presente. Es necesario destacar aquí su singular característica de la armonía nota-contra-nota. Esta combinación de centros tonales, armonía, modulaciones y tratamiento modal, dan como resultado un sonido único, personal, identificable.

Fraseo: el denominador común consiste en células, fórmulas muy pequeñas, que sumadas en el discurso dan como resultado frases muy largas, sensación continua, casi infinita. Frases cíclicas que, aunque terminan, podían continuar. Es algo que parece no concluir, que no tiene fin, que se envuelve en sí mismo. Es como una sinuosa onda, algo que fluye pero que viene y va. Protagonistas aquí son los grandes melismas más o menos rápidos. Todo está próximo envolviéndose a través de los movimientos circulares; no hay incoherencias ni grandes saltos. Lo próximo y lejano, lo cósmico y lo terrenal, lo espiritual y lo humano, lo universal y lo español... Cuando se llega al punto climax, se explota en su totalidad: en ritmo, en verticalidad, en horizontalidad... Hay abundancia

de preguntas y respuestas, porque el diálogo, como elemento de comunicación, es imprescindible en la obra de García Abril –no hay que olvidar que al maestro le gusta mucho la voz, su música es muy vocal–. Abundancia de recitativos y coplas, ejemplos del españolismo garciabriliano. Aunque hay preludios eminentemente líricos, en todos se respira la lírica, pero el ritmo –elemento fundamental en este compositor– es también determinante (ver apartado específico).

Contrapunto: muy rico y elaborado, apareciendo muchas veces en forma de estrecho. Algunas veces parece presentado como una gran fuga. Varias voces a la vez con diferentes ritmos, acentuaciones, dinámicas...: riqueza melódica y rítmica convergen siempre. Esta descripción muestra, por un lado, una textura densa, casi barroca, pero a la vez su interpretación requiere la limpieza y claridad de una música articulada y precisa.

Ritmo: muy complejo, no sólo entendido como un todo sino que, dentro del mismo fraseo, el ritmo es protagonista: va acentuando y marcando las voces, lo contrapuntístico. Abundancia de grupos irregulares y de múltiples y diferentes compases. Simultaneidad de distintos ritmos, acentuaciones y pulsos ejecutados a contratiempo.

Técnica: máxima dificultad integral. Por un lado, complejidad contrapuntística: notas dobles, multiplicidad rítmica y de voces, memoria, graduaciones dinámicas –hay que colocar cada plano en su sitio para que todo pueda escucharse a la perfección–. Por otro lado, manos en paralelo, grandes acordes, velocidad, pedalización... Necesitamos los dedos ágiles del mejor intérprete de Scarlatti o del Padre Soler, la claridad del mejor intérprete de Ernesto Halffter y la habilidad del mejor intérprete de la *Suite Iberia* de Albéniz. Complejidad y limpieza, fuerza y lirismo.

Estética y filosofía: obra de complejidad integral –técnica, musical, intelectual– donde el piano se explota en todas sus dimensiones. Un pianismo exuberante nacido siempre de la esencia, de la naturalidad. Un piano con contenido humano, real e individual, pero de dimensiones colectivas, para la humanidad. Dentro de la música para piano de García Abril, éste es uno de los mejores ejemplos para mostrar su lenguaje más maduro y elaborado. Música española-universal para la abundante, variada y exquisita literatura pianística internacional.

– **El preludio número uno** (1984) está dedicado al primogénito de sus hijos, Antón junior. García Abril lo escribió con motivo del examen de pase de grado –Grado Medio de Piano– que el destinatario realizó cuando era estudiante de Piano en el Conservatorio.

Es un preludio sencillo estructuralmente, y técnica y musicalmente de dificultad media.

El tema principal son seis compases, de los cuales dos son introductorios y cuatro temáticos propiamente dichos. La célula motívica, motor de toda la pieza, es el seisillo de fusas descansando en nota larga. Es también necesario mencionar la célula introductoria, corchea con puntillo y dos fusas –mejor dos fusas, corchea con puntillo, ya que esta música es anacrúsica–, que se convierte en uno de los gérmenes compositivos de toda la obra de García Abril –dos notas cortas, nota larga–.

Estéticamente, tiene un cierto aire impresionista, francés. La combinación de acordes con la fusión de varias notas correlativas con sus correspondientes armónicos y las modulaciones efectuadas, dan como resultado diferentes atmósferas, especiales sonoridades. En algunos momentos puede emular a Satie, pero siempre con el sello garciabriliano. Elegancia, equilibrio, inspiración...

Se encuentra bajo el centro tonal de *Mib*. A rasgos generales, la pieza puede estructurarse de la siguiente forma:

– *A+Puente* (cs. 1-10; 6+4)
– *B* (cs. 11-35)
– *Puente* (cs. 36-43)
– *A+Codetta* (cs. 44-52; 6+3)

***A+Puente* (cs. 1-10; 6+4)** tiene carácter de *exposición*. Los dos primeros compases forman una pequeña introducción en forma de cadencia, donde se presenta una célula que va a ser protagonista en los *Preludios de Mirambel* y en otras obras de este compositor (dos notas cortas, nota larga; es necesario señalar que la presentación es de corchea con puntillo y dos fusas, nota larga-dos notas cortas, pero la célula interpretativa o espiritual es la primera opción comentada, ya que el sentimiento de la misma es anacrúsico).



Aquí el ritmo armónico es de una nota fundamental por compás: *Fa* y *Sib*. A partir del tercer compás aparecerá una figuración muy característica, que va a ser el motivo más importante de la pieza –seisillo de fusas descansando en nota larga–.



Surge bajo la fundamental de *Mib* y en el siguiente compás sobre *Lab*. Esta secuencia se repetirá en los dos siguientes compases pero con dinámica en pp (cs. 5-6). Del c. 7 al 10 hay un nexo que comienza en semicorcheas del acorde de *Mib* con una 2ª añadida en 1ª inversión y desplegado ascendentemente –en el c. 8, el *MibM* se hace menor (relativo de *SolbM*), sólo momentáneamente– . Hasta llegar al c. 10 la escritura se mantiene, exceptuando las notas fundamentales de cada compás. En el c. 7 la nota es *Sol*, c. 8 *Solb* y c. 9 *Fa*; el c. 10 actúa de unión.

***B* (cs. 11-35)** esta sección la podemos denominar *desarrollo*. Es donde se producen la mayoría de los cambios de tonalidad y donde se encuentra el punto clímax de la obra (cs. 27-35). En el c. 11 comienza de nuevo el motivo principal.



Tiene como fundamental otro tono, *Dom*, pasando, con el mismo motivo, por las tonalidades de *Sibm* –c. 14–.

En los cs. 17 y 18 –donde finaliza ese motivo principal de seis compases– aparece una melodía en la mano derecha en *Labm*,



que se reitera hasta el c. 24 realizando algunas variaciones y pasando por varias tonalidades: *Labm* –c. 17–, *Sim* –c. 21–. En los cs. 25 y 26 –*Mim*– se produce un punto de tensión provocado por el acorde: *Mi*, *Sol*, *Si*, *Re*, *Fa sostenido* y el término agógico *Poco accel.*, llegando a los cs.

