UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de Ciencias de la Comunicación

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad

LA OBRA PIANÍSTICA DE ANTÓN GARCÍA ABRIL: UN PARADIGMA DE COMUNICACIÓN MUSICAL

Doctoranda:

Paula Coronas Valle

Director:

Alfonso Méndiz Noguero

Málaga, 2008

A la memoria de mi excepcional tío Ricardo:
referente insustituible de sabiduría,
depositario de mi afecto y cariño profundos,
testigo fiel de mis acontecimientos profesionales y humanos.

Aunque tristemente hoy no pueda sentir la emoción de su abrazo,
quisiera brindarle la culminación de mi trabajo de Tesis doctoral,
sobre la que tantas veces me aconsejó
y de la que seguro se sentiría orgulloso.

Siempre pervivirá en mí tu imborrable recuerdo.

Con mi admiración y agradecimiento eternos.

Málaga, 15 de diciembre de 2008

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero expresar mi agradecimiento a los Doctores D. Miguel de Aguilera Moyano y Dª. Ana Sedeño Valdellós, profesores de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga y Coordinadores del programa de Doctorado "Música y Comunicación": un programa verdaderamente pionero, que ha suscitado un entusiasmo grande entre los músicos y que augura un fructífero campo interdisciplinar de investigación. Quisiera felicitarlos por esta brillante iniciativa que convoca a la Música en el ámbito universitario, a través de la cual he podido canalizar mi trabajo de tesis doctoral. A los dos, mi agradecimiento por su eficaz labor, por su disponibilidad y sus valiosos consejos siempre.

Vaya también mi agradecimiento al Doctor D. Jesús Alcalde Isla, profesor titular de Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid, por la aportación de su valioso libro *Música y Comunicación*, cuya consulta ha sido de gran interés para mi trabajo doctoral. Gracias así mismo por haber sido testigo presencial de mis interpretaciones en vivo en torno a la música del maestro García Abril.

Igualmente, mi gratitud a Dª Diana Pérez Custodio, Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Málaga y profesora de "Composición para Medios Audiovisuales" del Conservatorio Superior de Música de Málaga, por sus enseñanzas, su ánimo y colaboración en todo momento.

Quiero dedicar palabras de agradecimiento a Dª Áurea Ruiz García, directora de *Bolamar Ediciones*, pianista, colaboradora y esposa del maestro. La figura de Áurea es decisiva para la contemplación de un encuadre ajustado a la realidad del compositor. Interesada por la edición e impresión de la obra integral del músico, trabaja diariamente en la compilación y minuciosa ordenación del catálogo garciabriliano. Su ayuda resulta imprescindible para el estudio científico y profundo del corpus del autor. Como intérprete y estudiosa de su obra, le agradezco sinceramente su valiosa aportación e inestimable contribución a la difusión de su música. Gracias, Áurea por tu inmensa colaboración, por tu simpatía, amabilidad, paciencia y sobre todo, por tu cariño sin límites.

A continuación, al maestro García Abril le agradezco ante todo las excelencias de su música. Su obra es para mí una continua fuente de aprendizaje, de saber y de inspiración. Mi admiración y agradecimiento eternos por su talento, su calidad humana, su ejemplo de vida y obra. Gracias, Antón por creer siempre en mí, por tu afecto y cariño permanentes, por tu aliento constante. Me considero intérprete afortunada por gozar del privilegio de tu compañía, tu ayuda, tu complicidad y tu amistad verdadera.

Cómo no, ahora mi gratitud va dirigida al profesor y director de esta Tesis, Doctor D. Alfonso Méndiz Noguero. Recuerdo su brillante presentación en el aula el primer día de clases durante los Cursos de Doctorado. Me impresionaron su personal y atractivo planteamiento pedagógico y su fuerte capacidad comunicadora. Sinceramente, desde ese momento, deposité en él mi confianza para adentrarme en el apasionante y mágico mundo de la investigación, contagiada de su entusiasmo sin límites. Gracias, Alfonso por brindarme tu experiencia docente, tu magisterio, tus conocimientos y enseñanzas sin reservas. A través de tu método he recorrido el camino hacia la investigación con la alegría, el interés y rigor necesarios para no desfallecer en ningún momento. He hallado siempre en ti el acicate para superarme, aprender y continuar descubriendo. Por ser mi guía, observador paciente de mis pasos investigadores, consejero fiel y apoyo incondicional durante todo este tiempo, gracias una vez más, Alfonso.

Por último, gracias de todo corazón a mi querida y maravillosa familia, que tanto me ha arropado y me ha estimulado durante la difícil tarea de la Investigación. Una vez más, su cariño y su amor han iluminado este camino, este trayecto de mi vida profesional y humana. Como en todas mis aspiraciones, mis retos y mis sueños, mi familia, a la que debo todo lo que soy, ha sido fiel compañera de viaje. Mi agradecimiento profundo por su entrega diaria, su valiosa e imprescindible ayuda, su respaldo y gran amor. Y muy especialmente quisiera agradecer a Daniel Sainz todo su apoyo, dedicación e infinita paciencia. Durante todo este tiempo he recibido una vez más su cariño profundo y amor verdadero. Gracias, Daniel por recorrer siempre el camino junto a mí, y por tantas horas de espera, comprensión y generosidad.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN 12
1. El piano en la obra de Antón García Abril 12
2. Planteamiento de la investigación 14
3. Estado de la cuestión 17
3.1. Libros 18
3.2. Monografías 19
4. Metodología 22
5. Desarrollo y estructura del trabajo 24

PARTE I.- PENSAMIENTO Y CREACIÓN MUSICALES EN GARCÍA ABRIL

CAPÍTULO 1. ANTÓN GARCÍA ABRIL EN EL PANORAMA DE LAS CORRIENTES MUSICALES DEL SIGLO XX 28
1.1. ESCUELAS ESTÉTICO-MUSICALES 28
1.1.1. Introducción a la estética musical 28
1.1.2. Leonard Meyer: Estética y psicología 29
1.1.3. Theodor Wiesengrund y la sociología de la música 34
1.1.4. Principales corrientes estéticas del siglo XX 38
1.2. LA FIGURA DEL COMPOSITOR EN EL CONTEXTO HISTÓRICO 47
1.2.1 Años de posguerra 47
1.2.2. Años cincuenta y el Grupo de Nueva Música 50

CAPÍTULO 2: TRAYECTORIA ARTÍSTICA DE ANTÓN GARCÍA ABRIL 58
2.1. ETAPA DE FORMACIÓN (1933-57) 58
2.1.1. Teruel. Infancia y primeros años de vida (1933-1946) 58
2.1.2. Estudios en Valencia. Juventud (1947-52) 61
2.1.3. Ampliación y desarrollo de estudios: Madrid. Primeras obras (1952-1956) 63
2.1.4. Primer viaje a Italia. Siena (1954-1956) 67
2.2. CONTINUIDAD EN EL APRENDIZAJE. HACIA LA CONSOLIDACIÓN DE UN ESTILO PERSONAL (1957-69) 71
2.2.1. Primeros contactos con el magisterio (1957) 71
2.2.2. Antón García Abril y el Grupo de Nueva Música (1958) 72
2.2.3. Comienzo de una etapa independiente. Nuevas producciones (1959-1962) 73
2.2.4. Segunda estancia en Italia. Confirmación del lenguaje (1963-64) 79
2.2.5. Regreso a España. Sucesión de nuevos frutos musicales (1965-1969) 83
2.3. MADUREZ CREADORA. ESPLENDOR COMPOSITIVO (1970-84) 85
2.3.1. Dedicación exclusiva a la creación. Período de alumbramientos musicales 85
2.3.2. De la obtención de la cátedra de Composición al *Cántico de la Pietá* 91
2.3.3. El final de la década de los setenta. *Alegrías* 97

2.3.4. Inicio de la década de los ochenta. Producción. Nombramientos, méritos y distinciones. 102
2.4. DESARROLLO Y PERFECCIONAMIENTO DEL LENGUAJE GARCIABRILIANO. GRANDES OBRAS (1984-1996)..... 115
2.4.1. García Abril, un compositor maduro (1984-1986)..... 115
2.4.2. Composición de *Divinas palabras*, la ópera (1986-1992)..... 120
2.4.3. El final de la década de los ochenta (1987-1990)..... 127
2.4.4. Continuidad en el proceso de creación.Consolidación del estilo (1991-1996) 141
2.5. DEPURACIÓN Y CONTINUIDAD EN EL PROCESO DE CREACIÓN (1997-2008) 155
2.5.1. Nuevos retos compositivos (1997-2000)..... 155
2.5.2. Creación garciabriliana a principios del siglo XXI (2001-2008) 167

CAPÍTULO 3: ENFOQUE ESTÉTICO EN EL MENSAJE GARCIABRILIANO 179
3.1. ELEMENTOS BÁSICOS DEL MENSAJE MUSICAL..... 179
3.1.1. Ritmo 180
3.1.2. Melodía..... 180
3.1.3. Armonía..... 181
3.1.4. Timbre 182
3.1.5. Estructura..... 183
3.2. DOS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN EN TORNO A LA ESTÉTICA GARCIABRILIANA..... 184
3.2.1. Zaldívar: “Estética del Tercer Milenio” 184
3.2.2. Sestelo: El humanismo como elemento generador en la obra de García Abril 187
3.3. PRINCIPALES POSTULADOS DEL CREDO ESTÉTICO GARCIABRILIANO..... 193
3.3.1. Comunicatividad..... 193
3.3.2. Búsqueda de la verdad..... 196
3.3.3. Objetividad, individualidad y singularidad del arte..... 197
3.3.4. Modernidad y vanguardia..... 200
3.3.5 Inspiración nacional..... 202
3.3.6. Temporalidad y continuidad..... 205
3.3.7. Libertad y pluralidad 207
3.3.8. Defensa de la Melodía..... 209
3.4. DOS GRANDES ASPIRACIONES EN EL PENSAMIENTO GARCIABRILIANO..... 211
3.4.1. La interpretación: continuidad del mensaje musical 211
3.4.2. La Música y la Universidad..... 213

PARTE II.- ESTUDIO DE LA OBRA PIANÍSTICA DE ANTÓN GARCÍA ABRIL

4. ELEMENTOS COMUNICATIVOS EN LA OBRA PIANÍSTICA GARCIABRILIANA 217
4.1. ESCUCHA DE LA PARTITURA EN EL MENSAJE MUSICAL 217
4.2. EL PROCESO CREADOR 218
4.3. COMPONENTES DEL MENSAJE MUSICAL 219
4.4. EFECTOS COMUNICATIVOS DEL MATERIAL SONORO 220
4.4.1. Tonalidad y modalidad 220
4.4.2. Dinámica 221
4.4.3. Timbre 222
4.4.4. Agógica 223
4.4.5. Tiempo y ritmo 223
4.4.6. Melodía 225
4.4.7. Armonía 226

CAPÍTULO 5: EL PIANO SOLISTA 228
5.1. EL PIANO SOLISTA 228
5.1.1. Sonatina (1953-54) 229
5.1.2. Preludio y Toccata (1957) 230
5.1.3. Sonatina del Guadalquivir (1982) 231
5.1.4. Preludios de Mirambel (1984-1996) 234
5.1.5. Balada de los Arrayanes (1996) 240
5.1.6. Dos Piezas Griegas (2001) 241
5.1.7. Piezas Amantinas (2005) 243
5.1.8. Lontananzas (1953-editadas en 2005) 245
5.1.9. Diálogos con la luna (2006) 246
5.1.10. Tres baladillas (2006) 248
5.1.11 Microprimaveras (2006) 250
5.1.12. Variaciones Líricas (2008) 252
5.2. CONSTANTES EN SU OBRA PARA PIANO SOLO 253
5.3. CONCLUSIONES 256

CAPÍTULO 6. EL PIANO COMO SOLISTA CON ORQUESTA 259
6.1. CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA (1957-1963) 260
6.1.1. Orígenes de la composición 260
6.1.2. Análisis formal 262
6.2. NOCTURNOS DE LA ANTEQUERUELA (1996) 268
6.2.1. Orígenes de la composición 268
6.2.2. Análisis formal 271
6.3. CONCIERTO DE LA MALVARROSA (2000-2001) 276
6.3.1. Orígenes de la composición 276
6.3.2. Análisis formal 279
6.4. JUVENTUS (2001) 281
6.4.1. Orígenes de la composición 281

6.4.2. Análisis formal 284
6.5. ALBA DE LOS CAMINOS (2007) 289
6.5.1. Orígenes de la composición 289
6.5.2. Análisis formal 290
6.6. CONCLUSIONES: CARACTERÍSTICAS COMUNES AL PIANO SINFÓNICO GARCIABRILIANO 293
6.6.1. Complejidad rítmica 293
6.6.2. Libertad formal 293
6.6.3. Dificultad integral en la técnica 294

CAPÍTULO 7. EL PIANO PEDAGÓGICO 295
7.1. SU EXPERIENCIA EN EL AULA 295
7.1.1. Trayectoria pedagógica 295
7.1.2. Claves de la doctrina compositiva garciabriliana 297
7.2. SUS TRABAJOS PEDAGÓGICOS 302
7.2.1. Cuadernos de Adriana (1985) 305
7.3. CONCLUSIONES 333

CAPÍTULO 8. EL PIANO EN LA MÚSICA DE CÁMARA 335
8.1. INTRODUCCIÓN 335
8.2. REPERTORIO DE OBRAS CAMERÍSTICAS CON PIANO 336
8.2.1. Homenaje a Mompou (1988) 336
8.2.2. Cantos de plenilunio (1990) 339
8.2.3. Cuarteto de Agrippa (1994) 341
8.2.4. Zapateado (1995) 344
8.2.5. Madrid 1948-1998 (1998) 347
8.2.6. El bosque de los ausentes (2004) 348
8.2.7. Fantasía Hispalense (2007) 349
8.2.8. Sonata de Siena (1954-55) 352
8.3. CONSIDERACIONES FINALES 359

CAPÍTULO 9. EL PIANO EN LA MÚSICA VOCAL 362
9.1. INTRODUCCIÓN 362
9.2. REPERTORIO DEL PIANO EN LA MÚSICA DE CÁMARA 365
9.2.1. Colección de canciones infantiles (1956) 366
9.2.2. Dos villancicos de “El alba del Alhelí” (1959) 378
9.2.3. Dos canciones de Juventud (1959) 379
9.2.4. Tres Nanas (1961) 379
9.2.5. Cuatro canciones sobre textos gallegos (1962) 381
9.2.6. Tres canciones españolas (1962) 383
9.2.7. Aunque vives en costera (1963) 384
9.2.8. Becqueriana (1970) 385
9.2.9. Canciones de Valldemosa (1974) 386
9.2.10. Catorce canciones asturianas (1984) 389
9.2.11. Canciones del alto Duero (1993) 390
9.2.12. Tres poéticas de la mar (1996) 392

9.2.13. Castilla de la luz (2000) ... 393
9.2.14. Canciones del Jardín Secreto (2001) ... 395
9.2.15. Tres Canciones sobre textos de Antonio Machado (2003) ... 397
9.3. CONCLUSIONES ... 399

CONCLUSIONES GENERALES ... 401

BIBLIOGRAFÍA ... 409
1. Bibliografía específica: Antón García Abril ... 409
1.1. Escritos publicados del compositor ... 409
1.2. Libros y artículos sobre el compositor ... 409
2. Bibliografía general: Música y pianística ... 411

ANEXOS

ANEXO 1. ANTÓN GARCÍA ABRIL Y LA MÚSICA AUDIOVISUAL (Cine y Televisión) ... 416
1. INTRODUCCIÓN ... 416
2. BANDAS SONORAS CINEMATOGRÁFICAS ... 417
3. BANDAS SONORAS PARA SERIES DE TELEVISIÓN ... 426
4. FILMOGRAFÍA CINEMATOGRÁFICA: SELECCIÓN ... 431
5. FILMOGRAFÍA TELEVISIVA: SELECCIÓN ... 431