28-35 donde se descarga toda esa tensión acumulada sobre la pedal del acorde de *Mim*,



pasando después por una serie de acordes complejos –se trata del punto culminante que contrasta por su escritura vertical–.

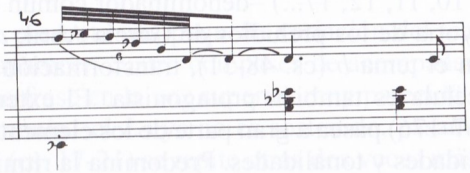


Del c. 36 al 43 hay un *puente* hacia la reexposición –este puente está escrito con la grafía de los dos compases de introducción del preludio, sometiéndolos a alguna variación con semicadencias; bajo en centro tonal de *Re*–.



El c. 42 está perfectamente enlazado con la *reexposición* ya que la nota fundamental del compás es un *Do*, formando un círculo de quintas con las notas fundamentales de los tres primeros compases de la reexposición: *Do*, *Fa*, *Sib*, *Mib* y *Lab* –este compás actúa de unión–.

***A+Codetta* (cs. 44-52; 6+3).** Esta tercera parte *A*, que podemos llamar *reexposición*,



es literal, exceptuando los tres últimos compases –del 50 al 52, pequeña *codetta*– en donde la escritura es distinta, está en tresillos. Esto no llama demasiado la atención porque el ritmo de la pieza es ternario siendo, además, un recurso muy utilizado por el compositor –grupos irregulares, melismas, especie de recitativos, coplas...–. Los cs. 50 y 51 armónicamente están en la dominante de *Mib-Sib* con una serie de notas añadidas, finalizando el último compás –c. 52– en la tónica con un grupo descendente de fusas que recuerdan la célula principal de este preludio –seisillo, nota larga–.



– **El preludio número seis** –el segundo, cronológicamente hablando– está dedicado a la memoria de su profesor y amigo Francisco Calés Otero. Debido al fallecimiento repentino de éste, en el verano de 1985, hizo que su estreno[6] fuese un concierto homenaje que el Conservatorio Superior de Música de Madrid dedicó a su antiguo director.

Es un preludio eminentemente lírico, donde los temas melódicos y rítmicos conviven de manera natural. Domina la indefinición tonal por los guiños constantes a la modalidad. Hay frases muy largas cuya impronta es una célula germinal. Contrapunto muy rico y elaborado. Mezcla de lirismo, virtuosismo, rítmica...; es uno de los preludios más representativos como compilador de todo.

Parece una gran variación. De dificultad superior.

Aunque el tema *a* –motivo principal del que surge todo– es melódico, respira rítmica y energía a través de la célula *dos semicorcheas, corchea* (cs. 3, 10, 11, 12, 17...) –denominador común de todo el preludio y de la mayoría de los preludios de García Abril: *dos notas cortas, nota larga*–. En el tema *b* (cs. 48-51), transformación y desarrollo del anterior, esta célula es también protagonista. El extenso *desarrollo* o sección *B* (cs. 67-176) pasea a gran parte de los elementos anteriores por distintas modalidades y tonalidades. Predomina la rítmica a través de la condensación de voces y del *ostinato* de la mano izquierda (cs. 68 y ss.), introducido ya anteriormente en el tema *b*. Es importante señalar la acentuación del carácter español de esta sección, con los ejemplos de acordes brillantes y enérgicos y corcheas acentuadas en la mano izquierda (cs. 101-113; 125-130). Después de la repetición literal de 31 compases en la *reexposición*, este preludio concluye con energía y rotundidad a través de la *Coda* (cs. 213-247), en donde, con transformaciones varias, muestra con insistencia la célula que lo vio nacer.

Este preludio se puede dividir en las siguientes secciones:

– *A* (cs. 1-66), está formada por dos temas *a* y *b* unidos por un *Puente*.
– *B* (cs. 67-176), comienza con una modificación del tema *b* dentro de una sección con carácter de gran desarrollo.
– *A+Puente* (cs. 177-222; 32+14)
– *Coda* (cs. 223-247)

La primera sección ***A* (cs. 1-66)**, que podemos denominar *exposición*, con carácter lírico, se encuentra en *Sim* y presenta un tema *a* de

6 Tuvo lugar el 17 de abril de 1986 a cargo del pianista Sebastián Mariné. En 1989, este preludio fue obra obligada en la primera prueba eliminatoria del "II Premio Internacional de Piano" de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

cinco compases –las células: combinación de cuatro corcheas más dos semicorcheas, corchea– de carácter semicadencial, ya que la última nota es un *fa sostenido*, dominante de *Sim*. Este motivo está separado de tres compases con forma de acompañamiento.



En el c. 9 se presenta una pequeña variación del tema o motivo. *A* continuación, reaparecen cuatro compases de acompañamiento (cs. 14-17) surgiendo una frase en la voz superior muy parecida a las anteriores pero con otra armonía –el *La* ya no es sostenido, pasamos a *Si Eolio*–. Esta última frase (cs. 17-21) se repite otras dos veces más con el bajo en *Sim*, llevándonos de nuevo al acompañamiento de cuatro compases que aparecían al principio (cs. 29-31) pero prolongándose en forma de progresión de un posible *La Dórico* (cs.30-38) –juega con *Sol sostenido* y *Do sostenido* que, junto al *Fa sostenido* del modo Dórico, son las alteraciones de *LaM*–.

***Puente* (cs. 32-47).** Desde el c. 32 al 38, se puede considerar una introducción al *puente* que ya se inicia realizada con el diseño anterior y en el posible *La Dórico* comentado anteriormente.



Del c. 39 al 44 se encuentra el *puente* propiamente dicho que nos dirige al tema *b*.



Son una serie de escalas en forma de tresillos y grupos de fusas con dirección a la octava de *Fa sostenido* –se añaden otros tres compases donde la combinación de corcheas y de la célula dos semicorcheas, corchea, están presentes–.

El tema *b* (cs. 48-66) introduce, desde su comienzo, el motivo *b* propiamente dicho –derivado del tema *a*–.