ANEXO 2. CATÁLOGO MUSICAL ... 432
1. OBRAS ESCÉNICAS ... 432
1.1 Ópera ... 432
1.2. Ballet ... 433
1.3. Teatro musical ... 434
2. OBRAS ORQUESTALES ... 435
2.1. Orquesta sola ... 435
2.2. Instrumento/s solista/s y orquesta ... 439
2.3. Voz (solista/s – coro) y orquesta ... 443
3. OBRAS PARA CONJUNTO VOCAL ... 449
3.1. Voces a capella ... 449
3.2. Voz (solista/s – coro) e instrumento ... 451
3.3 Voces y conjunto instrumental ... 452
4. OBRAS PARA VOZ ... 453
4.1 Voz e instrumento acompañante ... 453
4.2. Voz y conjunto instrumental ... 461
5. OBRAS PARA CONJUNTO INSTRUMENTAL ... 462
5.1 Dos instrumentos ... 462
5.2 Tres instrumentos ... 465
5.3 Cuatro instrumentos ... 465
5.4 Cinco o más instrumentos ... 466
6. OBRAS PARA INSTRUMENTO SOLO ... 467
6.1. Piano ... 467

6.2. Órgano 472
6.3. Guitarra 472
6.4. Violín 475
6.5. Piano a cuatro manos 476
7. MÚSICA INCIDENTAL 477
7.1 Teatro 477
7.2 Cine 478
7.3. Televisión 478
7.4. Documentales 479
7.5. Sintonías 479
8. EDITORIALES QUE HAN PUBLICADO SUS OBRAS 480
9. DISTRIBUIDORES DE SUS OBRAS 481
10. LISTA CRONOLÓGICA DE OBRAS 482
11. LISTA ALFABÉTICA DE OBRAS 486

ANEXO 3. DISCOGRAFÍA 492

ANEXO 4. CONFERENCIAS Y DISCURSOS 509
A. CONFERENCIAS 509
A.1. Conferencia en ICADE (2005) 509
A.2. Conferencia-homenaje a Antón García Abril: *el maestro, su estética y Obra* (E. Sestelo, 2007) 513
B. DISCURSOS 524
B.1. Discurso pronunciado con motivo del nombramiento de Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense (2003) 524
B.2. Discurso en defensa de la melodía en Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 526
B.3. Discurso en la entrega del premio Tomás Luis de Victoria 537
B.4. Discurso en el ingreso en la Real Academia de San Carlos de Valencia 539
B.5. Discurso pronunciado en la entrega del Premio Aragón 544

ANEXO 5. ENTREVISTAS 546
A.1. "Entrevista al maestro García Abril", diciembre de 2006, Paula Coronas. 547
A.2. Entrevista con Antón García Abril. Aula de Composición, clase de Musicología. 554
B.1. Entrevista revista musical Ritmo. Estreno en Málaga de *Alba de los Caminos* 564
B.2. "¿Qué quiere usted saber del Concurso Antón García Abril?, junio de 2008, Revista Melómano. 566
B.3. "El compositor habla", febrero de 2008, Ruth Prieto. 569

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Imagen 1: Antón García Abril en su juventud 60
Imagen 2: Fotografía del grupo “Nueva Música” tomada en 1958 72
Imagen 3: El maestro en 1962 75
Imagen 4: Antón y Áurea en Nápoles durante su viaje de novios, mayo de 1964 83
Imagen 5: El maestro Celebidache junto a García Abril con su hijo Antón 86
Imagen 6: García Abril con Antonio Gala 93
Imagen 7: Antón García Abril y Félix Rodríguez de la Fuente 98
Imagen 8: El maestro García Abril el día del ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1983 105
Imagen 9: Con Camilo José Cela 106
Imagen 10: Día del nombramiento de Hijo Predilecto de Teruel 109
Imagen 11: Con Frühbeck de Burgos en estudio de grabación 115
Imagen 12: En los ensayos de Divinas Palabras en el Teatro Real de Madrid. Con Plácido Domingo, José Carlos Plaza y Ros-Marbá 121
Imagen 13: Estreno de la ópera Divinas Palabras en el Teatro Real de Madrid 127
Imagen 14: Con Montserrat Caballé y Rafael Alberti el día del estreno del *Salmo de Alegría para el siglo XXI* 133
Imagen 15: Con Teresa Berganza, grabación de *Canciones Xacobeas* 144
Imagen 16: Estreno del ballet *La Gitanilla* 151
Imagen 17: García Abril en la SGAE 154
Imagen 18: Entrega a Antón García Abril de la Medalla de Oro de Bellas Artes..... 162
Imagen 19: Investidura como Académico Nacional de Bellas Artes de Argentina 166
Imagen 20: Discurso del maestro en el acto de entrega del Premio Aragón 169
Imagen 21: Acto de Investidura Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid 170
Imagen 22: Con Cristóbal Halffter en Moscú 171
Imagen 23: García Abril en Mirambel 176
Imagen 24: García Abril con Paula Coronas en el estreno en Madrid de *Alba de los Caminos* en el Centro de Arte Reina Sofía 178

INTRODUCCIÓN

El día cuatro de mayo de 2007 el compositor Antón García Abril recibió el Premio Cultura 2006, entregado por la Comunidad de Madrid, en un solemne acto celebrado en la Real Casa de Correos. La presidenta, Esperanza Aguirre, destacó, en relación a la aportación del maestro, su constante interés por renovar la música española: "García Abril se ha interesado siempre por actualizar los ecos de la tradición española. Este aragonés universal ha compuesto numerosísimas piezas que abarcan prácticamente todas las formas musicales: obras orquestales, música de cámara, obras vocales y música para cine y series de televisión"[1].

García Abril es un creador contemporáneo dedicado intensamente a la labor de "creación de música actual comunicativa, emotiva en los planos espiritual e intelectual"[2]. Su máxima preocupación es desarrollar un lenguaje artístico actual, pero siempre audible y comunicativo.

1. El piano en la obra de Antón García Abril

> "El piano es mi instrumento. Yo comencé a estudiar piano desde niño. No hay duda de que el piano es el instrumento concertístico más importante, es absolutamente autosuficiente, no necesita de nadie para crear mundos completos de la música. Desde el punto de vista de la armonía,- que es como el agua para la vida- el piano es el mejor instrumento para recrearla, posibilitando infinidad de voces, contrapuntos, planos armónicos… Adoro el piano por su capacidad ilimitada de expresividad"[3].

En la totalidad del corpus garciabriliano –cerca de 200 obras-, las piezas que conceden un papel importante al piano son más de ciento veinte: es decir, un 60% de toda su composición. Este dato manifiesta la importancia del piano en el cómputo general de su

[1] Esperanza Aguirre: *Aguirre entrega los Premios de Cultura 2006*. Publicado por la Dirección General de Medios de Comunicación de la Comunidad de Madrid, 4 de mayo de 2007.

[2] García Abril en: *"Antón García Abril. Arte y experimentación en la música contemporánea"*. Cuadernos Hispanoamericanos .nº 676, octubre de 2006.

[3] García Abril en una entrevista concedida a Paula Coronas en Madrid, Febrero 2007.

inventario, y la necesidad compositiva del músico de apoyarse constantemente en este instrumento como protagonista indiscutible de su creación.

La obra pianística alumbrada por el músico es un referente de calidad para el catálogo contemporáneo ofrecido a este instrumento. Su escritura pianística es muy flexible, desenvolviéndose con plena solvencia en la elección de registros, timbres y efectos sonoros de gran originalidad.

El piano es, para nuestro creador, un vehículo de comunicación que garantiza la expresión de su lenguaje. Supone el medio más amplio y más efectivo para canalizar su discurso musical. Su profundo conocimiento de la técnica pianística ha contribuido al desarrollo y perfeccionamiento de su parcela compositiva en este apartado.

Es difícil clasificar su obra pianística, no sólo por su cantidad, sino también por la variedad. Su bagaje cultural en torno al piano ha transferido a su estética recursos y elementos muy meditados, fruto de un análisis profundo en la evolución de este instrumento. El músico reconoce su admiración por la monumental obra de Johann Sebastián Bach. Es un gran conocedor de los compositores clásicos como Haydn, Clementi, Mozart y Beethoven, y de los grandes creadores románticos como Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin y Liszt. Ha cultivado también la influencia del piano moderno, a través del estudio de sus figuras más destacadas como Debussy, Rachmaninoff, Béla-Bartók, y Stravinsky.

García Abril profundiza también en las innovaciones pianísticas realizadas por los compositores americanos Copland y Gershwin, y en la relevancia del piano en la música de jazz. Como apartado especial, destacamos su predilección por el repertorio del piano español, considerado por el autor como parte fundamental de su propia cultura.

Nos encontramos ante un importante eslabón de la cadena musical perteneciente al patrimonio artístico hispano. Ha sabido desgranar la maestría del pasado pianístico desde la óptica actual. Su lenguaje logra aportar nuevos caminos para este instrumento. La originalidad de este compositor radica en crear nuevos espacios para el desarrollo de la propia naturaleza instrumental pianística, combinando hábilmente orden y libertad en sus pentagramas.

Hay también un punto importante que queremos subrayar. La obra pianística garciabriliana es paradigma de comunicación musical. García Abril lanza una serie de mensajes a través de sus partituras, y siente la necesidad de comunicarse con el auditorio en todo momento. Sólo concibe la composición como medio de comunicación con el oyente, capaz de transmitir emociones y sensaciones. Por todo ello consideramos necesaria la

realización de un estudio científico sobre su corpus pianístico, inexistente hasta el momento, y presentarlo precisamente en una Facultad de Ciencias de la Comunicación, como novedad respecto a otros trabajos doctorales sobre compositores y escuelas musicales, realizados hasta la fecha, cuyo estudio ha sido tradicionalmente abordado y desarrollado en el marco de la Facultad de Musicología.

Así pues el objetivo principal de nuestra tesis es el análisis comunicativo de su mensaje musical a través del piano.

La visión estética aportada por el intérprete de su producción pianística ha constituido para nosotros otro de los grandes objetivos del presente trabajo doctoral, siendo muy valorado por el propio compositor el pensamiento del intérprete, como parte indisoluble del pensamiento del creador.

2. Planteamiento de la investigación

A lo largo de este trabajo analizamos el modelo comunicativo de su obra pianística. Para centrar el tema seleccionado nos apoyamos en tres aspectos: actualidad, interés y cercanía.

Por una parte, se trata de un tema de máxima *actualidad* pues se centra en la vida y obra de un compositor contemporáneo: Antón García Abril, cuyo lenguaje musical utiliza elementos heredados de la tradición clásica en simbiosis con aspectos innovadores del arte actual. Por tanto asistimos a la aportación de un creador que convive con nuestra realidad y que se integra plenamente en la sociedad de hoy, a la que pertenece.

Precisamente uno de los grandes atractivos que posee el estudio en profundidad de su obra es la investigación de piezas y partituras de reciente aparición, con el aliciente que conlleva descubrir páginas que ven la luz en nuestros días, afrontando así el reto de estrenar nuevas composiciones, es decir, acudir al hecho musical en vivo.

Una nueva dimensión de corte moderno y audible se abre con autenticidad en medio de una época de continua experimentación y de rupturismo estético. En esta línea García Abril es considerado un maestro consumado por la singularidad de su valioso mensaje, hábilmente conectado con el glorioso pasado de generaciones anteriores y con el avance y la evolución del propio sistema musical.

Por otra parte, nos encontramos ante la obra de un compositor cuyo catálogo despierta notable *interés*, pues el corpus garciabriliano muestra la magnitud artística de su creador.

Reconocemos originalidad en su música. García Abril da un paso adelante en el engranaje de la moderna historia musical, pues su discurso afronta con decisión el umbral de un nuevo siglo por descubrir. Su talante progresista vislumbra un enfoque conceptual diferente, en el que tienen cabida todas las formas de comunicación posible.

Su catálogo pianístico nos brinda la oportunidad de apreciar la calidad de sus composiciones, a través de las cuales descubrimos su pensamiento musical, las características más destacadas adscritas a su filosofía artística. García Abril nos merece la confianza de un comunicador poderoso, capaz de transmitir belleza y emoción al oyente actual.

La importancia de su obra pianística es obvia, no sólo por la cantidad de piezas que la integran, sino también por la calidad que presenta en su conjunto. Así mismo los críticos han considerado relevante el interés estético de su catálogo para teclado, por lo que parte de la investigación se centrará en las principales fuentes de inspiración garciabriliana y los motivos temáticos más recurrentes en sus páginas. Su música se desenvuelve en los pasajes pianísticos con asombrosa libertad, evidenciando el profundo conocimiento técnico y práctico del instrumento en cuestión.

Utiliza un lenguaje muy claro y depurado en pro de grandes cotas expresivas desde las que García Abril divisa un panorama muy abierto para las posibilidades tímbricas del piano contemporáneo. El músico se encuentra en un afán permanente de búsqueda sonora, descubriendo continuos hallazgos plásticos que modernizan el vocabulario armónico y estructural de la composición. La exposición de hábiles recursos en las grafías destinadas a este instrumento, despierta gran expectación entre los intérpretes y estudiosos, quienes aprecian equilibrio y singularidad en su producción.

El maestro reivindica constantemente el poder transmisor en la música de nuestros días, tratando de conectar con la colectividad receptora. García Abril prioriza ante todo al oyente, procurando siempre calar en su sensibilidad.

Otro motivo de interés para el presente trabajo es el estudio de la estética musical del siglo XX, ubicando el modelo creador de García Abril en el lugar que actualmente ocupa en el panorama musical. Tenemos la gran fortuna de compartir escenario de vida con el músico, por lo que valoramos esta magnífica ocasión para acercarnos al personaje en directo.

Finalmente, su estilo personal puede ser considerado como "paradigma de comunicación sonora". De hecho, este aspecto centra el foco de la investigación desarrollada en estas páginas. Su mensaje es rápidamente identificado por el oyente. Por eso, en parte, su música es recibida habitualmente con entusiasmo, y muy valorada por expertos y melómanos La belleza de sus melodías le convierte en un artista de gran naturalidad.

En suma consideramos interesante el campo de estudio seleccionado por dos razones básicas:

1) Por la investigación propiamente musical: aspectos derivados de la creación y de la percepción sonora.
2) Por su conexión y vinculación con el campo de la comunicación, desde el análisis del "fenómeno comunicativo" que planeta en su estética.

En tercer lugar, el planteamiento de esta Tesis se asienta también sobre el concepto de *cercanía*. Como intérprete especializada en la obra pianística de García Abril me satisface realizar este trabajo de investigación dedicado a su figura y a su obra. El maestro es para mí un compositor muy cercano por una doble razón: La estrictamente musical y la humana.

Musicalmente me aproximé a su obra a través del camino de la interpretación, desde páginas célebres del patrimonio musical español. Mi encuentro con el pentagrama garciabriliano pertenece a mi primera etapa de madurez artística, de descubrimiento y de búsqueda constantes en la literatura pianística contemporánea. Percibí que, como continuador de la línea de los grandes clásicos, García Abril abría su discurso recuperando la esencia idiomática de la doctrina tradicional, y al mismo tiempo, forjaba un nuevo concepto estilístico de connotaciones muy plurales.

La confluencia estética representada por este compositor me atrajo poderosamente. Valoraba la naturalidad de su estilo y su capacidad comunicativa, cualidades que estrecharon mi compromiso interpretativo para con su música.

Poco tiempo después, tuve ocasión de conocer personalmente al maestro en el año 1999, con motivo de mi intervención como solista en la interpretación de "Nocturnos de la Antequeruela", para piano y orquesta, una de sus páginas más emblemáticas. La obra se interpretó en un concierto celebrado en Málaga -dentro del ciclo de Música Contemporánea, organizado por la Orquesta Filarmónica de dicha ciudad-, contando con la presencia del propio autor en la sala. A partir de este momento mi vinculación hacia su obra ha aumentado progresivamente, incorporando gran parte de su corpus pianístico a mi

repertorio habitual de conciertos. Con gran satisfacción me enorgullece contarme entre los intérpretes que aprecian su aportación al arte musical del siglo XXI.

En el año 2000 registré en CD mi versión de los citados "Nocturnos de la Antequeruela" junto a la Orquesta Filarmónica de Málaga, y bajo la dirección del propio maestro García Abril. Un año después, en el 2001, publiqué el libro-disco *Antón García Abril: Poeta de Vanguardia*, en edición bilingüe.

Con esta perspectiva, y desde un planteamiento más académico, consideramos importante realizar esta investigación desde la óptica del conocimiento práctico instrumental; es decir, incorporando la visión del intérprete, a quien le es posible aportar razonamientos coherentes a partir del estudio de la partitura original.

Con el máximo aprovechamiento de nuestros recursos como pianista profesional, pretendemos con esta Tesis estudiar la estética de un compositor español contemporáneo, cuya cercanía nos ha permitido mantener numerosas charlas, encuentros, entrevistas y conversaciones con el propio maestro, además de ser partícipe y protagonista de estrenos de sus obras, así como asistir a discursos y conferencias dictadas por el músico. El hecho de ser testigo de innumerables actos y eventos relacionados con García Abril ha posibilitado nuestro conocimiento directo del proceso de gestación de algunas de sus obras, y ha facilitado enormemente nuestra documentación y acopio de gran parte del material necesario para el desarrollo de la presente investigación.

3. Estado de la cuestión

Existe una Tesis Doctoral sobre la figura y obra del maestro, realizada en el año 2006 por Esther Sestelo Longueira, con el título "Antón García Abril: el camino singular de un humanista en la vanguardia, continuador de la cultura española de su tiempo". Esta investigación lleva a cabo un estudio panorámico de su producción global (a excepción de la música incidental) y no entra en el estudio detallado de su trabajo con los instrumentos. Desde nuestra óptica, estaba pendiente la realización de un estudio monográfico de la composición pianística de nuestro autor, que nosotros consideramos el eje vertebrador de la estética y del lenguaje garciabriliano. Por otra parte, y dada la esencialidad que posee en la obra del maestro, el poder comunicativo de la música, se hacía necesario una investigación planteada y desarrollada en el ámbito de la comunicación, donde hallamos las claves de su mensaje musical, y donde abordamos el análisis de su corpus pianístico.

Además de este trabajo, existe un buen número de libros y artículos dedicados a la figura de Antón García Abril que aportan ideas y datos relevantes, pero ninguno asume el perfil de una investigación académica, rigurosa y sistemática, que nos hubiera eximido de la tarea de acometer este Tesis. Por otra parte, ninguno se orienta al análisis preferente de su obra pianística ni focaliza su atención en el "paradigma comunicativo" de su obra.

Un repaso a los libros y monografías publicados hasta el momento nos ayudará a situarnos en el panorama bibliográfico que actualmente existe sobre el compositor.

3.1. Libros

Cronológicamente, el primero de los libros sobre la figura y obra del compositor es el del profesor Fernando Cabañas, titulado *Antón García Abril. Sonidos en libertad* (1993, 2ª ed.: 2001). Su trabajo está basado en una documentada biografía del maestro. También se incluyen, al hilo de la narración artística, vivencias y anécdotas del compositor, así como comentarios de otros músicos sobre la producción garciabriliana. Es interesante la visión global de la producción completa que se ofrece en dicho trabajo, aunque echamos de menos un análisis más detallado y completo sobre el catálogo y credo filosófico de García Abril. El libro se completa con la inclusión de apéndices que centran su atención en la discografía, y en la relación de obras y bibliografía existente hasta ese momento.

En otra línea bastante diferente, aparece en 2001 el libro de Álvaro de Zaldívar: *Estética y estilo en la obra de Antón García Abril*, editado en el marco del VII Ciclo de Música Contemporánea de Málaga, organizado por la Orquesta Filarmónica de Málaga. Zaldívar realiza un balance general sobre la música en el siglo XX, sus escuelas y sus tendencias. Aporta su personal visión sobre las vanguardias y la música experimental. Finalmente encuadra la figura del maestro en el contexto del panorama artístico comentado. Resulta sustancioso el enfoque cultural, generacional e histórico del biografiado, así como particularmente interesantes son algunas de las "conclusiones provisionales" a las que llega el autor. Sin embargo, y debido a que se detiene muy especialmente en dichos apartados, el libro no atiende especialmente la dimensión artística y profesional del compositor (trayectoria, terreno privado, evolución de su obra).

Dos años más tarde aparece nuestro libro monográfico sobre la vida y obra del creador: Paula Coronas, *Antón García Abril: poeta de vanguardia* (2003). Este trabajo fue un primer acercamiento a la figura del músico a raíz del conocimiento personal del compositor. La profunda admiración por su música nos guió a lo largo de este ideario de

reflexiones y argumentos. Reflejar nuestra propia experiencia como intérprete y dejar testimonio de esta visión constituyeron los principales objetivos del libro. Los primeros capítulos se centran en la descripción biográfica de su trayectoria profesional, con la inclusión de un capítulo dedicado íntegramente a la figura de Áurea Ruiz, esposa y colaboradora del maestro. Los capítulos siguientes incluyen comentarios analíticos y estéticos sobre lo más destacado de su repertorio pianístico. Catálogo de obras, discografía, lista cronológica de obras, reconocimientos y premios, así como fotografías completan los anexos de esta edición bilingüe (castellano-inglés) a la que se suma nuestra grabación de un CD que recoge una amplia selección de páginas pianísticas garciabrilianas.

En el año 2004 aparece un libro titulado *Música en la imagen. Antón García Abril, el cine y la televisión,* editado en Zaragoza por los autores Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández Ruiz, por encargo del Festival de Cine y de la Imagen de Fuentes de Ebro. No pretende ser un estudio musicológico, sino un comentario sobre el corpus del maestro relativo a la producción audiovisual (para cine y televisión). Se incluye también una entrevista con el compositor en la que el propio García Abril comenta su experiencia en relación a la creación de música cinematográfica.

Un nuevo enfoque en el estudio del corpus garciabriliano nos sorprende en el año 2005. Se trata del libro de Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril. Un inconformista.* Como se indica en el subtítulo del propio libro –*El compositor, visto y sentido por sus intérpretes*- el autor recopila en este trabajo comentarios, testimonios y opiniones de sus intérpretes. También aparecen publicadas varias entrevistas realizadas por el autor de este libro a García Abril, cuyas valoraciones personales se intercalan con habilidad en los textos seleccionados. Una caja de doce CDs recopilatorios de la obra del maestro acompañó la presentación del libro.

Antón Garía Abril. El camino de un humanista en la vanguardia (2007), editado por la Fundación Autor, con motivo de la VII Edición del Premio Iberoamericano de la Música "Tomás Luis de Victoria 2006", es publicado por la doctora Esther Sestelo Longueira. Este libro surge como síntesis de su tesis doctoral defendida en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid el 24 de Marzo de 2006.

3.2. Monografías

Exponemos de forma sintética las aportaciones de varios autores sobre la vida y la obra de García Abril:

- Antonio Fernández- Cid (1973), en su libro *La música española en el siglo XX* dedica unas páginas sobre las composiciones del maestro (pp. 205-209). Pondera la relevancia del músico en su contexto y destaca la riqueza y aportación del corpus garciabriliano.
- Jesús M. Muneta (1978), publica años más tarde: *Cuenca 1962. Renacimiento de la Música Religiosa Española*. Este libro constituye una compilación de obras de compositores actuales españoles que, a modo de encargo, fueron analizadas y estrenadas con motivo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Todas estas obras presentan dos características comunes: su inspiración religiosa y su carácter sinfónico. El autor escoge de la producción garciabriliana la página *Cántico de la Pietá*, sobre la que realiza un estudio formal y aporta un ejemplo gráfico de la partitura (pp. 332-337). Ofrece también una comunicación del autor al programa y una referencia de la crítica.
- En 1982 ve la luz otra monografía dedicada al maestro dentro del tratado *Historia de la Música Española. Siglo XX* realizada por Tomás Marco. *E*n el capítulo VIII, titulado "Los moderados", realiza un estudio sobre la generación del 51. De obligado cumplimiento es mencionar a García Abril (pp.254-255), al que dedica un breve espacio para brindar, desde su óptica personal, lo más significativo de la trayectoria artística y vital del músico.
- En 1989, y dentro de la pedagogía musical, aparece una guía didáctica realizada por la profesora Pilar Zaldívar sobre los *Cuadernos de Adriana* de Antón García Abril: "Guía Didáctica del Piano. Sobre los Cuadernos de Adriana de Antón García Abril", Madrid, Real Musical. Esta guía tiene como objetivo facilitar el estudio de estas pequeñas piezas. La autora incorpora una ficha de análisis a cada una de las composiciones que integran el ciclo, en la cual se incluyen: un análisis formal, un análisis técnico instrumental, una metodología de estudio, una relación de actividades complementarias, la relación con otras piezas y la ficha del alumno. Un trabajo novedoso y práctico, de gran ayuda para el principiante.
- En 1991 se registra la publicación de *50 años de teatro. José Tamayo (1941-1991)*. Se trata de un libro editado en Madrid por el Ministerio de Cultura (INAEM). Una sección trata de la cronología de montajes dramáticos de José Tamayo, y allí se comenta la música garciabriliana que acompañó a algunos de ellos: *Divinas palabras, Calígula, Luces de Bohemia, La Celestina y Contradanza.*

- Alberto González Lapuente realiza en 1992 el catálogo "Antón García Abril. Catálogo de compositores Españoles", perteneciente a la colección editada por la Sociedad General de Autores de España, a través de su Servicio de Publicaciones y Archivos, Departamento de Comunicación, con sede en Madrid. Recoge una esquematizada síntesis biográfica y un catálogo de obras compuestas por el maestro hasta el citado año -1992-, clasificado en función de los diferentes géneros instrumentales.
- Nueve años más tarde se publica *Visión panorámica de la música de García Abril* (2001), escrita por José Luis García del Busto con motivo del 17 Festival de Música de Canarias. En la primera parte se ofrece una síntesis de la producción garciabriliana intercalada con la narración biográfica. En la segunda, se muestra una breve descripción de su catálogo y cronología del compositor
- En 2002, Charles Soler da a la imprenta *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*. En esa obra, dedica el capítulo V al maestro. El autor contextualiza al músico y ofrece un análisis armónico y formal de dos de sus obras: el concierto para violín y orquesta, *Cadencias,* y el Trío *Homenaje a Mompou.*
- En el año 2003 aparece un artículo dedicado a la figura y obra del maestro, realizado por Álvaro Zaldívar Gracia: "In honorem Antón García Abril (Teruel 1933)", que se incluye como monográfico de Música Española Contemporánea, dentro de la Revista Aragonesa de Musicología *Nassarre* (vol. XIX), editada por la Institución "Fernando el Católico" de la Excma. Diputación de Zaragoza. Se trata de un repaso bastante completo tanto a la trayectoria artística como productiva del corpus garciabriliano.
- El valenciano violinista y director de orquesta José Ferriz escribe en el año 2004 el libro *Sesenta años de vida musical. Memorias.* En esa obra, el autor recuerda su estancia en la Academia Musicale Chigiana de Siena, donde realizó un curso de dirección con Paul Kempen y en el que coincidió con García Abril. Son interesantes las charlas y vivencias personales con el maestro, relatadas de forma coloquial.
- En el año 2006 se publica un nuevo estudio: *La estética garciabriliana, leit-motiv de dos discursos* (2006), en Guadalajara, Ediciones Llanura. Es éste un trabajo realizado por Esther Sestelo Longueira. Consta de dos partes: la primera incluye el discurso de la lectura de la tesis doctoral "Antón García Abril: El camino singular de un humanista en la vanguardia, continuador de la cultura española de su tiempo" (24 de marzo de 2006. Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de

- Con el título *Arte y experimentación en la música contemporánea* aparece publicada una nueva monografía sobre la figura del compositor, publicada en los *Cuadernos Hispanoamericanos,* número 676, de octubre de 2006. La publicación recoge una entrevista realizada al maestro el 19 de enero de 2006.

Como se puede apreciar, todos estos trabajos bibliográficos abordan el estudio de la obra y figura del maestro con interesantes aportaciones en el terreno biográfico –trayectoria musical y personal del compositor-, y con abundante información en la referencia al conjunto global de su producción. Sin embargo, hemos constatado las carencias de una investigación rigurosa en el análisis del mensaje estético del autor, desde el ámbito de la comunicación, imprescindible objetivo para el estudio de la música garciabriliana. Así mismo, también hemos notado la ausencia de un estudio académico centrado principalmente en la obra pianística, como parte muy destacada de su corpus general. Así pues, hemos abordado nuestro estudio con la inclusión de ambos aspectos: *la obra pianística,* analizada *como paradigma de comunicación musical.*

> "Creo que mi obra tiene por lo menos un móvil que puede ser interesante: mi obra es siempre comunicativa"[4].

4. Metodología

Tal como se había planteado, esta investigación sobre la obra pianística de Antón García Abril demandaba una metodología de carácter cualitativo. Pero no podía abarcarse con una sola propuesta metodológica, toda vez que el estudio pretendido presentaba múltiples caras: se nos imponía su naturaleza poliédrica tanto en su contenido (se trataba de estudiar distintas facetas de su producción) como en la aproximación al objeto de estudio. Esto nos ha llevado a requerir el concurso de tres líneas metodológicas actuando simultáneamente sobre el tema propuesto. Estas líneas han sido:

1) Método histórico-biográfico: Por un lado, la aproximación *histórica* nos ha permitido establecer el marco histórico-cultural en el que se movió nuestro autor: el

[4] Antón García Abril en: Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio: *Antón García Abril. El cine y la televisión.* Diputación Provincial de Zaragoza. 2002, p. 5.

panorama de las corrientes estéticas (segunda mitad del siglo XX y principios del XXI) en las que se vio imbuido y en las que fue forjando su estilo. Por otro lado, la aproximación *biográfica* nos ha permitido definir las etapas que marcan la evolución de su estética musical (establecer una correcta periodización en su actividad creadora) y, en consecuencia, dibujar el perfil de su trayectoria como compositor, subrayando los títulos más destacados de su catálogo general.

Esta línea de trabajo se ha visto enriquecida por la posibilidad de acceder a su archivo personal: una vasta documentación de cartas, escritos y apuntes inéditos que custodia la sociedad Bolamar Ediciones Musicales. La investigación en el archivo privado del maestro, y la aplicación del método histórico-biográfico han resultado decisivas en la elaboración de la primera parte de esta tesis, titulada "Pensamiento y creación musicales", que compendia los tres primeros capítulos.

2) Hermeneútica musical: El enfoque *analítico* ha resultado especialmente fecundo para estudiar con rigor la obra pianística garciabriliana, centrándonos en el aspecto estético de su mensaje, en los temas de inspiración más recurrentes y en los rasgos que definen su peculiar estilo creador. También ha sido útil para profundizar en los fundamentos de su pensamiento musical.

La posibilidad de acceder a un conocimiento profundo de su obra, tanto por la cercanía al compositor como por el hecho de ser intérprete especialista de su obra pianística, nos ha ayudado a aplicar con rigor la metodología hermeneútica, que ha sido especialmente útil en la confección de la segunda parte de esta investigación, titulada "Estudio de la obra pianística de Antón García Abril", desarrollada en seis capítulos: 1. *Elementos comunicativos en la obra pianística garciabriliana.* 2. *El piano solista.* 3. *El piano como solista con orquesta.* 4. *El piano pedagógico.* 5. *El piano en la música de cámara.* 6. *El piano en la música vocal.*

3) Entrevista en profundidad: La posibilidad de acceder directamente al compositor, y de entrevistarle durante horas y en repetidas ocasiones -dada la amistad y la relación profesional que nos une- hacía especialmente indicado el recurso a esta técnica de investigación cualitativa. La entrevista en profundidad ha sido una herramienta utilísima, que hemos empleado en el desarrollo de todo el trabajo.

Antes de abordar este análisis hemos dedicado mucho tiempo al estudio y audición de sus partituras para teclado, con el propósito de encontrar la esencia de su lenguaje y sus constantes compositivas. Al mismo tiempo, hemos profundizado en el proceso de

comunicación implícito en su labor de creación, desarrollando las bases ideológicas más destacadas en su discurso.

Durante todo el proceso hemos incorporado también aportaciones de algunos pensadores y estetas importantes en el siglo XX, así como conclusiones y valoraciones de algunos especialistas en la obra de García Abril. Hemos asistido personalmente al estreno y audición de gran número de páginas del compositor, siendo testigos de la respuesta del público y de la crítica a sus últimos estrenos musicales.

5. Desarrollo y estructura del trabajo

Comenzamos a realizar esta tesis recopilando las *fuentes primarias* que estaban a nuestra disposición: las partituras guardadas por el compositor -ediciones revisadas por el propio autor, manuscritos, etc.-, sus grabaciones –discos, cintas, vídeos, CDs, y DVDs-, así como sus escritos, documentos personales y entrevistas realizadas por diferentes autores.

Debemos resaltar especialmente la colaboración y el apoyo que hemos recibido en todo momento por parte de la Editorial Bolamar[5], y del archivo privado del maestro, de cuya organización se ocupa personalmente Áurea Ruiz, esposa del músico. Su hábil gestión ha contribuido notablemente en la búsqueda y compilación de documentos y fuentes de interés.