Está en *Fa sostenido* –probablemente *Eólico* aunque incluye en el c. 50 el *Re sostenido*, propio de *Fa sostenido Dórico*– y ocupa cuatro compases –dos son expositivos, cs. 48 y 49, y los dos siguientes, 50 y 51, respuesta y 3ª inferior de los anteriores, en *Fa sostenido*–. Esta sección del tema *b,* continúa con un alargamiento del motivo (cs. 52-61)

que ayuda en su desarrollo y conclusión –aquí es protagonista la célula dos notas corta y nota larga–. Hay que destacar también una voz que se encuentra implícita en la nota más aguda y figura más larga de la mano izquierda. En el c. 61 se produce una cadencia conclusiva de *Sim.* En el c. 62 comienza, en la mano izquierda, un ritmo en *ostinato* bastante característico, introducido como preparación a todo lo que va a venir –sobre él, vuelve a aparecer la célula del c. 56: dos semicorcheas, nota larga–. En el c. 66 vuelve a aparecer una cadencia conclusiva de *Do sostenido menor.*

***B* (cs. 67-176)** comienza con una modificación del tema *b* dentro de una sección con carácter de gran desarrollo y de espíritu *melódico-rítmico.*



Primero –c. 67– presenta el tema *b* que ha aparecido anteriormente pero levemente modificado e inmediatamente, en el siguiente compás, reaparece la secuencia rítmica que hemos dejado unos compases atrás. En el c. 70 se presentan estos dos motivos unidos –están en *La Frigio*– y hasta el c. 79, se vuelve a repetir este fragmento del tema *b* en distintos centros tonales relacionados. Son cuartas justas descendentes: *La*, *Mi*, Si, *Fa* y *Do* (cs. 72-77). Desde el c. 80 al 85, hay un puente que conduce al centro tonal *Sol sostenido* que se caracteriza por la mano izquierda en semicorcheas que descienden de *La* a *La*. En el c. 86, ya en *Sol sostenido*, la mano izquierda realiza un *ostinato* y la mano derecha repite una secuencia rítmica en forma de preguntas y respuestas. En el c. 93 se repite la misma operación pero en el centro tonal *Si* y en el c. 96 en *Sib*. Desde el c. 99 al 110, se presentan una serie de escalas y fórmulas combinadas con acordes que van a servirnos para llegar al centro tonal *Re sostenido* del c. 116 –del mismo modo que utilizaba las semicorcheas para llegar a *Sol sostenido* en el c. 86–. Aquí aparecen los mismos motivos rítmicos con el *ostinato*, mostrándose de nuevo –cs. 123 y

ss.– la serie de escalas, esta vez en *Sol sostenido*, de los cs. 99-110. De estos compases hay que señalar su carácter español, representado por medio de los acordes en *forte* de la mano izquierda (cs. 101-106; 125-130).



Estamos en *Sol sostenido,* aunque es una zona ambigua de espíritu modal: juega con el *Sol sostenido Frigio* –por el *La natural*– y el *Sol sostenido Dórico* –por el *Mi sostenido*–. Esto nos conduce hasta el *c.* 138 con el tema *b*



y su prolongación en *Do sostenido Eólico*, llevándonos a centros modales como *La Mixolidio* pero introduciendo *Sib* y *Mib* –c.150– y *Fa sostenido Dórico* –c. 155–. Es un tema presentado en acordes y octavas, convirtiéndose en uno de los puntos clímax de esta obra llegando después a *Mib* de nuevo con el *ostinato* (cs. 158-166). Desde el compás 167 al 175, aparecen unas escalas que van a dirigirnos a la *reexposición* o tercera parte –***A***– con semicorcheas de nuevo para unir.

***A+Puente* (cs. 177-222; 32+14).** Comienza por la *reexposición literal* (cs. 177-207) pero sólo de los 31 primeros compases.



A continuación, el *Puente* (cs. 208-222) formado por unas escalas que se prolongan desde el c. 209-218. En los cs. 219 y siguientes, se produce un punto de gran tensión desembocando en la *Coda* que se inicia en el c. 223.

***Coda* (cs. 223-247).** Da comienzo con la prolongación del tema *b* del desarrollo –cs.141 y ss.– ahora en *Fa sostenido Eólico*,



después en *Mi*, volviendo a *Fa sostenido* en el c. 232. Todo esto determina unos compases que aumentan la tensión llevando a la escala de *Sol Lidio* (cs. 237-240) y finalizando con unos *ostinatos* (cs. 241-243) de acordes en corcheas en el bajo. Por último, se realiza una escala de *Si Frigio* desde *Fa sostenido –dominante de Si–*, concluyendo con el acorde de *Si* en el c. 247.

– **El preludio número cinco** –cronológicamente posterior al seis, 1987– nace por encargo de la Fundación Isaac Albéniz y de su presidenta, Paloma O'Shea, a quien está dedicado. El motivo es que dicha fundación organiza, en el primer centenario del nacimiento de Rubistein, venerado pianista polaco, la exposición "Rubistein y España". Este

preludio fue estrenado por el pianista y catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Guillermo González[7].

Gran lirismo y elegancia. Contrapunto rico y complejo donde se unen formulaciones rítmicas y melódicas. Es un preludio eminentemente melódico aunque el ritmo siempre aparece, destacando la parte central a través del formato de dos contra tres tan característico de este compositor (cs. 73-90). Gran riqueza tonal a través del despliegue de modulaciones, no sólo en la sección del desarrollo sino también en la parte expositiva y reexpositiva, donde pasa el tema por diferentes tonalidades realizando una verdadera lección tonal. Presenta variaciones del tema a la vez que modula. Técnicamente es de dificultad media-superior, ya que hay que tener claridad absoluta realizando varias voces a la vez y con rítmicas diferentes –contrapunto–. Las células más importantes de este preludio son: semicorchea, corchea con puntillo, semicorchea y negra; dos fusas y nota larga; tresillo de corcheas y blanca.

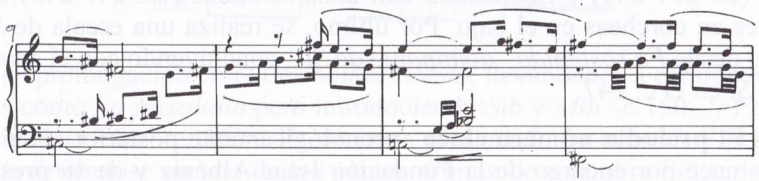
La tonalidad global del preludio está alrededor de *Sim* y puede estructurarse de la forma siguiente:

– *A* (cs. 1-50)
– *B* (cs. 50-111)
– *A* (cs. 113-147).

En ***A* (cs. 1-50)** aparece, desde el principio, el tema principal: ocupa cuatro compases que se repiten tras exponerse –está formado por la célula: semicorchea, corchea con puntillo, semicorchea, negra–.



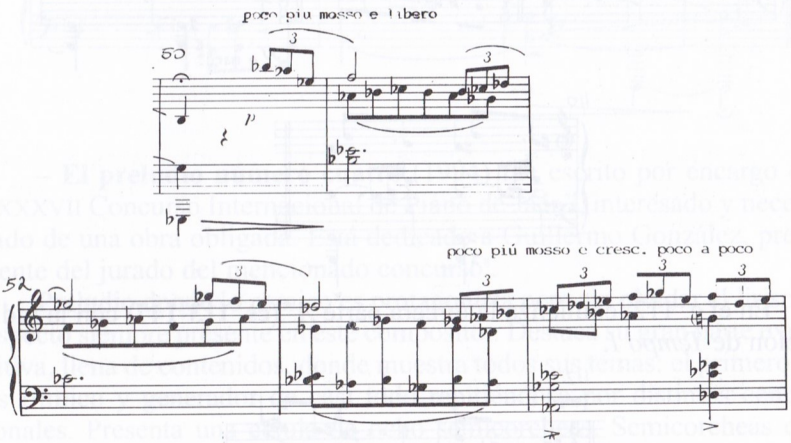
Hay un pequeño puente en los cs. 9 y 10,



7 El 21 de marzo de 1988 tuvo lugar el estreno en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

que conduce a la variación de la frase principal en *Fa sostenido* pasando después a *Mi* –se presenta otra célula que se seguirá utilizando: dos fusas, nota larga– . En el c. 19 se expone de nuevo el mismo tema pero en la tonalidad de *Lam*. De nuevo, hay un pequeño puente en los cs. 23 y 24, dirigiéndonos a la variación de la frase principal en *Fa sostenido* En el c. 33 aparece otra vez la frase principal, esta vez en *Sib*, y contrapunteada con otra voz por imitación. Observamos que las frases son cortas y simétricas, formadas por una célula repetida y entrecortada y unidas después para dar sensación de arco. En el c. 37 surgen, en la mano izquierda, unos tresillos colocados de forma anticipada, es decir, propone esta figuración porque más adelante podrá ser utilizada. En el c. 43, pasamos a *Mib* hasta cadenciar de forma conclusiva en el c. 50. En este mismo compás, y en anacrusa, comienza la parte B.