Más importante aún, en una segunda fase, fue el hecho de contar con el testimonio directo del compositor. Indudablemente, ésta ha sido una fuente importantísima para el desarrollo de este trabajo. Sus palabras, sus discursos, sus conferencias y sus ideas, constituyen, para nosotros, un tesoro valiosísimo para la profundización en su pensamiento artístico. Sin duda, el acceso a la fuente original, de donde parten su inspiración y talento, acrecienta en gran medida, nuestro interés por el tema seleccionado.

A través de las entrevistas, charlas y aclaraciones de ideas y pensamientos que hemos mantenido en los últimos tres años hemos podido obtener la necesaria información para el desarrollo de esta Tesis. No sólo para conocer al músico en profundidad, incluyendo el lado humano del compositor, sino también para descubrir el sentido de su obra pianística y el proceso creador de su composición. En este sentido hay que señalar la accesibilidad y amabilidad por parte del maestro, quien en todo momento nos ha facilitado enormemente la labor.

[5] Bolamar Ediciones Musicales, Azor 5 (Las Rozas, Madrid), dirigida por Áurea Ruiz García, esposa y colaboradora del compositor.

Por lo que respecta a su estructura, la presente Tesis se articula en dos grandes apartados. El primero, titulado "Pensamiento y creación musicales en García Abril", es de carácter más teórico, y se orienta al estudio global y contextual de su obra. Consta de tres capítulos. En el primero, "Antón García Abril en el panorama de las corrientes musicales del siglo XX", se realiza un repaso por las diferentes escuelas y tendencias estético-musicales y se estudia la figura del compositor en el contexto histórico. En el segundo, "Trayectoria artística de Antón García Abril", se atiende a las diferentes etapas de formación y evolución del lenguaje garciabriliano, al mismo tiempo que se describen los principales acontecimientos y aspectos biográficos de la vida del músico. En el tercero, "Enfoque estético en el mensaje garciabriliano", se analizan las características de su mensaje musical, y se estudian los principales postulados de su credo estético.

La segunda parte, que lleva por título "Estudio de la obra pianística de Antón García Abril", es de carácter más analítica. Desarrolla el análisis pormenorizado de su producción pianística, con especial referencia a su mensaje estético y comunicativo; por ello hemos tenido especialmente en cuenta los aspectos temáticos más recurrentes en el autor. Consta de seis capítulos. El primero de ellos, que hace el número 4 de la Tesis, presenta de forma genérica los elementos comunicativos y claves en su obra pianística. El segundo (nº 5) se centra en el análisis de su obra para piano solista. El tercero (nº 6) estudia el piano como solista con orquesta, atendiendo a las obras que incluyen piano con orquesta. El cuarto capítulo (nº 7) analiza aquellas obras de carácter pedagógico o didáctico que incluyen piano. El quinto (nº 8), realiza un estudio de las obras de música de cámara, donde el piano goza de gran protagonismo. Por último, el capítulo sexto de esta segunda parte (nº 9 de la Tesis) aborda el repertorio vocal en cuyas obras se incluye el piano.

Tras las Conclusiones y la Bibliografía, se recoge al final de la Tesis un conjunto de cinco Anexos de importante valor documental. El primero, "El piano en la música audiovisual (cine y televisión)" se centra en el proceso de gestación musical que el maestro sigue en su producción incidental, centrándose en el estudio de una selección de bandas sonoras de películas de cine y series de televisión. El segundo, "Catálogo musical" presenta por primera vez un catálogo completo del corpus global garciabriliano, con una clasificación por géneros musicales, y actualizado hasta la fecha, en que se da lectura a nuestra tesis. El tercero, "Discografía", recoge la totalidad de la obra del maestro que hasta este momento, ha sido registrada en CD y grabada para diferentes sellos discográficos. El cuarto capítulo, "Conferencias y Discursos", reproduce el propio testimonio del maestro a través de diversas conferencias y discursos por él pronunciados. El quinto, "Entrevistas"

recoge dos tipos de entrevistas: a) las no publicadas; b) aquellas publicadas de difícil localización y que desarrollan el concepto de la música como paradigma de comunicación. La mayoría de estas entrevistas son por tanto inéditas hasta el momento.

PARTE I.- PENSAMIENTO Y CREACIÓN MUSICALES EN GARCÍA ABRIL

CAPÍTULO 1.- ANTÓN GARCÍA ABRIL EN EL PANORAMA DE LAS CORRIENTES MUSICALES DEL SIGLO XX

1.1. ESCUELAS ESTÉTICO-MUSICALES

1.1.1. Introducción a la estética musical

La estética musical estudia la filosofía y el pensamiento artístico de la música. En una concepción más amplia, hacia la que camina el pensamiento musical contemporáneo, adquiere un significado global, integrando múltiples aspectos de la nueva música en las experiencias interpretativa y compositiva. También añade un enfoque panorámico desde el ámbito de la percepción, y profundiza sobre las metodologías historiográficas vigentes, sobre los mecanismos estilísticos y lingüísticos de la actualidad.

Si en otros tiempos era posible hacer una clara distinción entre los estudios de teoría de la música y los de estética, hoy, en cambio, no lo es, por cuanto se ha evolucionado hacia la integración de un campo en el otro. Paralelamente, los estudios sobre acústica, psicología musical, formas musicales y las investigaciones desarrolladas en torno a la antigua teoría de la música y los sistemas musicales ajenos a la tradición occidental, han modificado la forma de concebir la estética musical.

En la esencia de la estética musical se encuentra arraigada la expresión musical y el mensaje de comunicación lanzados por el compositor, incluyéndose dentro de esta significación las características estilísticas que el creador pone de manifiesto en su obra. Por esta razón, cuando nos referimos al estilo y a la estética de un compositor actual, estamos hablando de conceptos referentes al sello artístico, muy difíciles de desligar uno del otro.

La evolución de la estética musical es análoga a lo sucedido en otros campos de la reflexión estética, que afecta al arte en general. Toda aproximación a la música presenta un fundamento filosófico, una relación implícita con aspectos globales de la cultura y del pensamiento. Por su acentuada interdisciplinariedad y por su intencionada fragmentación, la estética musical está ligada hoy más que nunca a las leyes de la sociedad y del pensamiento humano.

Por todo lo expuesto anteriormente, consideramos necesaria la mención expresa de dos grandes pensadores, músicos y estetas del siglo XX, que han abierto nuevos horizontes en el campo musical, pues lo han puesto en relación con otras disciplinas: Leonard B.

Meyer[1], cuya investigación se centra en el terreno del significado de la música, aproximando la psicología al desarrollo de la estética musical; y Theodor Wiesengrund Adorno[2], del cual extraemos grandes aportaciones en el terreno de la sociología y del pensamiento musical.

Siendo nuestro objeto de estudio la obra pianística del compositor Antón García Abril, analizada desde el enfoque estético como paradigma de comunicación musical, realizamos también, a continuación, un repaso a las principales corrientes y movimientos estéticos que prosperan en el siglo XX.

1.1.2. Leonard Meyer: Estética y psicología

La obra del investigador americano Leonard Meyer es uno de los mejores testimonios escritos que resumen la función imprescindible asumida por la psicología, en el desarrollo de la estética musical. Su pensamiento se apoya en la psicología de la forma y en la teoría de la información como instrumentos capaces de suministrar una eficiente interpretación de la estructura del discurso musical y del tipo de reacción emotiva que éste provoca en el oyente, de lo cual se deduce que el centro de su investigación se basa en el significado de la música[3], aunque estrechamente vinculado con el de su comunicación, entendiendo éste conjunto de relaciones internas de la estructura de la obra en conexión con la respuesta del oyente.

José Luis Turina, en la introducción a la versión española de *Emotion and Meaning in Music*, considera la relevancia de este trabajo científico en torno a la perspectiva psicológica del hecho musical:

> "A mi modo de ver, con la aparición en lengua castellana de *Emotion and Meaning in Music* se salda una deuda –no por antigua, prescrita- que la reciente eclosión en nuestro idioma de una abundante literatura teórica y analítica en relación con la música tenía contraída con una de las obras pioneras en el acercamiento psicológico al hecho musical"[4].

[1] Leonard B. Meyer: investigador americano. Recogemos a continuación algunas de las principales ideas contenidas en su libro *Emoción y significado en la música*. Alianza Música, Madrid 2001.

[2] Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969): *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires, Sur, 1966.

[3] Cfr. Leonard B. Meyer: *Emoción y significado en la música*. Alianza Editorial, Madrid, 2001, traducción e introducción de José Luis Turina Santos, p. 23.

[4] José Luis Turina en: Leonard B. Meyer: *Emoción y significado en la música*. Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 12.

Como vemos a continuación, Leonard B. Meyer se aproxima, a través de su estudio, a las teorías de la Gestalt y de la información, interesándose particularmente por el modo en que los aspectos perceptivos del hecho musical inciden en la experiencia estética afectiva del oyente, originando un complicado sistema de sensaciones psíquicas, a las que denominamos, genéricamente, emoción, que, a su vez, confieren un significado concreto a la música. También se identifica con el análisis schenkeriano, pues desarrolla en los últimos capítulos del mencionado libro la hipótesis de unos posibles estudios universales lingüístico-musicales mediante la ampliación de su teoría a lenguajes y estilos primitivos no occidentales.

> "De este modo, el objeto principal de este ensayo es doble: de un lado, establecer el modo en que los mecanismos perceptivos del ser humano crean una impresión de forma (de Gestalt) determinada ante los estímulos musicales que recibe; y de otro, las expectativas de una forma concreta que de este modo se generan, y que a su vez pueden verse satisfechas o frustradas, como resultado de lo cual se produce en el oyente una emoción musical que está directamente relacionada con el significado que la propia música posee"[5].

Para Meyer es necesario diferenciar dos posiciones fundamentales con respecto al significado de la música:

> "La primera y principal diferencia de opinión se da entre los que insisten en que el significado musical descansa exclusivamente en el contexto de la obra misma, en la percepción de las relaciones desplegadas en la obra de arte musical, y los que sostienen que, además de estos significados abstractos, intelectuales, la música comunica también significados que de alguna forma se refieren al mundo extramusical de los conceptos, de las acciones, de los estados emocionales y del carácter. Llamaremos al primer grupo los absolutistas y al segundo los referencialistas"[6].

Ahora bien, dentro del campo de los absolutistas, debemos hacer otra clasificación: entre los formalistas, quienes piensan que el significado de la música consiste en la percepción y en la comprensión de las relaciones musicales en el interior de la obra; y los expresionistas, que consideran que las mismas relaciones son capaces de generar sentimientos y emociones en el oyente. La diferencia entre ambas formas de entender la música radica básicamente en la educación y en el enfoque personal que cada individuo adopte. Meyer añade aún otra división más:

[5] José Luis Turina en: Leonard B. Meyer. *Emoción y significado en la música.* Alianza Editorial. Madrid, 2001, p. 14.
[6] Ibídem.

> "Se podría dividir a los expresionistas en dos grupos: los expresionistas absolutos y los expresionistas referenciales. El primer grupo cree que los significados emocionales expresivos surgen en respuesta a la música y que existen sin referencia al mundo extramusical de los conceptos, las acciones y los estados emocionales humanos, mientras que el segundo afirma que la expresión emocional depende de la comprensión del contenido referencial de la música"[7].

El investigador señala tres errores existentes, desde sus comienzos, en la psicología de la música: hedonismo, atomismo y universalismo. En la actualidad sostiene un enfoque más inteligente del asunto: "el trabajo de los psicólogos de la Gestalt ha mostrado sin lugar a dudas que la comprensión no estriba en percibir estímulos sencillos o combinaciones sonoras simples aisladas, sino que consiste más bien en agrupar estímulos en modelos y relacionar estos modelos entre sí"[8].

> "El hedonismo es la confusión de la experiencia estética con lo sensualmente grato. […] El intento de explicar y comprender la música como una sucesión de sonidos y complejos sonoros separables y diferenciados es el error del atomismo. […] El error del universalismo es la creencia en que las respuestas obtenidas por medio de experimentos o de cualesquiera otras maneras son universales, naturales y necesarias"[9].

Meyer analiza en su estudio sobre la respuesta emocional a la música, su relación con el estímulo, estableciendo conexión entre los testimonios introspectivos de los oyentes y el de los compositores, intérpretes y críticos. Expone y describe los conceptos de "evidencia subjetiva" y "evidencia objetiva": las respuestas psicológicas y el comportamiento, respectivamente. También habla de la teoría psicológica de las emociones, y más concretamente, de la teoría de las emociones relativas a la experiencia musical.

> "La experiencia de la inquietud musical es muy similar a la experimentada en la vida real. Tanto en la vida como en la música, las emociones parten esencialmente del estímulo. La inquietud musical parece guardar analogías directas con la experiencia en general; nos hace sentir algo de

[7] Leonard B. Meyer: *Emoción y significado en la música.* Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 25.
[8] Ibídem, p. 27.
[9] Ibídem, pp. 26 y 27.

> la insignificancia e impotencia del hombre enfrentado con los inescrutables designios del destino"[10].

Tal y como aclara Enrico Fubini, "el problema del significado está estrechamente enlazado con el de la comunicación. El significado no es una propiedad de la música en cuanto tal; no actúa como puro estímulo. La música puede adquirir una función significativa y comunicativa solamente en determinadas condiciones, en determinado contexto de relaciones históricas o culturales. Un sonido, o incluso una serie de sonidos, carece de por sí de significado […]. La percepción del significado del mensaje musical no es una contemplación pasiva, sino un proceso activo que compromete toda nuestra psique"[11].

Meyer se apoya en una definición general del significado: "cualquier cosa adquiere significado si indica, está conectada o se refiere a algo que está más allá de sí misma, de modo que su plena naturaleza apunta a y se revela en dicha conexión"[12]. Cuando explica su teoría sobre el significado y el afecto, parte de un proceso psicológico que reconoce que la experiencia afectiva es dependiente de la cognición inteligente y de la intelección consciente, y ambas implican percepción.

> "Que una pieza de música dé lugar a una experiencia afectiva o una experiencia intelectual depende de la disposición y de la ejercitación del oyente. […] Aquellos a los que se ha enseñado a opinar que la experiencia musical es principalmente emocional y que están por tanto dispuestos a responder afectivamente, probablemente lo harán así, mientras que aquellos oyentes que han aprendido a comprender la música en términos técnicos tenderán a hacer de los procesos musicales un objeto de consideración consciente. Esto probablemente justifica el hecho de que la mayor parte de los críticos cualificados y de los especialistas en estética favorezcan la posición formalista"[13].

En relación al proceso de comunicación musical, Meyer defiende la teoría de Georges H. Mead, según la cual la comunicación sólo se produce cuando un gesto tiene el mismo significado para el individuo que lo hace y para el individuo que responde a él:

---

[10] Leonard B. Meyer: *Emoción y significado en la música.* Alianza Editorial. Madrid, 2001, p. 48.

[11] Enrico Fubini: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX.* Alianza Musical, Madrid 1988, capítulo 13: *Leonard Meyer: estética y psicología,* pp. 366 y 367.

[12] Morris R. Cohen: *A Preface to Logic.* Nueva York, Henry Holt & Co., 1944, p. 76.

[13] Leonard B. Meyer: *Emoción y significado en la música.* Alianza Editorial. Madrid, 2001, p. 58.

> "Es esta interiorización de los gestos, lo que Mead llama adoptar la actitud del otro (el público), lo que permite que el artista creativo, el compositor, se comunique con los oyentes. Como el compositor es también un oyente, es capaz de controlar su inspiración con referencia a éste"[14].

Es destacable su estudio en torno a la experiencia estética que hace nacer la obra de arte, como aspecto de la vida creativa del compositor, en el que intervienen numerosos procesos y actitudes mentales. También señala la actitud y el papel del oyente dentro del proceso de creación artística:

> "Precisamente porque está adoptando la actitud del oyente, el compositor se vuelve consciente y sabedor de su propio yo, su ego, en el proceso de creación. En este proceso de diferenciación entre él mismo como compositor y él mismo como público, el compositor se vuelve consciente y objetivo.
>
> Pero aunque el oyente participa en el proceso musical, asumiendo el papel que el compositor concibió para él, y aunque debe, en cierto sentido, crear su propia experiencia, no necesita para ello adoptar la actitud del compositor. A diferencia del compositor, el oyente puede (y frecuentemente lo hace) "abandonarse a la música", y seguir y responder a los gestos sonoros creados por el compositor, puede llegar a olvidarse de su propio ego, que literalmente se ha vuelto uno con el de la música"[15].

Finalmente, Meyer asegura que lo que es significativo en determinado estilo, en cierta sociedad, puede no serlo, en absoluto, en otro grupo humano de distintas características.

> "Este análisis de la comunicación pone el énfasis en la absoluta necesidad de un universo discursivo común en el arte, ya que sin un conjunto de gestos comunes al grupo social, y sin respuestas habituales comunes a dichos gestos, no sería posible ningún tipo de comunicación. La comunicación presupone, surge y depende del universo discursivo que en la estética de la música recibe el nombre de estilo"[16].

[14] Georges H. Mead: *Espíritu, persona y sociedad: desde el punto de vista del conductivismo social.* Traducción: Floria Mazia. Barcelona. Editorial Paidós Ibérica, 1999, Colecc. Paidós Básica, p. 47.
[15] Leonard B. Meyer: *Emoción y significado en la música.* Alianza Edit., Madrid, 2001, p. 59.
[16] Ibídem, p. 60.

1.1.3. Theodor Wiesengrund y la sociología de la música

En el ámbito de la sociología de la música del siglo XX, merece una mención especial la figura de Theodor Wiesengrund Adorno. Hoy, su obra continúa vigente por su originalidad y rigor. Para valorar la importancia de su extensa obra, señalamos el hecho de que ningún musicólogo, hasta este momento, había analizado los nexos que ligan la música con la ideología. Es precisamente este aspecto el que caracteriza la sociología musical de Adorno.

Su análisis musical va siempre mucho más allá de la música en sí misma. Su pensamiento parte de una síntesis de moldes ideológicos diversos, tales como el hegelianismo, el marxismo, el psicoanálisis, y la fenomenología. Se le relaciona con su amigo Horkheimer[17] y con la Escuela sociológica de Frankfurt.

> "Aunque Adorno utiliza en sus investigaciones recursos que son propios del pensamiento marxista, evita cuidadosamente, no obstante, incurrir en el sociologismo fácil, según el cual la obra de arte no es más que el reflejo superestructural de la estructura económica de la sociedad de que se trate"[18].

En 1938, Adorno es nombrado director de los servicios de investigación radiofónica de la Universidad de Princeton. En colaboración con Horkheimer, colabora en el trabajo sociológico y musicólogo *Princeton Radio Research Project,* en torno a la comunicación musical a través de los nuevos instrumentos radiofónicos.

A través de dicho estudio deja constancia de sus aportaciones en relación con el estudio de la industria cultural y de la comunicación de masas. Algunos años más tarde, en 1948, finaliza el ensayo *Philosophie der neuen Musik*[19]*,* que se ocupa de la música contemporánea, en particular de dos compositores de estética antagónica: Schönberg y Stravinsky.

La música se encuentra hoy "en una dramática situación dialéctica: para permanecer fiel a su destino de obra musical, de mensaje humano, de comunicación entre los hombres, debe ignorar al elemento humano y sus lisonjas, bajo las que debe reconocer la máscara de

[17] Max Horkheimer fue uno de los miembros más prestigiosos –y director hasta su jubilación, acaecida en 1963- del Instituto para la Investigación Social, centro que se convirtió en el marco institucional de la denominada Escuela de Frankfurt. Adorno conoció a Horkheimer cuando cursaba estudios de filosofía en la Universidad de Frankfurt en los años 1922-23.

[18] Enrico Fubini: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid, 1988, p. 415.

[19] Hay traducción al castellano: *Filosofía de la nueva música,* Buenos Aires, Sur, 1966.

la inhumanidad"[20]. Adorno se adelanta, a través del mencionado célebre ensayo, a los cambios y rasgos que definirán las recientes vanguardias. Anuncia la debatida cuestión en torno a la expresión musical, y a la organización y puesta en escena de la obra de arte como espectáculo en salas de concierto o en teatros.

> "La música contemporánea es, sin duda, un producto difícil y la fractura que se origina entre dicha música y el público –que se manifiesta como un dato fáctico de la situación cultural actual- no puede superarse más que a través de una mistificación. La dificultad que entraña el acto de escuchar tal música –y también en esto el discurso de Adorno es perfectamente transferible a la más reciente vanguardia representada por la escuela post-weberniana- es inherente a su estructura o, mejor aún, a la negación que lleva a cabo de toda estructura en el sentido tradicional del término, ya que la estructura se plantea como antítesis del concepto de obra acabada"[21].

La relación entre música y sociedad constituye uno de los núcleos de su pensamiento. Para Adorno, la obra no es la simple "continuación de la sociedad a través de otros medios"[22]; tampoco la sociedad "se convierte directamente en algo visible gracias a la música"[23]. Como vemos, en su discurso confluyen la crítica social y la crítica estética. Su planteamiento de la sociología musical es innovador: considera que la música está en la sociedad, y es por tanto, un hecho social, por lo que le interesa la función de la música en la sociedad.

En 1962, publica la *Introducción a la sociología de la música*, en la que Adorno refleja pensamientos que ya había expresado anteriormente:

> "En toda música, aunque menos en su lenguaje que en su interna conexión estructural, se manifiesta la sociedad en su totalidad como antagonista. Un criterio, en orden a establecer la verdad de la música, es el de si ésta embellece el antagonismo que se afirma incluso a través de su relación con los oyentes, incurriendo así, más que nunca, en unas contradicciones estéticas sin esperanza de que se resuelvan; o bien el de si la música se enfrenta con la experiencia del antagonismo en su propia constitución"[24].

---

[20] T.W. Adorno en: Enrico Fubini: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid, 1988, p. 418.

[21] Enrico Fubini: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid, 1988, p. 418.

[22] T.W. Adorno en: Enrico Fubini: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 420.

[23] Ibídem

[24] T.W. Adorno en: *Einleitung in die Musiksoziologie,* Frankfurt, 1962. Traducción al italiano: *Introduzione alla sociologia della musica,* Turín, Einaudi, 1971, pp.83-84.

En su relación dialéctica con la realidad destaca lo siguiente:

> "El arte no debe garantizar o reflejar la paz y el orden, sino que debe forzar la aparición de cuanto se quedó bajo la superficie, resistiendo así la opresión de ésta, de la fachada"[25].

Se deduce que la música puede asumir una función estimulante dentro de la sociedad, "puede denunciar la crisis y la falsedad, desenmascarar el orden constituido"[26]. Con este pensamiento filosófico nace el discurso de Adorno, en relación a la música contemporánea, posteriormente analizado por Fubini:

> "En la sociedad de hoy en día, en que incluso la actividad intelectual se expone a ser completamente dominada e inundada por las relaciones económico-sociales, en las que el individuo está alienado debido a que la sociedad industrial y capitalista ha sofocado la autonomía y la libre creatividad, produciendo una estandardización en aumento progresivo que ha implicado al mismo arte, hasta degradarlo a la categoría de producto comercial sujeto a las leyes del mercado, en una sociedad como la descrita, la música también corre el peligro de verse convertida en mercancía, de ser profanada, de perder su carácter de verdad para quedar reducida a un simple juego"[27].

Poco tiempo después de haber escrito su ensayo sobre Schönberg y Stravinsky, Adorno, declaró que la música moderna, la vanguardia de los primeros decenios del siglo XX, estaba ya envejecida. Su actitud apostó por las nuevas tendencias estéticas de vanguardia, tales como las de Boulez, de Stockhausen, e incluso de Cage, aunque se refleja a través de su producción, cierto temor a que el empuje destructivo y revolucionario de la vanguardia ya se estaba agotando.

> "Adorno concibe solamente dos caminos posibles para la música, que ve encarnados simbólicamente en Schönberg y en Stravinsky: los dos polos diametralmente más opuestos dentro del mundo musical contemporáneo. La música de Stravinsky representa la aceptación del hecho consumado, de la situación presente; simboliza el endurecimiento de las relaciones humanas. […] La música de Stravinsky, con su artificiosa recuperación del pasado, objetivándolo, cristalizándolo, poniéndolo fuera de la historia, viene a ser la vía que conduce a la inautenticidad, a la trágica disociación del mundo moderno; en suma, la música de este compositor refleja fiel y genialmente, aunque

[25] T.W. Adorno en: *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid, Rialp, 1966 (Libros de Música, 8), p. 95.

[26] Enrico Fubini en: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 422.

[27] Ibídem, p. 422.

> pasivamente, la angustia y la deshumanización de la sociedad contemporánea. Schönberg representa la rebelión, la protesta, la revolución radical y ausente de compromisos. La dodecafonía de Schönberg es, pues, para la música, la única vía que conduce a la autenticidad"[28].

La construcción dodecafónica representa para Adorno la rebelión contra la tonalidad, contra el sistema musical tradicional. Por tanto, considera que la dodecafonía evita el riesgo de estandarización que puede sufrir la música para la sociedad de masas:

> "La dodecafonía o técnica integral de la composición no surgió en vista del estado integral ni tampoco con la idea de dominar éste, sino como tentativa de asirse a la realidad y de absorber aquella angustia terrorífica con la que se corresponde, precisamente, el estado integral. La humanidad del arte debe ser superior a la del mundo por obra del amor del hombre"[29].

Apreciamos que la filosofía de Adorno se anticipa proféticamente, en los años cincuenta, a la evolución de las tendencias musicales de vanguardia: serialismo, post-serialismo, música aleatoria, estocástica y electrónica.

Su libro *Disonanzen: El envejecimiento de la nueva música* pone en guardia contra cierto manierismo revolucionario, estéril de por sí y muy alejado de los ideales y de los sentimientos que habían movido a la Escuela de Viena y a los inventores de la dodecafonía.

> "El envejecimiento de la nueva música no significa otra cosa que la gratuidad de un radicalismo que se manifiesta en la nivelación y en la neutralización del material, lo que no vale ya nada. No vale ya nada espiritualmente porque, empleándose los acordes sin la precaución con que se les había compuesto y gozado hasta entonces, se les priva de toda substancia, de toda capacidad de expresión y de toda relación con el sujeto; ni tampoco vale ya nada materialmente porque hoy nadie se escandaliza ya con la dodecafonía"[30] .

[28] Ibídem, pp.422 y 423.
[29] Th. Adorno: *Filosofía Della musica moderna,* Turín, Einaudi, 1959, p. 133.
[30] Th. Adorno: *Disonancias. Música en el mundo dirigido,* Madrid, Rialp, 1966, p. 160.

1.1.4. Principales corrientes estéticas del siglo XX

El proceso que da origen a la nueva música que preside el siglo XX, cuenta con una serie de compositores que, rompiendo con los moldes establecidos, miraron hacia el futuro, se anticiparon a la música y a las tendencias de vanguardia: en Francia, encontramos a Debussy, Ravel y Roussel, junto a Satie y el denominado *Grupo de los Seis*; en Alemania, a Strauss, Reger y el italo-germano Busoni; en Rusia a Scriabin; y en Estados Unidos a Ives. El pensamiento de estos pioneros de la nueva estética musical, surgía como reacción contra el romanticismo y el postromanticismo, y hallaría en el primer cuarto del siglo pasado, dos figuras decisivas: Igor Stravinsky**,** seguidor de la tonalidad, aferrado a una tradición renovada pero de corte audible; y Arnold Schönberg**,** defensor de la atonalidad, verdadero exponente de la modernidad y de la auténtica vanguardia.

En los comienzos del siglo, los últimos brotes del romanticismo alemán- Brahms y Wagner- pierden fuerza. Numerosos músicos influenciados por este romanticismo tardío, deciden cambiar de rumbo y enfocar hacia nuevos horizontes. Así sucede con la llamada Escuela Vienesa, que integran Arnold Schönberg y sus dos grandes discípulos, Antón Webern y Alban Berg.

A continuación pasamos a describir las escuelas y tendencias más destacadas de la estética musical del siglo XX[31], como fuente de conocimiento indispensable para la posterior ubicación y contextualización del compositor objeto de nuestro estudio.

-**Neonacionalismos**

Tras la primera oleada nacionalista que aparece en la música durante el siglo XIX, y cuya gran preocupación fue la creación de una amplia escuela operística, surge el segundo nacionalismo a principios del siglo XX, con unas características que rápidamente van a desarrollarse en una dirección propia, evolucionando hacia la renovación del lenguaje musical, apoyándose en el elemento rítmico y en el timbre, así como en múltiples aspectos formales. No se trata ya de usar el folclore para colorear las estructuras existentes en la música occidental, sino de trabajar desde distintos enfoques, para transformar la música. Cada compositor adopta elementos folcloristas para insertarlos en temas de construcción propia. Los más destacados creadores de esta corriente son: Stravinsky, Béla-Bartók,

[31] En lo sucesivo apoyaremos nuestro trabajo en: MARCO, Tomás: *Pensamiento musical y siglo XX*. Edita Fundación Autor. Madrid. 2002.

Charles Ives, Zoltán Kodály, Leos Janácek, George Enesco, Karol Szymanowsky, Héitor Villalobos, Manuel de Falla e Isaac Albéniz.

-**Atonalidad** y **Expresionismo**

Los acontecimientos estéticos tiene lugar en dos áreas principales: la francesa, con París a la cabeza, y la germánica, centrada en un doble núcleo: Viena-Berlín.

Con respecto al pensamiento artístico general, los sucesos estéticos que se celebran en la zona parisina en los primeros años del siglo pasado hasta la Primera Guerra Mundial, guardan una estrecha relación con el impresionismo pictórico y el simbolismo. Desde esta óptica se pretende organizar una revolución rítmica y tímbrica, consiguiendo una nueva construcción formal.

En el ámbito germánico es la revolución armónica la que se impone, con Arnold Schönberg en el centro de la ideología expresionista, aunque debemos también mencionar a otros músicos de su generación que han trascendido por su relieve artístico: el brillante pianista y compositor italiano-alemán Ferrucio Busoni; el célebre maestro alemán Richard Strauss, que militó en la vanguardia con sus primeros poemas sinfónicos y primeras óperas; el ecléctico Benjamín Britten de la escuela inglesa; y el ruso Alexander Scriabin, figura relevante para la liberación tonal.

Conviene aclarar que la atonalidad no era imprescindible que naciera bajo la estética expresionista, si bien es cierto que ambas doctrinas se relacionan entre sí. Se trata de una época en la que se pretende lograr un máximo de expresión, y la estructura formal se subordina a ella.

-**Neoclasicismo**

Se trata de una corriente estética que surge en los años veinte y que intenta retomar elementos de la tradición clásica de las artes. Teniendo en cuenta esta acepción, prácticamente todas las músicas nacidas en el período de entreguerras se consideran neoclásicas, incluyendo aquellas obras dodecafónicas gestadas en una época concreta. Realmente, un pensamiento de esta naturaleza no resulta extraordinario tras la convulsión que había supuesto la Primera Guerra Mundial. Todo esto significaba el fin de un largo período de equilibrio europeo, unido a una época de avances científicos y al surgimiento de un nuevo mapa político.

En el aspecto artístico lo más destacable es la rápida caída de las tendencias cubistas y expresionistas. Ello hace pensar en un regreso a los valores del romanticismo. Frente a la expresión dominante, se impone la construcción, la simplificación y la funcionalización.

En lo relativo a la música, el Neoclasicismo es un movimiento integrado por unas constantes estilísticas independientes de la técnica empleada. Se apoya en una visión del orden por la recuperación de los principios de estructura, claridad, concisión y forma abstracta. El más claro exponente de esta corriente se sitúa en la mítica personalidad creadora de Igor Stravinsky. También podemos considerar compositores neoclásicos, aunque con características diferentes y matizaciones dentro del estilo, a los franceses Maurice Ravel, Eric Satie, Darius Milhaud, Francis Poulenc, el germano-suizo Arthur Honegger, el alemán Paul Hindemith, los españoles Manuel de Falla y los hermanos Ernesto y Rodolfo Halffter.

- La dodecafonía: Un modelo de estética musical

Entre la estética musical, entendida como teorización y meditación sobre el hecho musical, y la verdadera música, han existido siempre relaciones poco claras, difíciles de determinar. En todas las épocas ha existido cierta relación entre la experiencia musical viva y la reflexión que sobre la misma han llevado a cabo historiadores, musicólogos, críticos y estetas. Esta relación no se ha limitado a ser un simple reflejo de una cosa sobre la otra, sino que ha sido una relación activa a través de la cual los teóricos han tenido influencia en el curso de la historia de la música, aportando nuevas técnicas, otros procedimientos expresivos; en definitiva, interviniendo en la creación artística. Por otra parte, el mensaje musical, su conexión con el auditorio, su presentación, tiene la capacidad de estimular a su vez al filósofo, al investigador ávido de nuevos descubrimientos.