En esta parte ***B*** **(cs. 50-111)** o *desarrollo*, se presenta una nueva frase que va a ser fundamental ya que surge para cambiar de tonalidad –aparece otra célula: tresillo de corcheas y blanca–.



El desarrollo empieza en *Sib*. Desde el c. 53-59, se dan una serie de movimientos contrapuntísticos de los tresillos en *Solb*. Del c. 60 al 64 modulamos a *Fa* y desde el c. 64 al 71 se realiza una cadencia no conclusiva. En el c. 72, aparece de nuevo el tema en *Fa* hasta llegar poco a poco al c. 83 en donde se da una creciente densidad de acordes que, unido a la dinámica, hace que se convierta en un punto clímax. En el c. 84 se expone el tema en *Lab,* que irá dirigiéndose a *Fa sostenido* en el c. 93 y a *Do sostenido* en el c. 98. En esta parte del preludio se produce la mayor densidad de sonido, de condensación de acordes e incluso, una figuración nueva como los cinquillos. Estos materiales se dirigen a los

compases 109-110 en *Sol sostenido.* En esta sección, al contrario de la anterior, las frases son extensas; se presentan con grandes arcos que no cesan. Frases que parecen que terminan pero que continúan después. Lirismo e intimismo en abundancia mezclado con toques de españolismo (cs. 103-110).



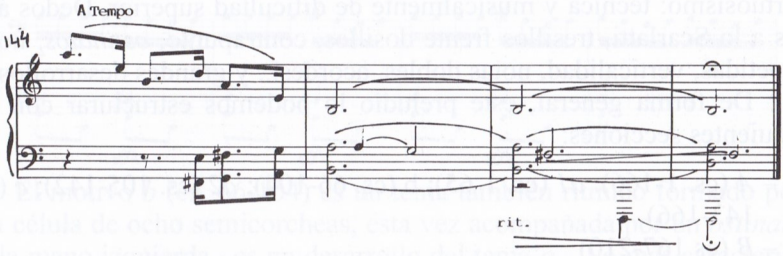
En el c. 112, comienza la tercera parte ***A'* (cs. 113-147)** con la indicación de *Tempo I.*



El primer compás es introductorio y en el c.113 comienza una variación del tema principal en *Fa sostenido*. Finalmente, es en el c. 131 cuando se presenta la misma modificación del tema iniciado en esta tercera parte reexpositiva, ahora en la tonalidad original del preludio –*Si*–.



La sección finaliza con cuatro compases de carácter conclusivo.



– **El preludio número cuatro** (1994) fue escrito por encargo del "XXXVII Concurso Internacional de Piano de Jaén", interesado y necesitado de una obra obligada. Está dedicado a Guillermo González, presidente del jurado del mencionado concurso[8].

Preludio donde lo rítmico es protagonista pero sin olvidar el lirismo, aspecto siempre presente en este compositor. Destaca su gran parte expositiva, llena de contenidos, donde muestra todos sus temas: el primero, *a*, es rítmico y generador de casi todo repitiéndose por distintos centros tonales. Presenta una célula de ocho semicorcheas. Semicorcheas que fluyen dando un aspecto de continuidad con marcadas corcheas con notas dobles en la mano izquierda. A través de varios puentes, unos melódicos y otros rítmicos, se une con el tema *b* –c. 66–. Tema también rítmico formado por una célula de ocho semicorcheas, esta vez acompañada por un *ostinato* en la mano izquierda –es un desarrollo del tema *a*–. Gran fuerza con gestos de españolismo (cs. 80-82). Por medio de puentes reaparece el primer tema pero en otro centro tonal –*a2*, c. 105–.

8 El 24 de febrero de 1995, en el Centro Cultural de la Villa, fue estrenado por el pianista Leonel Morales.

Con un gran puente melódico (cs. 134-142) vamos a *c*, tema de ocho semicorcheas con octavas acompañado en la mano derecha por cuatro corcheas, corchea y dos semicorcheas. En la mano izquierda, presenta otra célula habitual en García Abril: corchea, dos semicorcheas. Es el tema más brillante del preludio. Con un puente de carácter rítmico entramos en la segunda gran sección, parte lenta de la obra –c.167– contrastante de todo lo anterior. Presenta un tema melódico de tres compases –6/8, 3/8, 6/8– lleno de lírica e intimismo. Con un extenso puente rítmico, cadencia y *ostinatos* (cs. 212-222) llegamos a la sección reexpositiva –c. 226–. Nos reencontramos con *a1*, los *puentes* y *c*, pero en otros centros tonales. Por medio de un extenso puente rítmico (cs. 303-310) y una coda muy brillante (cs. 311-321) finaliza este preludio. Gran virtuosismo: técnica y musicalmente de dificultad superior. Dedos ágiles a lo Scarlatti, tresillos frente dosillos, contrapunto, *ostinatos,* notas repetidas, verticalidad, notas dobles, acordes... y grandes desarrollos.

De forma general, este preludio lo podemos estructurar con las siguientes secciones:

– *A* (cs. 1-166): *a1* (cs. 1-65); b (cs. 66-104); *a2* (cs. 105-142); *c* (cs. 143-166)
– *B* (cs 167-210)
– *Puente* (cs. 212-225)
– *A'* (cs. 226-302)
– *Puente* (cs. 303-311)
– *Coda* (cs. 312-321)

***A* (cs. 1-166).** Sección expositiva formada por varios temas. Hay un motivo generador repetido por varios centro tonales *a1* (cs. 1-65). Comienza bajo el centro tonal *Si* presentando un motivo bastante característico de cinco compases –célula de ocho semicorcheas–.



En el c. 6, le sigue una repetición de este motivo en *Sol* y otra en *Mi*. Este último motivo sin acabar (c.13) pero prolongado con una serie de subidas y bajadas en forma de puente. Este recurso es utilizado para realizar las progresiones de los cs. 23-29 en las tonalidades de *Mi* y *Re sostenido* desembocando, otra vez, en el motivo principal repetido después en varios centros tonales: *Fa sostenido*, *Mi*, *Mib*, *Re sostenido* y *Do sostenido.* Desde el c. 48 al 55, hay un intento temático que sirve de unión al puente para ir al motivo *b*. Este puente (cs. 56-64) tiene forma de progresión *Si* y *Sib*. Es muy rítmico y en contraste con todo lo expuesto con anterioridad, principalmente con una base de notas repetidas –que son las correspondientes a los centros tonales *Si, Sib*–.