La historia de la música ha atravesado, desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad, períodos de crisis, de intensas y constantes transformaciones. Los eruditos en estética musical se encuentran hoy ante una realidad en permanente cambio, llena de incertidumbres e interrogantes, a la espera de una nueva concepción de la música que va configurándose mediante numerosos experimentos.

La denominada crisis y disolución del sistema tonal tradicional halló una válvula de escape en el sistema dodecafónico, a inicios del siglo XX. El abandono gradual de la tonalidad en la música planteó nuevamente en la conciencia estética contemporánea un grave problema que sigue latiendo con fuerza: el del valor de la armonía y de la tonalidad.

La época actual ha asistido pues al ocaso de la armonía tonal y de la concepción clásica de la música, teniendo que afrontar de nuevo el problema de la estructura del lenguaje musical.

Una perspectiva estética formalista, en la que la atención se centra sobre el hecho musical en sí, sobre su estructura formal, es la más adecuada para acometer una investigación que tenga en cuenta la historicidad de la técnica como dimensión esencial del lenguaje musical.

Considerado como el padre de la dodecafonía, **Arnol Schönberg**, encarna el período de incertidumbre en que se hallaba la música durante las primeras décadas del siglo XX. Schönberg dedicó numerosos escritos a ilustrar su concepción del arte, aunque en ellos, su pensamiento se identifica con el romanticismo tardío, ligado a la mentalidad del primer movimiento expresionista alemán. Su vena realmente revolucionaria e innovadora se muestra más tarde, aflorando su personalidad formalista-constructivista, activando las bases de una profunda revolución del lenguaje musical. En uno de sus ensayos más famosos, *Composición con doce notas*, justifica la validez de su método compositivo. El concepto fundamental del que se sirve Schönberg es el de la *emancipación de la disonancia*, lo que significaba suprimir los principios por los que se rige la armonía tonal, y por consiguiente, abandonar una estructura formal que garantiza el orden y la comprensibilidad de cualquier obra musical. Este nuevo lenguaje dodecafónico planteó graves problemas que fueron mucho más allá de la formulación de un nuevo método de composición, hacia cauces de orden estético. El problema consiste en definir el significado de la libertad en la obra de arte. Su *Tratado de armonía* -especie de metodología de la composición-, configura un estadio fundamental de la historia de la música moderna, por consolidar las leyes de la dodecafonía y, al mismo tiempo, abre horizontes al campo de la nueva creación musical.

-**Tendencias conservadoras**

Las técnicas y estéticas de los productos artísticos alcanzan un fuerte componente diacrónico con el que las artes deben convivir, y frente al ideal del progreso, se alza con fuerza aquel que considera la existencia de una serie de leyes permanentes en cada arte, que deben ser retomadas y veneradas por su pureza. Estas posturas configuran uno de los elementos del pensamiento conservador manifestado en su vertiente estética. El siglo XX ha producido gran cantidad de tendencias artísticas conservadoras y ha visto el desarrollo de creadores influenciados por la nostalgia de una época ideal, que intentan reproducir en

su momento, y que no en todos los casos se sitúa en la misma etapa o en el mismo ámbito estético.

Pese a su peculiar encrucijada estética, consideramos al maestro finlandés Jean Sibelius, un verdadero continuista y conservador en cuanto a su pensamiento musical, quien, junto al mítico compositor ruso Sergei Rachmaninov, son los ejemplos más claros de continuismo musical en pleno siglo XX. En la línea inglesa destacamos especialmente a Edgard Elgar, William Walton, Benjamín Britten, y Raph Vaughan Williamns.

En el Estado soviético se originó una amplia producción musical marcada por la necesidad de conservar los elementos supuestamente perennes del arte musical del siglo XIX, lo que hizo aflorar un importante elenco de creadores con Dmitri Shostakovich y Sergei Prokofiev a la cabeza.

Por otra parte, la música americana se convirtió en uno de los núcleos principales de expansión de ese ideal estético que busca, no sólo la continuidad, sino el mito de la permanencia de determinados procedimientos técnicos y filosóficos del arte. Una amplia parte de la música culta norteamericana optó, entre las dos guerras mundiales, por el cultivo de una especie de gran tradición con ocasionales modificaciones. Los elementos de nacionalismo americano coexisten con procedimientos de la música histórica, con una tonalidad casi dogmática y con grandes influencias del neoclasicismo. Hay que añadir un elemento nuevo y genuinamente americano como es el jazz, aunque éste no llegó a fundirse con la música culta y tampoco con la forma de música popular estadounidense, ya que quedó apartado por la música industrial de consumo. Citamos en este terreno a los grandes músicos George Gershwin y Aaron Copland.

- **Serialismo integral y estructuralismo**

Los primeros dodecafónicos vislumbraron algunas de las posibilidades que la serie podía tener aplicada a otros componentes del sonido. Pero sería la joven generación surgida inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, la que asienta las bases del denominado serialismo integral, es decir, la aplicación generalizada de las series a la mayor parte de los parámetros sonoros.

Tras la muerte de Berg, fallecen Webern y Bartók el mismo año en que la guerra termina. En 1951 fallece Schönberg, y únicamente Stravinsky sobrevive a esta época. La nueva generación se centra en la investigación y en el estudio del dodecafonismo, concretamente se continúa la estela creadora aportada por Webern, y de su mensaje se

extrae la esencia de la doctrina serialista. Un destacado ramillete de compositores integraron esta corriente: Ernest Krenek, cuyo credo representa en Europa el mantenimiento de las ideas propiamente dodecafónicas; Kart Amadeus Hartmann, más expresionista que serial, cuya estética iluminaba la oscuridad musical de esta generación en Alemania; y el autor francés Olivier Messiaen, que se convertirá en uno de los pilares más sólidos de la formación del serialismo integral.

El alemán Hans Werner Henze, alumno de Wolfgang Fortner -otro compositor de sello dodecafónico muy activo en la postguerra-, rechazó el serialismo integral de sus coetáneos y acuñó un nuevo lenguaje emparentado con el dodecafonismo y la denominada poética artesana.

Señalamos también la importancia de los célebres cursos de verano de Darmstadt, creados gracias al impulso de Wolfgang Steinecke, con el objetivo de reconstruir el panorama musical en la Alemania vencida y destruida. Pronto Darmstadt se convierte en núcleo importante de nuevas doctrinas estéticas, en un foco de atracción para las jóvenes generaciones emergentes que encontraban en este punto la difusión internacional necesaria para dar a conocer las modernas técnicas y procedimientos compositivos. Uno de sus más relevantes miembros, Luigi Nono, bautizó estos cursos con el nombre de Escuela de Darmstadt. Nono estima que lo que distingue al nuevo serialismo del clásico, es que la serie ya no es un material temático: introduce la composición atemática. Los principales autores que se incorporan al mundo serialista son Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen. Ambos descubren que todos los parámetros sonoros son serializables.

En España, el serialismo integral coincidió con la aparición de una nueva promoción musical, una generación de vanguardia conocida con el nombre de *Generación del 51*. Los primeros trabajos seriales son de Luis de Pablo, de Cristóbal Halffter, el expresionismo serial de Ramón Barce, la poética artesana de Carmelo Bernaola, o el pragmatismo estructural de Joan Guinjoan.

También merecen atención especial Elliot Carter, uno de los compositores más valiosos del estructuralismo americano, o los autores cubanos Carlos Fariñas y Leo Brower.

El serialismo integral es un movimiento estructuralista que ha dejado huellas en modelos estéticos posteriores. El estructuralismo parte de un ideal lingüístico introducido por Ferdinand Saussure, quien estudió en profundidad las relaciones entre significante y significado. La línea estructuralista sería continuada en el terreno musical por los teóricos Jean-Jacques Nattiez y Nicholas Ruwet. El postestructuralismo, defendido fundamentalmente por Barthes, desemboca en el legado de Lacan, como resultado de

retomar elementos freudianos del psicoanálisis. Deriva en una nueva concepción de la musicología.

-**Aleatoriedad y otras vanguardias no seriales**

Tras la desintegración de la serialidad, se impone una nueva búsqueda de tendencias e ideales, por lo que comenzarán a surgir nuevos canales estéticos muy diversos entre sí y alejados en su raíz. A esta diversificación del pensamiento musical se le ha llamado aleatoriedad. El término se aplica a tipos de música en las que el compositor deja al arbitrio del intérprete algunos elementos de la partitura, permitiéndole tomar decisiones entre varias opciones combinatorias, grafías u otros aspectos de la escritura.

En la transición hacia el movimiento aleatorio se suceden algunos sistemas que, sin ser seriales, sí presentan una base estructuralista de origen matemático. El ejemplo más evidente lo tenemos en la música estocástica de Xenakis, cuyos métodos son tanto manuales como informáticos. Otro caso parecido lo apreciamos en la obra estadística de Ligeti, cuya producción se basa en discontinuidades de amplias y complejas estructuras.

Destacamos en la vanguardia polaca dos figuras de capital importancia: Lutoslawski y Penderecki, de sustanciosas aportaciones en el fenómeno de la especulación sonora.

El primer autor moderno en el ámbito de la aleatoriedad es Henry Cowel, y a su doctrina se une la de su discípulo John Cage, verdadero artífice de la música aleatoria en estado puro. Influido por el pensamiento oriental, concretamente por el zen, preconiza la no intervención del compositor, la escucha de los fenómenos acústicos casuales, dejando amplia libertad al intérprete en sus elecciones sobre el pentagrama. La actividad creadora de Cage desemboca en una indeterminación absoluta. Gran parte de sus referencias estéticas en una primera época remiten al pensamiento de Marcel Duchamp, por lo que se le ha relacionado con el dadaísmo, aunque en sus años finales regresara a posiciones musicales que aglutinaban diversos medios sonoros, del tipo multimedia.

Los primeros seguidores de la doctrina cagiana desarrollaron posturas personales que contribuyeron a abrir diversas vías aleatorias. Entre ellos mencionamos a Morton Feldman, Earle Brown, LaMonte Young y Christian Wolff. Nacen también movimientos artísticos más generales como Fluxus, Zaj o la moda de los happenings.

Una de las primeras preocupaciones de los aleatorios americanos y también de algunas vanguardias no seriales como la polaca, fue la grafía. Durante la segunda mitad del siglo XX afloran grandes aportaciones en lo que se refiere a representación gráfica del

sonido en la partitura, diferenciando con claridad dos usos: aquel que implica nuevos signos para designar nuevos sonidos, que no tienen signos convencionales en la notación tradicional, y el que introduce novedades gráficas en relación a la estética de la aleatoriedad.

La aleatoriedad tuvo un importante impacto en España. Un ejemplo de grafismo en la música combinatoria o móvil es el de Luis de Pablo, que desarrolla un sistema de composición modular. Por su parte, Cristóbal Halffter, avanzó hacia los denominados "formantes", profundizando en las técnicas de anillo, superposiciones de secuencias sonoras de duraciones distintas. Carmelo Bernaola optó más bien por la naturalidad y flexibilidad interna del discurso. También hallamos elementos aleatorios en la obra de Josep María Mestres y de Tomás Marco, quien incorpora un grafismo indeterminado a su música para plantear algunas condiciones psicológicas de la escucha y del espacio virtual de la música.

La etapa aleatoria fue un momento álgido en la creación musical de la década de los setenta, que afectó prácticamente a todos los compositores, ofreciendo nuevos cauces al fin del serialismo integral. La mayor parte de las músicas de hoy incluyen elementos aleatorios, que han pasado a formar parte del acervo común en la composición actual. Esta estética que participa de una cierta indeterminación ha fructificado con éxito en el avance de los lenguajes musicales, incluso aportando elementos en el campo de la improvisación. El concepto de "música abierta" comenzó a circular como especulación estética liderada por la aleatoriedad.

-**Posmodernidad y minimalismo**

Es difícil delimitar con exactitud el surgimiento del posmodernismo, pero podríamos señalar que ocupa temporalmente el último cuarto del siglo XX. En la era posmoderna convive una fuerte crisis de fe en la ciencia junto a la saturación de avances y usos tecnológicos. La posmodernidad ha representado una vuelta al pasado, la reutilización de materiales, y el regreso a los viejos nacionalismos. Pero al mismo tiempo, ha significado la fusión de estilos, de proyectos interculturales, intertextuales.

La música artística, la llamada "música clásica", se ha visto gravemente afectada por el auge de la fortísima industria de la música de consumo, apoyada por los medios de difusión y de comunicación.

Entre el amplio abanico de posibilidades distintas que la posmodernidad musical ofrece, debemos señalar en primer lugar las actualizaciones de fenómenos hereditarios de la

experiencia serial y aleatoria. Como consecuencia, se abren nuevos rumbos a la concepción de la complejidad estructural (texturas irregulares, microintervalos, arriesgadas técnicas experimentales). Uno de sus principales artífices es el británico Brian Ferneyhough.

También surge la llamada "escuela espectral", nacida en Francia de la mano de Hugues Dufour, como un intento de superación de serialismo. En Italia la nueva complejidad ha gozado de gran cantidad de seguidores, pero las dos líneas más eficaces de plasmación se centran en dos figuras: Franco Donatoni y Salvatore Sciarrino, representantes de dos generaciones diferentes. España posee autores que también conectan directamente con este pensamiento. Tales son los casos de Francisco Guerrero y José García Román.

Simultáneamente la posmodernidad ha conocido un movimiento de oposición, una intensa corriente de nueva simplicidad, que en numerosos casos se identifica con el minimalismo. La nueva simplicidad busca una recuperación de determinados materiales sonoros que las vanguardias de la modernidad habían arrinconado, incluso rescatando la tonalidad, desaparecida de la música artística en los últimos tiempos. Mencionamos en ésta línea a los siguientes compositores: Georg Rochberg, Ellen Taaffe-Zwillich, David del Tredici, Nicholas Maw, Jan Carsltedt, Lorenzo Ferrero, y Marco Tutito.

No conviene identificar al minimalismo musical con músicas repetitivas. Incluso ciertos minimalistas no repetitivos han renunciado al término minimalista para evitar toda confusión. El minimalismo artístico (arquitectura, escultura, pintura, diseño, cine, montaje teatral) fue un movimiento inicialmente americano, que introdujo una reducción de elementos que tendían a una pureza de expresión. Se producía en parte como una reacción contra la exuberancia del expresionismo.

Gran parte de la obra de Morton Feldman podría ser clasificada de minimalista como lo son algunas obras europeas: algunos aspectos de Ligeti, de Giacinto Scelsi y de Tomás Marco.

En síntesis, y como conclusión a lo anteriormente expuesto, se constata que desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad, el pensamiento musical se ha enriquecido notablemente, se ha nutrido de los resultados obtenidos en otras disciplinas pertenecientes a campos afines y paralelos. El desarrollo de la historiografía se ha visto favorecido, así como la etnomusicología también ha experimentado un avance progresivo. Paralelamente, el desarrollo de los estudios de teoría, de acústica, de psicología musical, y las investigaciones sobre la antigua teoría de la música, han modificado la forma de concebir la estética musical.

Actualmente los estudios de estética se integran en el campo de la teoría musical, enriqueciéndose así el aprendizaje de ambas disciplinas. Hoy se analiza cómo funciona la música, qué mecanismos psicológicos se ponen en juego, qué estructuras utiliza y en qué se diferencia de otros modos de expresión utilizados por el hombre. El antiguo debate entre la estética de la forma y la estética de la expresión está menos vigente.

La estética musical ha adquirido nuevas orientaciones en el siglo XXI, tiende a fragmentarse en tantos sectores de estudios diferentes como aspectos reviste la experiencia musical en nuestros días. Toda gran revolución estilística de la historia musical ha atraído la atención de filósofos, teóricos y músicos, inclinados en su mayoría a reflexionar sobre los aspectos más específicamente técnicos y lingüísticos del arte musical.

1.2. LA FIGURA DEL COMPOSITOR EN EL CONTEXTO HISTÓRICO

Antón García Abril encuadra en la denominada generación del 51, muy influenciada por los años posteriores a la Guerra Civil. Por ello, y para comprender la evolución posterior de la mencionada generación del 51, es necesario analizar previamente los antecedentes a su creación y el panorama artístico-musical de aquella época en España.

1.2.1 Años de posguerra

La política musical desarrollada durante la República, en 1931, iniciaba un camino de concienciación artística del Estado español desde el compromiso del cambio y la renovación de la situación musical. Concretamente se manifestó en dos decretos: el del 21 de julio y el del 15 de septiembre de 1931.