El motivo *b* (cs. 66-104) es un tema también rítmico formado por una célula de ocho semicorcheas, ésta vez acompañada por un *ostinato* en la mano izquierda –es un desarrollo del tema *a*–. Lo más característico de *b,* es la aparición de esta nota repetida que varía según el tono en el que se encuentre y acompañada de unos motivos característicos



–mano izquierda del c. 69, gestos de españolismo (cs. 80-82), la densificación de la mano izquierda (cs. 87-95), el motivo del c. 97–. En *b* se pasa por los centros tonales *Sib*, *Do*, *La, Fa sostenido* y de nuevo *Mi*. En el c. 105 comienza *a2* (cs. 105-142), tema rítmico, nervioso. Comienza con el motivo principal de la obra en el centro tonal *Mi*.

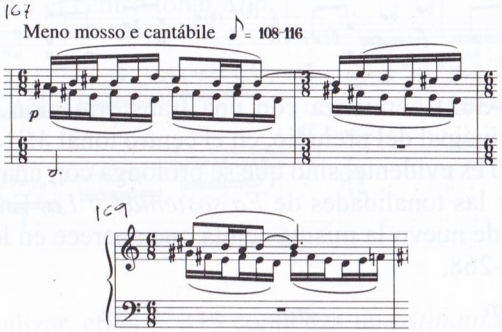


Se prolonga con unas escalas dirigidas a *Dom* repetidas en el c. 113 y en el 117 en *Sol sostenido.* Del c. 121 al 133 hay gestos de españolismo repetidos por medio de progresiones, pasan por *Re* y *La.* A continuación, aparece un puente (cs. 134-142) de corte melódico formado por una serie de escalas dirigiéndose a la tonalidad de *Sib.* Entramos así en el tema *c* (cs. 143-166), uno de los dos puntos clímax más importantes de toda la obra: está en la dominante de *Sib –Fa–.*



Cada uno de estos clímax es más intenso que el anterior; esto lo consigue a través de la densificación del sonido añadiendo voces interiores. Fórmula de ocho semicorcheas con octavas, acompañado en la mano derecha por cuatro corcheas, corchea y dos semicorcheas. En la mano izquierda presenta otra célula habitual en García Abril: dos semicorcheas, corchea. Se trata de un esquema de dos compases (cs. 143-144) que se repite en los siguientes en *Reb* prolongándose más y, poco a poco, el sonido va decreciendo hasta llegar a una zona semicadencial en *Lam* (cs. 156-159). En el c. 160, hay una escala que desemboca en *Fa sostenido* con el mismo gesto del clímax anterior pero con otra dinámica. Esto forma parte de un puente (cs. 163-166) melódico-rítmico con gestos aparecidos en uniones anteriores.

***B* (cs 167-210).** Es la sección central del preludio, parte lenta, contrastante de todo lo anterior. Presenta un tema melódico de tres compases –6/8, 3/8, 6/8– lleno de lírica e intimismo.



Está en *Rem* repitiéndose en *Do sostenido*; en el c. 183 aparece en *Sib*, en el 196 en *Dom* –en la voz interior– y en el 198 se presenta también en la voz interior, pero en *Lam*. En los cs. 201-204 se presentan preguntas y respuestas entre las dos manos en forma semicadencial, conduciéndonos después al gesto del punto clímax –en *Reb*–.

***Puente* (cs. 212-225).** A partir del c. 212 hasta el 225, aparece un puente en forma de progresiones en *Sib* y *Re*. Primero comienza por un puente melódico (cs. 205-211),



recuerdo del presentado anteriormente –iniciado en el c. 133–; después, el puente rítmico con la cadencia (cs. 212-225).



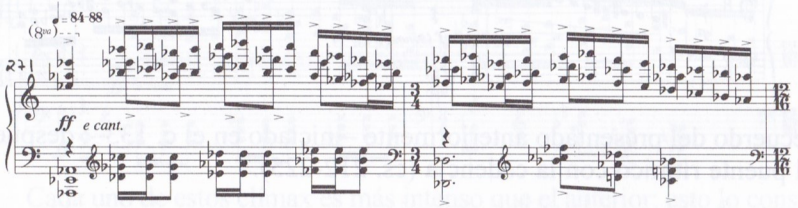
Se aprecia que, poco a poco, descendemos del registro medio al grave para acabar en *Re* –sirviendo de unión a partir del c. 226– con la sección reexpositiva.



A' **(cs. 226-302)** comienza con una transformación del tema *a1 –a1'–*, motivo principal del preludio, en el centro tonal *Mi* (cs. 226-242). La conclusión no es evidente, sino que se prolonga con unas escalas que van pasando por las tonalidades de *Fa sostenido* y *La*. En los cs. 241-242, se muestra de nuevo la misma célula que aparece en los c. 87 y ss. Y en los cs. 246-268,

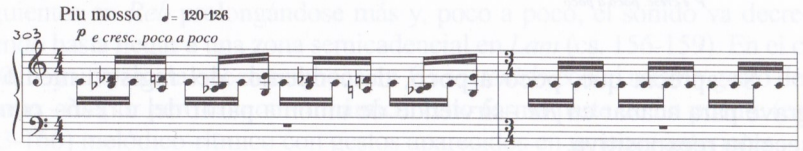


también se reitera la misma fórmula utilizada como puente en los cs. 56-65 pero un poco más prolongado y pasando por distintos centros tonales como *Re*, *Do*, *Fa sostenido, Do sostenido, Si*, *Sib* y *Mib*. Esto nos conduce al puente de los cs. 269-270, con el acorde *Fa*, *(la)*, *Do*, *Mi*, *Sol Sib* desembocando en el segundo punto clímax más importante de toda la pieza: el comienzo de la parte *c'* (cs.271-302) en *Lab*.



Es el mismo motivo que *c* pero en otros centros tonales. La repetición de ese gesto pasa por los centros tonales de *Sib*, *Mib, Fa sostenido, Lab*, *Do*, *Sol*, *Fa sostenido, Fa*, hasta llegar al c. 297 en *Sol*, dominante de *Do,* apareciendo en los siguientes compases (cs. 298-305).

Puente **(cs. 303-311).** Desde el c. 303 al 311,



se presenta un puente formado por notas repetidas pasando por, *Do*, *Fa*, *Sib* y *Mib* hasta llegar a la *Coda*.

***Coda* (cs. 312-321).** Aquí se repite el gesto del punto clímax –*c* y *c'*–. Estamos en el centro tonal *Mib*.



Para finalizar, en el c. 315 comienza un *ostinato* en la mano derecha mientras en la mano izquierda se mantiene el centro tonal todo el tiempo hasta la conclusión, c. 321 –enarmonía; pasaje en acordes en forma de escala con cromatismos y tonos enteros–.

– **El preludio número dos** (1996) estrenado en 1997 por el pianista Leonel Morales[9].

Tiene recuerdos de pasajes de los *Nocturnos de la Antequeruela* y de algunas formulaciones del *Preludio Número 5*.

Se presentan dos grandes temas: *A*: sección rítmica, ágil, con dedos a lo Scarlatti, con notas largas y acentuadas en la mano izquierda realizando el tema. Ambas manos tocan a veces en vertical y otras dos contra tres –en *FaM*–. Esto se repite en *Si*. Utilización de acordes formados por cuartas y de diseños de movimientos circulares. *B*: es la copla, un gran recitativo característico del lenguaje garciabriliano. Tiene gran carácter español pero con su sello. Notas largas, tresillos de semicorcheas, melismas –grupos irregulares de fusas–. *C*: es una parte nueva y lírica pero con elementos anteriores desarrollados. Hay que hacer notar la utilización de la célula de dos semicorcheas y nota larga. Aquí también está una parte de *B* más desarrollada, por esta razón se puede incluir dentro de *C* –otra interpretación válida sería tratarlo como una variación de *B*–. En esta sección está el climax armónico y expresivo. A continuación, un puente rítmico y la cadencia dan por finalizado este preludio.

9 El 19 de noviembre de 1997, dentro del ciclo "Aula de (Re) Estrenos" que convoca la "Fundación Juan March", se estrena en Madrid el *Preludio de Mirambel número dos*. En este concierto, Morales interpreta la obra integral para piano de García Abril.

Recuerda a una fantasía por su extensión y dificultad. Es ese gran pianismo continuador de la obra de Albéniz, aunque con un lenguaje típico de García Abril. Necesario conocer la música española anterior junto con el andalucismo y el cante jondo –grandes influencias en la obra de García Abril–.

Técnica y musicalmente, de dificultad superior.

Este preludio lo podemos dividir en las siguientes partes o secciones:

– *A* (cs. 1-48)
– *B* (cs. 49-105). Parte lenta y lírica. *b1* (cs. 49-66); *b1'* (cs. 67-76); *b2* (cs. 77-90)
– *Compases Cadenciales* (cs. 91-104)
– *C* (cs. 105- 210). Parte nueva y lírica, donde se desarrollan distintas células aparecidas. Contiene el clímax armónico y expresivo.
– *Puente rítmico* (cs. 211-224)
– *Sección Cadencial* (cs. 225-247)

***A* (cs. 1-48).** Los tres primeros compases forman un todo que sirve como arranque, dejándonos claro que estamos en *FaM* gracias a la escala descendente que realiza el bajo.



Los once primeros compases están formados de un bajo rítmicamente estático –hasta el c. 9–, con la utilización de acordes compuestos por cuartas –que serán muy utilizados en esta obra–. A partir del c. 9, movimientos circulares nos llevan al c. 12 en el que se repite todo lo anterior con algunas modificaciones, pero esta vez en *Sib* y hasta el c. 27 –siguen presentes los mismos elementos, como los acordes por cuartas–. Hasta el c. 17, en *Re*, habíamos pasado por *Fa* –c. 1– y *Sib* –c. 12–, por lo que los once primeros compases los podemos ver como una gran dominante de *Sib*, desembocando en el c. 14 en una tónica sobre dominante.

En el c. 27, de nuevo se da la idea modificada de los tres primeros compases con centro tonal en *Do* –funcionando como dominante de *Fa*– con la escala descendente y utilizando acordes de cuarta. Los compases siguientes son repeticiones de ésta y otra idea que se presenta en el c. 30. En todos estos compases recurre a la idea principal, desarrollándola

de diferentes formas con repeticiones levemente modificadas o con añadidos. El juego con las repeticiones, aunque no sean idénticas –c. 35 ss.–, le permite aumentar la tensión. Hemos pasado por *Do* en el c. 33 y *La* en el c. 41. Los compases del 45 al 49 son cadenciales, introduciendo el elemento principal de la siguiente parte: el movimiento circular.

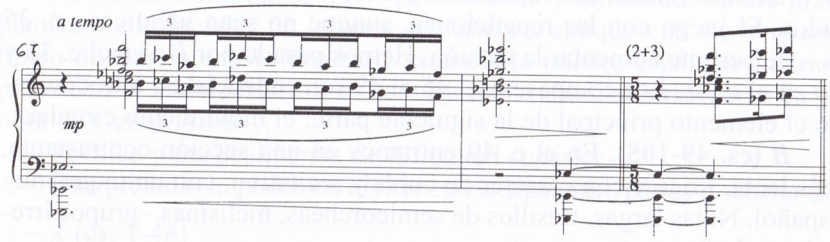
***B* (cs. 49-105).** En el c. 49 entramos en una sección contrastante, más lenta, lírica y con carácter de copla y recitativo, con un toque muy español. Notas largas, tresillos de semicorcheas, melismas –grupos irregulares de fusas–.

***b1* (cs. 49-66).** En el c. 49 presenta la nota larga en forma de acorde con los grupos de tresillos de semicorcheas, fórmula característica de esta sección –éste es uno de los movimientos circulares–.



En el c. 51 aparece un elemento que se va a desarrollar en esta sección (corchea con puntillo-semicorchea-corchea), surgiendo modificado en el c. 54, c. 69, c. 72. (Estas células, que reaparecen siempre, se verán combinadas con la aparición del movimiento circular comentado anteriormente). En el c. 56 se presenta una célula nueva –una fusa anacrúsica seguida de negra– que utilizará a menudo. Estos compases, en *Sib*, se repetirán en el c. 60 y ss., pero esta vez en *Lab* –siempre con bajo pedal–. Sigue desarrollando las células aparecidas y otras derivadas hasta el c. 67.

***b1'* (cs. 67-76).** En el c. 67 reexpone la idea de lo cs. 49 y siguientes pero un semitono ascendente, es decir, en *Mib*.



Hasta el c. 76 la reexposición es literal, pasando por el centro tonal de *Si* en el c. 74 y a partir del 76 de *La* –con bajo pedal como anteriormente–.

***b2* (cs. 77-90).** A partir del c. 76 el centro tonal es *La* –la claridad sobre este centro tonal sólo se evidencia durante los primeros compases–. En los compases siguientes, seguimos con las distintas presentaciones de la célula introduciendo una variante del movimiento circular en tresillos, esta vez con cinquillos –c. 81–,



llevándonos a un punto de tensión –c. 89– hasta descansar en los compases cadenciales –cs. 91 al 105–. Toda esta sección ha sido muy inestable tonalmente.

***Compases Cadenciales* (cs. 91-104).** En esta zona cadencial la inestabilidad tonal cesa, siendo ahora el centro tonal *Do* y luego *Fa* –c. 102–. En estos compases cadenciales juega con preguntas y respuestas en ambas manos –lo realiza por medio de grupos de fusas–.