Según el primero de ellos, nacía la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. Estaba compuesta por destacadas personalidades de la época: Oscar Esplá, presidente; Amadeo Vives, vicepresidente; Salazar, secretario. Como vocales se nombró a Falla, Conrado del Campo, Turina, Ernesto Halffter, Salvador Bacarise, Arbós, Pérez Casas, Facundo de la Viña, Saco del Valle, Guridi y Marquina. Finalmente, dicha Junta no llegó a prosperar por falta de voluntad política.

El segundo de los dos decretos mencionados decretaba la creación de escuelas nacionales de música, teatros, orquestas y agrupaciones corales, sufragadas por el propio Estado.

Entre los años 1936 1939, con motivo de la guerra civil, la sociedad española queda dividida y fragmentada. Los artistas se ven afectados también por esta radicalización ideológica, y la mayoría de ellos siente la obligación de tomar partido y posicionarse. Sin embargo, la actividad musical sigue funcionando en nuestro país gracias a la labor de publicaciones, a la organización de conciertos y conferencias en la Residencia de Estudiantes de Madrid[32], y a la difusión de la Unión Radio.

Al término de la Guerra Civil, coincidiendo con el estallido de la II Guerra Mundial, se produce una grave crisis económica y cultural. Con la implantación de la dictadura, el país queda aislado por parte de las potencias vencedoras, que expulsaron a España de los organismos internacionales. Esta situación de desprotección y paralización del sistema socio-cultural resulta nefasta en las consecuencias artísticas y musicales. El pensamiento y la estética del arte quedan silenciadas hasta el inicio de los cuarenta, en que se crea la *Academia Breve de Crítica de Arte* -1941-. Eugenio d' Ors fue su fundador. Los objetivos de este núcleo de intelectuales fueron principalmente los de orientar y difundir el arte moderno, potenciando la edición de trabajos, organización de exposiciones, conciertos y conferencias.

Por otra parte, el arquitecto Pena creaba en Madrid en 1942, la galería *Estilo,* ofreciendo con ella una plataforma cultural que brindaba nuevas posibilidades estéticas. Así mismo, el pintor Benjamín Palencia impulsa la primera muestra de la *Joven Escuela Madrileña*[33] en 1945.

En 1946 surgen en Barcelona dos revistas: *Algol y Ariel,* que contribuyen también a avivar el panorama artístico del momento. En ambas publicaciones se daba cobertura a las obras y trabajos realizados por jóvenes talentos como Picasso, Dalí, Miró, Antoni Tápies y Joan Ponc.

Como una de las peores consecuencias de la guerra civil, debemos mencionar el exilio de gran parte de artistas e intelectuales. Es el caso de la desintegración de la Generación del 27, en sus dos vertientes literaria y musical: los poetas, Pedro Salinas, Jorge Guillén y Rafael Alberti salen de España. En la música, Salvador Bacarise se exilia en París, Julián Bautista en Argentina, Robert Gerard en Inglaterra, Rodolfo Halffter en México, Ernesto Halffter en Portugal, y Fernando Remacha, se autoaisla en Tudela, su pueblo natal.

[32] Institución fundada en 1910 por Alberto Jiménez Fraud. Luis Buñuel, Federico García Lorca y Salvador Dalí fueron algunos de sus residentes. Juan Ramón Jiménez y Miguel de Unamuno fueron colaboradores invitados. En su sede en Madrid se celebra la presentación de la Generación del 27 y se fragua el camino de nuevos horizontes e ideas musicales.

[33] En la década de los 50, Sopeña denominó Escuela de Madrid a un grupo de alumnos de la clase de Composición de Julio Gómez, entre los que se encontraba García Abril: Moreno-Buendía, Manuel Angulo, Ángel Arteaga y Carmelo Bernaola.

Añadimos el exilio y la ausencia de una figura decisiva en el devenir de la música española del siglo XX: Manuel de Falla. Su estética había significado la renovación de la música española, el renacimiento del nacionalismo español con carácter vanguardista. Su marcha a Argentina supone la desprotección para el resto de compositores españoles. Algunos de ellos permanecen en España: es el caso de Conrado del Campo y de Jesús Guridi. Mención especial recibe Joaquín Turina, cuya labor docente y de dirección al frente de la Comisaría Nacional de la Música le sitúan siempre en nuestro país.

Del mismo modo que para los exiliados, para los compositores que permanecieron en España, la situación fue igualmente dura, experimentando a veces la soledad, la incomprensión o el desinterés por parte de los políticos y del público.

Como consecuencia inmediata del exilio de los músicos de la Generación del 27, surge un grupo de creadores afines al nacionalismo conservador, cuyos maestros son los compositores de la generación del 98: Conrado del Campo, Guridi, Julio Gómez, Oscar Esplá y Turina. Entre estos autores destacan: Javier Alfonso, Ángel Martín Pompey, Esteban Vélez, José Moreno Bascuñana, Manuel Parada y José Muñoz Molleda.

En esta línea de creación fiel al nacionalismo tradicionalista, se encuentran compositores que sostienen una filosofía independiente, un estilo propio y personal, cuyos caminos artísticos siguieron distintos derroteros: Joaquín Rodrigo, Xavier Montsalvage, Joaquín Homs y Federico Mompou.

García Abril posee la influencia de esta estética independiente, con la que se identifica. Su obra capta el intimismo y la profundidad de la música de Mompou, y toma el universalismo y la pluralidad estilística desarrollada por Montsalvage.

A pesar de las dificultades, se atisba un horizonte de cambios y mejoras. Cabe mencionar la importancia de grupos de artistas, revistas y asociaciones donde se resalta todo tipo de manifestaciones culturales. Los tres grupos artísticos más importantes fueron: *Dau al Set, Pórtico y Pintores Indalinos.*

El grupo *Dau al Set* pretendía actuar con absoluta libertad, cercano a la estética de expresionismo alemán. Comenzó a formarse en el año 1946, y sus miembros fundadores fueron los escritores Joan Brossa y Arnau Puig, así como los pintores Joan-Josep Tharratas, Antoni Tápies, Modest Cuixart y Joan Ponc. El grupo *Pórtico* –formado por Fermín Aguayo, Baqué Ximénez, Duce, Vicente García, Santiago y Manuel Lagunas, López Cuevas, Pérez Losada y Pérez Piqueras, se funda en el año 1947, en el ámbito de la pintura zaragozana, bajo la iniciativa de José Alcrudo, propietario fundador de la librería del mismo nombre. Ideológicamente, la agrupación se sitúa próxima a la impronta de Miró, Picasso,

Klee y el expresionismo. *Los Indalinos* aparecen en el año 1948. Plantean una renovación pictórica en donde confluyen elementos del arte clásico italiano, la admiración por las formas antiguas y el gusto por el surrealismo. Sus componentes fueron artistas de Almería: Francisco Alcaraz, Luis Cañadas, Miguel Cantón Checa, Antonio López Díaz, Perceval y Capuleto. Nuestro compositor tuvo relación con el *Grupo Pórtico,* por razones de origen e ideales, y con *Los Indalinos,* por afinidad de pensamiento estético.

También hubo dos nuevas apariciones que sirvieron para abrir cauces: la fundación de la Revista *Escorial* por Dionisio Ridruejo y la publicación, en 1942, del libro de Cela *La familia de Pascual Duarte.* García Abril es un gran conocedor de la figura de Camilo José Cela, tanto en su faceta literaria como personal. Han mantenido una gran amistad, trabajando juntos en diversos proyectos artísticos.

1.2.2. Años cincuenta y el Grupo de Nueva Música

La década de los años cincuenta supone grandes avances económicos y sociales para España:

> "La llegada de la ayuda americana cambiaba el sector industrial, y el fenómeno del turismo […] traía nuevas modas y diferentes hábitos de otras fronteras. Unos españoles conocían la libertad de los países democráticos cuando salían al exterior en busca de trabajo. Los que se quedaban, tenían muestra de ello a través de las gentes que venían buscando el sol y las vacaciones. Las luchas individuales de los artistas, las iniciativas privadas y también ciertos cambios producidos en el gobierno, hicieron que el germen implantado en los años anteriores, respecto al mundo de las vanguardias, se hubiese fijado de forma definitiva dando ya importantes frutos"[34].

Se experimenta en esta década de los cincuenta, un cambio radical en la intelectualidad del país: pintores, escultores, arquitectos, poetas y músicos integran una nueva forma de concepción estética, donde se pone de manifiesto su gran conocimiento de las vanguardias internacionales. Lo más sobresaliente de esta etapa es la inauguración de una exposición en París, en el año 1959, en el Pabellón Marsan del Museo del Louvre, *Trece pintores españoles actuales,* en la que participaban Rafael Canogar, Modest Cuixart, Lucio Muñoz, Alfons Mier, Manuel Millares, Antonio Suárez, Luis Feito, Manuel Rivera, Antonio Saura, Joan-Josep Tharratas, Manuel Viola, Antoni Tápies y Vicente Vela.

[34] Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 23.

Pero no corresponde exclusivamente a las instituciones, galerías comerciales, o publicaciones, la labor de aproximarse a las vanguardias. Diversos grupos experimentales se fundan en estos años con tal fin: el grupo valenciano *Parpalló* -integrado por Manuel Gil Pérez, Michavila, Andreu Alfaro, José Marcelo Benedicto, Amadeo Gabino, Agustín Albalat, Eusebio Sempere, Juan Genovés, Salvador Soria y Mompó- y el grupo madrileño *El Paso* -Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manuel Millares, Antonio Suárez, Antonio Saura, Manuel Rivera, Pablo Serrano, Manuel Conde y José Ayllón-, son los dos ejemplos más destacados.

Nuestro compositor mantiene estrecha relación profesional con ambos grupos mencionados, como signo de integración y unión con el mundo artístico que le rodea.

En el ámbito de la literatura, la publicación de *La Colmena* (1951) de Camilo José Cela, y de *El jarama* (1955) de Sánchez Ferlosio marca un nuevo camino narrativo en la novela social. En la novela (cuento ó relato breve), destacan los artistas del grupo madrileño –Fernández Santos y Aldecoa-, y los del grupo catalán –Goytisolo, Matute, Lacruz y Castellet-. García Abril, ha colaborado artísticamente con los mencionados escritores, e incluso ha cultivado amistad personal con algunos de ellos.

En el campo de las artes plásticas, concretamente en la arquitectura, surge el Grupo R, simbólicamente atribuido por las consignas de revolución, renovación, recuperación o racionalismo.

> "El Grupo R se proponía dinamizar la situación cultural a partir de los intercambios de ideas y críticas, la captación de la información internacional y una decidida voluntad aperturista que lograra superar la pobreza intelectual del entorno arquitectónico anclado tras la guerra en un gusto monumentalista"[35].

Rafael Bergamín, Casto Fernández Shaw, Fernando García Mercadal y Sánchez Arcas, junto a los miembros del GATCPAC –Grupo de Artistas y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea-, entre los que destacamos a Josep Lluís Sert, Lacasa, Feduchi o Illescas, iluminan el nuevo panorama de la arquitectura en nuestro país. Estos artistas traban contacto con: el CIAM –Congreso Internacional de Arquitectura Moderna-, el CIRPAC – Congreso Internacional para la Renovación y el Progreso de la Arquitectura Contemporánea-, y el grupo ADLAN –Amigos del Arte Nuevo-. García

[35] Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p.24.

Abril, gran aficionado a la arquitectura, siguió muy de cerca los avances de estos creadores y tendencias.

El maestro, de nuevo da muestras de un arte integrador de otras disciplinas artísticas. Es un humanista de su tiempo: en su estética musical confluyen numerosas fuentes de inspiración procedentes de otros campos del saber. Admirador fiel del arquitecto Josep Lluís Sert, García Abril se considera seguidor de Le Corbusier.

Toda esta ebullición artística alcanzó también a la música y propició una renovación de estéticas y tendencias en la creación musical española. Recordamos así las palabras del musicólogo Tomás Marco:

> "La llegada de nuevas generaciones y la existencia de compositores aislados y de grupos más o menos organizados hicieron inevitable una renovación. El país no tuvo más remedio que abrirse lentamente, y la misma situación social impedía que la desinformación y el aislamiento se hicieran perpetuos (…) Todo preludiaba un cambio"[36].

Musicalmente hablando, el inicio del camino hacia la vanguardia, y los cambios en busca de nuevas opciones y alternativas estéticas, llega a través de una serie de grupos, generalmente privados, que actúan desde finales de los cuarenta, de forma independiente. El *Círculo Manuel de Falla, el Club 49, Juventudes Musicales,* y la promoción de los *Institutos Francés e Inglés*, son claros antecedentes de esta vanguardia que se consolida en 1958.

En 1947, nace en Barcelona el *Círculo Manuel de Falla,* integrado inicialmente por Alberto Blancafort –que más tarde se uniría al grupo *Nueva Música*-, Juan Comellas, José Cercós, Ángel Cerdá y Manuel Valls. Posteriormente se amplia con los nombres de José Casanovas, Antonio Ruiz Pipó y José Mestres Quadreny. La actividad de este grupo finaliza en los años 54-55.

Con la incorporación de ciclos de conciertos en las Universidades y en los Colegios Mayores, crece la afición de los estudiantes españoles a la música. A partir de este momento, tienen la oportunidad de acceder a este mundo, que antes estaba apartado en otros centros culturales. Destacamos como esencial la creación en nuestro país de *Juventudes Musicales* alrededor de los años cincuenta. Su primera sede central se situaba en Barcelona. Allí era donde mayor cantidad de delegaciones existía: Tarragona, Villafranca, Sabadell, Tarrasa, Granollers, Mataró, Igualada, Manresa, Berga, Solsona, Vich, Olot y Figueras. La organización tenía como objetivo principal apoyar y estimular a los jóvenes intérpretes y

[36] Tomás Marco: *Historia de la música española, siglo XX,* segunda edición, Madrid, Alianza Música, 1989, p. 211.

compositores, facilitándoles el acceso a los conciertos y al público, con el interés también de crear afición y melómanos asistentes a estos conciertos, de forma habitual. Las *Juventudes Musicales Españolas*[37] se relacionaban con el exterior a través de las *Juventudes Musicales del mundo.* Gracias a los intercambios de delegaciones extranjeras, se favorecía la participación y asistencia en los Congresos Internacionales, la presencia de españoles en Concursos Internacionales de Interpretación y Composición.

Las *Juventudes Musicales* de Madrid fueron creadas en 1951. Hay que nombrar a dos figuras relevantes en los comienzos de sus carreras artísticas: el pianista Joaquín Achúcarro y el compositor Cristóbal Halffter. También mencionamos una orquesta profesional, colaboradora habitual con esta organización: la Orquesta de Cámara de Madrid. Además de la celebración de numerosos y variados conciertos y recitales de solistas y agrupaciones, es importante su labor de divulgación en el terreno de la música contemporánea. Se potencian estrenos, nuevas partituras, tendencias y estéticas de grupos del momento como los de: *Nueva Música* (al que, como estudiaremos posteriormente, pertenece nuestro compositor), *Estudio Nueva Generación, Koan,* y *Sonda,* entre otros.

Como centro clave en la vida musical madrileña, determinante en el desarrollo del mencionado grupo de *Nueva Música*, destaca la fundación del *Ateneo de Madrid.* Durante los años previos a la guerra civil, el *Ateneo de Madrid* era un organismo cultural en el que no existían actividades musicales. Pero en la posguerra se vincula a la *Agrupación Nacional de Música de Cámara,* con la organización de conciertos, conferencias ilustradas, ciclos musicales de diversa índole (monográficos, dedicados a estilos o escuelas musicales, a compositores españoles, etc.), y estrenos de obras.

En 1958 se crea el *Aula de Música del Ateneo de Madrid*, dirigida por Fernando Ruiz Coca, crítico musical. Su empeño fue el de situar a esta institución al servicio de los nuevos compositores españoles, ofreciéndoles el espacio donde estrenar nuevas páginas y donde acceder al material de la música contemporánea:

> "Conexión de la música con el pensamiento y artes de nuestro tiempo. El *Ateneo,* sitio ideal para ello. Estudiar y cultivar temas y músicas con interés, en sí, aunque frecuentemente, no comerciales. Especial atención, dentro de esto, a la evolución de nuestro siglo, hasta hoy mismo, sin acepción de estilos o personas. Constante atención a lo español, buena parte de cuyas obras se han estrenado en el *Aula*"[38].

[37] Canarias, Baleares, Zaragoza, Soria, Almendralejo, Mérida, Granada, Sevilla y Cádiz eran, en estos momentos, ciudades con sedes de *Juventudes* muy activas.