***C* (cs. 105- 210).** Llegamos a una parte nueva en el c.105, lírica,



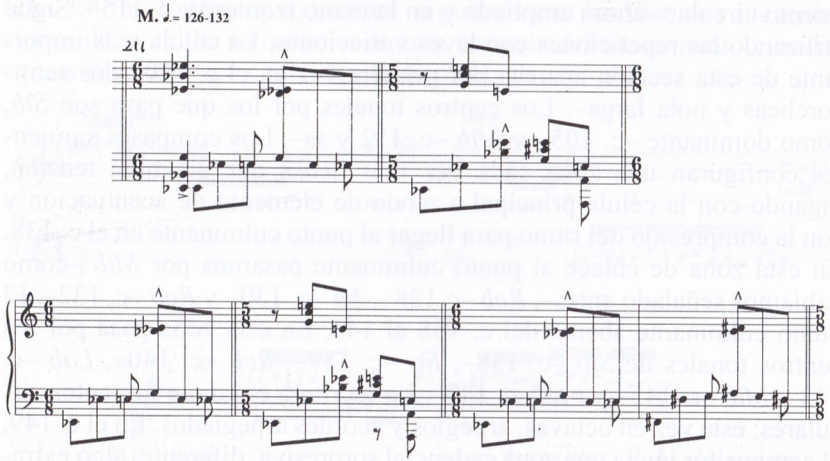
con una visión diferente de ciertos elementos anteriores como el movimiento circular –ahora ampliado y en la mano izquierda, c. 115–. Sigue utilizando las repeticiones con leves variaciones. La célula más importante de esta sección aparece por primera vez en el c. 110 –dos semicorcheas y nota larga–. Los centros tonales por los que pasa son *Sib*, como dominante –c. 105– y *Mib* –c. 112 y ss–. Los compases siguientes configuran una zona cada vez más densa que acumula tensión, jugando con la célula principal a modo de elemento de acentuación y con la compresión del ritmo para llegar al punto culminante en el c. 138. En esta zona de enlace al punto culminante pasamos por *Mib* –como habíamos señalado antes–, *Reb* –c.128–, *Mi* –c. 130– y *Reb* –c. 132–. El punto culminante abarca del c. 138 al 149. En esta zona pasa por los centros tonales de *Sib* –c. 138–, *Fa* –c. 139–, *Reb* –c. 140–, *Lab* –c. 143–, *Mib* –c. 145– y *Fa#* –c. 147–. La escritura es en movimientos circulares; esta vez en octavas, arpegios y acordes arpegiados. En el c. 149, el compositor inicia una zona cadencial sorpresiva, diferente, algo extraña. Sigue con la escritura en octavas y juega con las repeticiones para crear tensión pasando por *Re* –a modo de subdominante– y por *Lab* –c. 151–, centro tonal que actúa hasta el final de esta cadencia y con el que inicia la siguiente parte. En el c. 154, aún en la zona cadencial, inicia una idea ya aparecida en el c. 33 y siguientes, pero más densa y con alguna repetición.

El c. 161, comienza con una idea similar a la aparecida en el c. 115 pero con leves modificaciones. Estamos en una zona complicada, con armonía inestable, en la que surgen ideas análogas a otras aparecidas anteriormente –como también en el c. 182, similar al c. 49–. Toma protagonismo una célula que aparece en el c. 170 y luego reaparecerá modificada en el c. 180 –dos semicorcheas, nota larga–.

Llegamos al c. 185, donde se presenta de nuevo otra visión del material del c. 67, intercalando los movimientos circulares con arpegios dándole un carácter de mayor tensión. Es el punto de máxima expresión que durará hasta el c. 211, jugando con los elementos que formaban la copla con puntos de mayor y menor densidad –c. 190 y siguientes– y con otros elementos anteriores como la escala descendente –c.205–. Esta zona pasa por distintos centros tonales: *Re* –c.185–, *Do* –c. 186–, *Re* –c. 189–, *Do#* –c. 190– y *Fa#* –c. 202–, principalmente.

A partir del c. 211 llegamos a algo nuevo pero, aunque todavía no se perciba el carácter cadencial, el compositor introduce la tonalidad en la que se desarrollará toda la sección final con la que concluirá la obra: *Mib*.

***Puente rítmico* (cs. 211-224).** Los cs. del 211 al 225 actúan como puente hacia la cadencia.



Se trata de un puente rítmico que utiliza repeticiones basándose en arpegios desplegados que se intercalan con acordes; juega con acentos, comprimiendo el ritmo para crear una tensión suspendida.

***Sección Cadencial* (cs. 225-247).** La cadencia comienza de nuevo con la idea del c. 49, un gran pedal en *Mib*,



enlazando en el c. 231 dos ideas: la primera, acordes densos jugando con la acentuación y la compresión del ritmo y la segunda, arpegios descendentes –c. 239– que tras la repetición (cs. 243-247) nos llevan al final, enfatizando así la caída en la tónica, *Mib*.

– **El preludio número tres** (1996) fue estrenado en 1997 por la pianista Rosa Torres Pardo[10], a quien está dedicado.

Gran lirismo; predominancia de la célula germinal –dos notas cortas y una larga–, tresillos, melismas; grandes acordes realizando melodía, mientras los melismas están en otro plano dibujando arabescos...

Hay que mencionar, como en toda la obra de García Abril, el placer de los desarrollos, su gran riqueza armónica unida al gusto por la modalidad. El resultado es una música modernista y, a la vez, popular, española. *A* y *B* son secciones contrastantes, aunque ambas son temáticas, cantábiles. *A* es lírica, pero con más dominancia del carácter español:

10 El 18 de enero de 1997, dentro del "XIII Festival de Música de Canarias", se estrena el *Preludio de Mirambel número tres*.

abundancia de melismas y de dos notas cortas unidas a una larga, dando como resultado una dinámica y agógica que se van dinamizando y adquiriendo el estilo rítmico y de copla. *B*, por el contrario, es delicada y muy lírica, donde la tranquilidad y transparencia sonoras son protagonistas. Tresillos de semicorcheas unidos a nota larga, forman la célula principal. La característica de los *Desarrollos* es la velocidad y la acumulación sonora. Lo expuesto anteriormente, unido a los puentes, secciones cadenciales y la coda, le aportan a este preludio el equilibrio, empaste y coherencia de una obra de gran inspiración.

Técnica y musicalmente, de dificultad superior.

Este preludio se puede estructurar de la forma siguiente:

- *A*, puente (cs. 1-27).
- *B* (cs.28-40) + últimos compases de acumulación de tensión (cs. 41-43).
- *Desarrollo I* (cs. 43-77) + *puente* (cs. 78-81).
- *B'* (cs. 82-96), en otra tonalidad.
- *Desarrollo II* (cs. 96-158). Con compases de acumulación de tensión y distensión.
- *A'* + *Compases Cadenciales* (cs. 158-175). No está completo pero sí lo fundamental y la cadencia.

La parte ***A*** **(cs. 1-27)** presenta, en los 5 primeros compases, la escala Frigia de *Sol sostenido* como armonía –esto no significa que la obra esté en *Sol sostenido*; la obra termina en *Reb*, así que el *Sol sostenido* del comienzo se trata de la enarmonía de *Lab*, es decir, la dominante de *Reb*; por tanto, la armonía del comienzo actúa como si fuera la dominante–. Uno de los aspectos más importantes de este comienzo es la utilización de figuras largas ligadas a un grupeto extenso –éste es un recurso que aparece de forma continua en toda la obra; los podemos denominar *melismas*–.





Hasta llegar al c. 27, la utilización de las notas largas unidas a los grupetos es incesante –este gesto de García Abril es un rasgo habitual de su lenguaje: recitativos, coplas, españolismo–. Pasa por las tonalidades de *Sol sostenido, La, Sib* y *Si natural*. En los cs. 24-27, la escritura es distinta a todo lo anterior manteniéndose la misma armonía en los cuatro compases.



Es un puente dentro de la parte *A* que se va a dirigir de nuevo a la armonía de la escala Frigia en *Sol sostenido* (c. 28-ss).

La parte ***B*** **(cs. 28-40)** es un contraste de la primera parte –*A*–. La escritura, la dinámica, la agógica y la armonía son diferentes. Domina, todavía más que en *A*, el lirismo y la transparencia. Menos acumulación sonora, delicadeza, lentitud. Comienza con una frase en anacrusa de cuatro compases, 2+2 (cs. 28-32),





y se vuelve a repetir lo mismo en *Fa sostenido* como si fuera una progresión. La fórmula protagonista en esta sección es el tresillo de semicorcheas unido a una corchea: dos tresillos de semicorchea, corchea + tres tresillos de semicorcheas, corchea. Poco a poco, la medida asciende –c. 37– hasta llegar al c. 41. *Últimos compases de acumulación de tensión* (cs. 41-43). Aquí se empieza a ascender en una especie de escala que acumula gran tensión, hasta que desemboca en el c. 44 con una dominante-tónica de *Si natural* (*Fa sostenido-Si*).

***Desarrollo I* (cs. 43-77).** Esta sección va a caracterizarse por su amplitud sonora –ensanchamiento de sonido: *e cant. ampliamente*–.





Tiempo rápido, utilizando el contraste de registro agudo y grave en forma de preguntas y respuestas entre las dos manos. La escritura se condensa y se utiliza el gesto V-I en varias ocasiones como punto clímax –*Si natural* c. 44; *Mi natural* c. 50; *Mib* c. 64; *Do natural* c. 71–. Las fórmulas más utilizadas son: nota larga y dos fusas; esto entrelazado por tresillos de semicorcheas, grupos irregulares de semicorcheas –5 y 7–, grupos de fusas.

. ***Puente* (cs. 78-81).** Su función es dirigirnos a la parte *B'* y es del mismo estilo al aparecido en los cs. 24-28, pero con otra armonía.



***B'* (cs. 82-96).** Es similar a la sección *B* pero, en esta ocasión, cambia el tono que sigue siendo escala Frigia, pero en *Do sostenido* y *Si natural* (c. 82- 96).





***Desarrollo II* (cs. 96-158)**. En la anacrusa del c. 96 comienza un puente muy extenso hasta el c. 119, de escritura poco condensada,



con repetición de muchos gestos simples, pero que a la vez van pasando por varias tonalidades y ascendiendo en sonido –*Sib*, *Reb*, *Mi natural*, *Mib*–. Esto nos dirige a los cs. 120-123, donde se reproduce la misma escala de intensificación que surge en los cs. 40-43 con otra armonía, desembocando en el mismo gesto de punto clímax V-I (antes cs. 43-44 y ss.; ahora cs. 123-124 y ss.) –de *Do sostenido*, enarmonía de *Reb*–. Por esa razón, se ha realizado un puente tan extenso elaborando un desarrollo muy similar al anterior, pero esta vez con mucha más fuerza, más sonido, más condensación de notas y mucho más contrapunto. La diferencia del desarrollo anterior es que éste, no pasa por tantos centros tonales sino que se queda en *Do sostenido-Reb* y *Fa*. Poco a poco, comienza a destensar toda la tensión hasta llegar al c. 158.

La parte ***A'* (cs. 158-175)**, que está sin completar, comienza con una anacrusa. Lo más representativo de esta sección son los primeros diez compases iguales que el comienzo del preludio.



A continuación, y para finalizar, se presentan los **Compases Cadenciales (cs. 167-175)** donde la música pierde volumen y se va apagando.



Desde el c. 167 hasta el 173, se cadencia a base de cuartas justas, *Si-Fa sostenido; Fa sostenido-Do sostenido*; *Reb-Lab*, reflejadas en el bajo. La fórmula protagonista de este final es: dos semicorcheas unidas a una negra –célula derivada de una germinal habitual: dos notas cortas y nota larga–.



Antón García Abril con la autora de este artículo.

CONCLUSIONES

Los *Preludios de Mirambel* pueden ser interpretados como ejemplo de humanismo: música profana con contenido espiritual. Los movimientos circulares, las células que se multiplican y nos envuelven, las frases con sentido de continuidad, de vuelta, de infinito, recuerdan a lo cosmológico y trascendente de nuestros místicos. Los desarrollos extensos donde el volumen se acumula, el sonido se ensancha y el tratamiento modal, tonal, junto a la multiplicidad rítmica y de voces y a la arquitectura formal, se asemejan a cierto pensamiento platónico representado por la armonía de las proporciones, por el engrandecimiento de la luz, por el esplendor...

El color veneciano, la riqueza de los mosaicos bizantinos y la sensualidad, están presentes en estos preludios a través del tratamiento tan especial del concepto armónico: la singular armonía nota-contra-nota, múltiples centros tonales porque el compositor no quiere encorsetarse en

ninguna tonalidad; simultaneidad armónica porque le gusta sumar color, está siempre en la búsqueda de ambientes nuevos, abierto a dejarse sorprender por espacios por descubrir; identificación con el concepto modal porque toma partido por lo popular, por lo moderno, por lo próximo, porque se siente español pero con el compromiso de colaborar para seguir engrandeciendo lo nuestro, seguir universalizando nuestra música a través de una obra de corte intelectual y contenido espiritual.

La sobriedad de los policromistas españoles se ve representada, por un lado, en la sólida estructura de estas obras y, por otro, por la libertad en el contenido de las mismas. La libertad compositiva de García Abril no renuncia al valor estructural, a la arquitectura formal. La estructura, representada primero por el ordenamiento formal de la composición, y segundo, por el ordenamiento melódico y rítmico como parte de la misma. La eliminación de patrones melódicos, armónicos y rítmicos y la desaparición de estructuras reconocibles y del desarrollo repetitivo, desemboca en una música incomprensible al público en general, en la pérdida de contacto con los oyentes. De esto se separó García Abril y su filosofía es la contraria. Su máxima preocupación es crear un lenguaje personal y renovado, pero con el valor de la comunicación.

Preludios de Debussy, *Gaspart de la Nuit* de Ravel, *Suite Iberia* de Albéniz son obras que, con la unanimidad de intérpretes, musicólogos y críticos, han pasado a la historia como de las más grandes de la literatura pianística universal. Los *Preludios de Mirambel* de García Abril pueden pretender lo mismo. La historia y el tiempo lo dirán. Nosotros esperamos haber contribuido a su divulgación y comprensión en quienes todavía no los conozcan, y en la ayuda en la profundización de los mismos para pianistas que los interpretan y estudiosos que los analizan.