[38] Ángel Medina: *Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid* en Actas del Congreso Internacional, 1985, "España en la Música de Occidente", Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, vol. II, p. 375.

El crítico Ruiz Coca dirigía la sección de música en *La Estafeta Literaria.* En el número correspondiente a la primera quincena de febrero de 1959, deja constancia de la filosofía del *Aula:*

> "El Ateneo ha abierto las puertas de su Aula de Música. En ella van a discutirse los principales problemas que plantea la música contemporánea centrados en torno a las dos grandes corrientes que la informan: el objetivismo formalista y el expresionismo en sus diversas formas metatonales. Ahora bien, lo característico de estas reuniones que comienzan es la pretensión de atraer a ellas no sólo a los músicos interesados en estas cuestiones –por desgracia, una minoría-, sino a un grupo de intelectuales –literatos, filósofos, científicos, pintores, etc.- que, con su sensibilidad afilada e inquietud por todas las facetas del pensamiento y arte actuales, puedan aportar sus diversos puntos de vista sobre estos descuidados –entre nosotros- temas. Se quieren, pues, coloquios de tono y altura universitaria en torno a esta música tan significativa y fiel a nuestro tiempo, y quizá, por esto mismo, tan ignorada por la pereza, la evasión y la nostalgia ayudadas, eficazmente en nuestro caso, por la inexplicable exclusión de los estudios musicológicos de nuestra Universidad"[39].

Además, este *Aula* tenía una clara intención pedagógica, materializada en la existencia de Seminarios, conferencias-recitales, y conciertos didácticos. La *Estafeta Literaria* y el suplemento dominical del *Nuevo Diario* reflejaban, en numerosas ocasiones, los trabajos realizados.

Relacionado muy estrechamente con el *Ateneo de Madrid,* surge en Madrid en 1958 el *Grupo de Nueva Música,* por iniciativa del compositor Ramón Barce, "en torno a unas reuniones en casa de Enrique Franco y, concretamente, en una cena-homenaje dedicada al crítico"[40]. La heterogeneidad del grupo hizo que tuviera una existencia breve. Las diferentes estéticas, pensamientos y enfoques en torno a la nueva música, se unían en esta agrupación bajo el liderazgo de Ramón Barce, quien redactó el primer manifiesto. Sus componentes además de Antón García Abril fueron: Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Manuel Moreno Buendía, Alberto Blancafort, Mnauel Carra y Fernando Ember[41].

La actividad creadora de este grupo se desarrolla en torno a dos instituciones: *Juventudes Musicales* y *El Ateneo de Madrid.*

---

[39] Ruiz Coca: *La Estafeta Literaria,* 1 de febrero de 1959.

[40] Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 27.

[41] Manuel Carra y Fernando Ember pronto se centraron en la actividad de interpretación pianística. Ember era también presidente de Juventudes Musicales.

El *Grupo de Nueva Música* pertenece a la denominada *Generación del 51*, nombre otorgado por Cristóbal Halffter, uno de sus miembros. Esta denominación es discutida por algunos, que opinan hubiese sido más lógico llamarla *Generación del 58*, fecha de creación del *Grupo de Nueva Música* y de las actividades del *Ateneo Madrileño.* El término es adoptado por Hallfter porque entre 1951 y 1957 finalizó la carrera una brillante promoción de alumnos del Conservatorio Superior de Madrid: Manuel Carra, Odón Alonso, Francisco Calés Otero, Teresa Berganza, Antón García Abril y el propio Cristóbal Halffter. La etapa señalaba el comienzo de una nueva generación, de ahí su nombre.

> "En conclusión, se le asigna el nombre de Generación del 51 al grupo de compositores nacidos en torno a 1930 y a los que la historia hace protagonistas de la renovación, del gran cambio de la música española en el final de los años cincuenta y principios de los sesenta. Dentro de esta generación, el grupo que lideró este cambio o nuevo rumbo en la creación compositiva fue el Grupo Nueva Música"[42].

La generación del 51 ha sido decisiva por su aportación cultural en nuestro país, influyendo en el florecimiento e impulso de diversos géneros musicales como la música incidental:

> "Es la generación española que empieza a ser sustituida a finales de los ochenta. Su vigencia e influencia ha sido capital en la historia de la banda sonora española desde los sesenta hasta nuestros días. Compañeros y amigos de grupos pictóricos como 'El Paso', ocupan un lugar similar en la evolución cultural de nuestro país e igualmente son sometidos a críticas por su ambigua postura frente a las demandas puristas y de compromiso, así como a su papel de protegidos de una política cultural discriminatoria"[43].

García Abril, por su parte, se adscribe por estos años a la poética compositiva de tres grandes compositores del siglo XX: Stravinsky, Bártok y Hindemith. Adopta elementos tomados del atonalismo expresionista, del dodecafonismo, y de las técnicas serialistas durante su primera etapa de formación.

En 1959 se advierten cambios importantes en la música española. A la generación de compositores independientes, que no poseen un proyecto estético determinado -Remacha, Montsalvage, Gerhard, Rodolfo Halffter, Homs, Gerardo Gombau- se unieron

[42] Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 28.

[43] Alejandro Pachón Ramírez: *La música en el cine contemporáneo.* Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz, 1998, 2ª edición, p. 105.

otros creadores que, por circunstancias generacionales o personales, no habían participado en los primeros movimientos vanguardistas: Miguel Ángel Coria, Tomás Marco, Claudio Prieto, Joan Guinjoan, Agustín González Acilu, y Carmelo Bernaola.

En estos años comienza a desarrollarse en España un tipo de lenguaje serial como modelo de estética vanguardista. Como ejemplo, recordamos el concierto celebrado en el Instituto de Cultura Hispánica el 7 de junio de 1959, en el que se presentaba el siguiente programa: *Sonata* de Ramón Barce, *Sonata para violín solo* de Cristóbal Halffter y las *Cinco invenciones* de Luis de Pablo. Este rumbo filosófico del serialismo conlleva una amenaza a la identidad de la música española y la despersonalización de los rasgos sonoros nacionalistas. Ambos aspectos han sido siempre constante preocupación para García Abril, cuyo discurso constituye un arquetipo de equilibrio entre tradición y vanguardia de moderación.

> "La obligación de asimilarse a las vanguardias "de fuera", lo antes posible, sin dejar espacio a una relación crítica ponderada, segmenta radicalmente enseguida ese grupo de por sí, y desde su mismo arranque, en extremo variopinto, de forma que con cierta simpleza se constituirán dos tipos básicos: por un lado los modernos, propiamente dichos, que siguen en todo o en parte las consignas de las vanguardias institucionales europeas postseriales y electroacústicas; […] y por otro lado, como era de esperar, los cruelmente bautizados como "moderados". En este último grupo, ha venido figurando como paulatino protagonista casi absoluto Antón García Abril"[44].

Los cambios en la estética musical de nuestro país, han supuesto, en general, el rechazo por parte de la sociedad española, contrarios a lo desconocido. Recordamos las palabras del creador del *Grupo de Nueva Música,* Ramón Barce:

> "Lo subversivo es, pues, aquello que atenta contra el orden establecido –orden que, repetimos, es perfecto o al menos aceptable- y tiende a introducir una modificación (es decir, una perturbación) en el núcleo. Para el conservador todo cambio es objeto de terror, es la *invasión de los bárbaros* que trastornará por completo el orden existente. Y para que exista tal terror es preciso convencer a la gente de que *aquí y ahora* están perfectamente y son felices, tarea por otra parte muy sencilla si se considera la mezquindad de las ambiciones humanas, fáciles de satisfacer o al menos de mostrar como alcanzables; y considerando, también, que el espíritu humano es, en general, rutinario e inerte y prefiere que acontecimientos e ideas se le presenten como etiquetados e inmutables antes que como entidades en incesante evolución"[45].

[44] Álvaro Zaldívar: *Estética y estilo en la obra de Antón García Abril.* Edita Orquesta Filarmónica de Málaga. 2001, p. 24.

[45] Ramón Barce: *Fronteras de la música*. Madrid, Editorial Real Musical, 1985, p. 14.

Nuestro compositor ha permanecido siempre cercano a un lenguaje priorizado por la audibilidad y comunicabilidad. Le interesan los cambios, si son necesarios, pero no busca el lado experimental de la música como recurso para modernizar su escritura.

> "Lo exigible es la ductilidad que permita elegir el medio adecuado a cada fin, por encima de "ismos" o prejuicios, con pleno conocimiento y dominio de tales soluciones, y en ese comprometido horizonte –pues hay que saber mucho, tener cosas que decir y acertar en la forma de hacerlo- la obra de Antón García Abril muestra bien a las claras que ello es posible, y no desde un cómodo eclecticismo, sino desde el sincero y profundo compromiso con la comunicabilidad."[46].

En definitiva, la figura de Antón García Abril es clave en su generación. Su personal enfoque estético trasluce valentía, independencia y personalidad. Desde sus primeros pasos en el mundo de la creación hasta nuestros días, su lenguaje ha configurado un estilo libre y personal de sustancial calado en el desarrollo de las vanguardias musicales españolas.

[46] Álvaro Zaldívar: *Estética y estilo en la obra de Antón García Abril.* Edita Orquesta Filarmónica de Málaga, 2001, pp. 35-36.

CAPÍTULO 2.- TRAYECTORIA ARTÍSTICA DE ANTÓN GARCÍA ABRIL

2.1. ETAPA DE FORMACIÓN (1933-57)

2.1.1. Teruel. Infancia y primeros años de vida (1933-1946)

Antón García Abril nace el 19 de mayo de 1933 en el turolense barrio de "La Ronda". Fue el tercer hijo alumbrado por el matrimonio formado por Agustín García Ferrer y Ángeles Abril Jordán. María Dolores –conocida por todos como "Lolín", la mayor de las hijas-, Agustín, el segundo, - quien años más tarde sucedería a su padre en el negocio familiar-, Antón, tercer hijo, cuyo nombre hace honor a su abuelo paterno, y finalmente, Domingo, el pequeño, son los cuatro hermanos.

La infancia del pequeño Antón trascurre con normalidad durante sus primeros tres años de vida, hasta 1936, en que, con motivo del estallido de la guerra civil española, la familia García Abril decide trasladarse a la localidad castellonense de Barracas, siendo ésta la primera salida del joven compositor.

Las raíces y los orígenes del maestro se remontan a un Teruel de postguerra, una ciudad devastada tras la finalización de la contienda (año 1939). El propio García Abril recuerda que "aunque era niño intuía la alegría del final de la guerra".

> "Tengo unos recuerdos muy alucinantes, como se dice hoy en día, de mi niñez. Recuerdo cómo jugábamos con balas. Eran nuestros juguetes. Íbamos a las trincheras y cogíamos cajas enteras de ellas. Las abríamos, les sacábamos la pólvora, hacíamos dibujos con ella encima de una tabla y luego les prendíamos fuego. El dibujo quedaba marcado en la madera. También jugábamos a tirar botes con azufre…que de pronto daban saltos. O a vestirnos de monaguillos con casullas que nos encontramos en una iglesia derruida"[1].

Por aquellos años apenas existía actividad cultural en el país. Teruel, al igual que otras muchas ciudades españolas, trataba de recuperarse lentamente. El único reducto musical que cabía encontrar durante esta época en la ciudad turolense era una pequeña banda -dirigida, en aquel momento, por el maestro zaragozano José Rey- a la cual pertenecía Agustín García Ferrer, padre de nuestro compositor, que tocaba el saxofón:

[1] García Abril en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad*. Colección Música Hispana, Madrid, 2001, p. 22.

> "Mi padre pertenecía a ella, porque era un gran aficionado, de esos grandes amantes de la música que todavía hoy existen. Le gustaba el repertorio de bandas (marchas, pasodobles, transcripciones de óperas y zarzuelas…etc.)[2].

De su mano, aprendió las primeras lecciones musicales: "Mi padre nos matriculó a los tres hijos varones en la banda"[3]. Con el aprendizaje del clarinete se inicia el descubrimiento de la música para el joven estudiante. El amplio conglomerado instrumental que presenta la banda, le ofrece infinidad de posibilidades tímbricas y sonoras, despertándose en él una fuerte inquietud por el arte de los sonidos, que sin duda constituyó una impactante experiencia en su primera etapa de formación:

> "Me cautivó mucho ese mundo porque, cuando me sumergía en el campo del sonido que proyectaba la banda, yo recibía verdaderos impactos. Aquello me conmocionaba muchísimo"[4].

Antón García Abril manifiesta tener un profundo respeto por el colectivo de las bandas, por cuánto aportaron y continúan aportando en el campo de la divulgación y educación musicales, actuando como único vehículo de transmisión en ámbitos rurales y pueblos con escasos o inexistentes recursos culturales.

Durante estos años de infancia, nuestro protagonista estudia en el colegio de los hermanos La Salle, donde inició el contacto con la música a través de su escolanía, a la cual perteneció. También en este colegio tiene la oportunidad de escuchar directamente a algunos de sus profesores tocar el piano, despertándose pronto en él una profunda admiración por dicho instrumento.

[2] Testimonio del propio compositor en una entrevista concedida a Paula Coronas en el domicilio privado del maestro (Las Rozas, Madrid), diciembre 2006.

[3] Ibídem.

[4] García Abril en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad*. Colección Música Hispana, 2001, Madrid. p. 23.

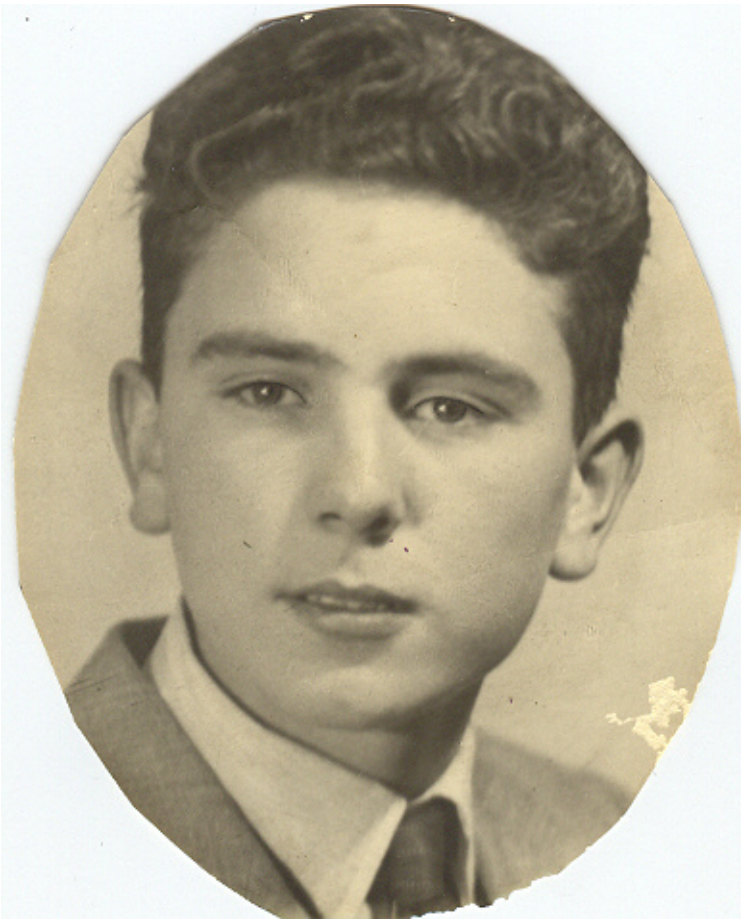


Imagen 1. Antón García Abril en su juventud

Posteriormente, manifestadas ya las aptitudes musicales del joven Antón, llega un piano al hogar familiar:

> "Recuerdo que un día mi padre nos dijo que iba a comprar un piano, y nos preguntó a los hermanos si alguno de nosotros tenía intención de tocarlo. Yo fue el único que mostró interés. De esta forma llegó el piano a casa. Cuando me quedaba solo, me dirigía a él y descubría la magia del blanco y negro de este misterioso instrumento. Tecleaba notas, recibía sonidos (…) intentaba sacar melodías. Realmente ejercía sobre mí una presión psicológica extraordinaria. Era una atracción enorme"[5].

Recibe sus primeras lecciones de piano bajo las enseñanzas de un pianista y profesor contratado por su padre, que acude al domicilio privado para impartir clases al joven estudiante. A partir de aquí, se inicia seriamente su vocación por la música, y su pasión por éste instrumento.

[5] Testimonio del compositor en una entrevista concedida a Paula Coronas en el domicilio privado del maestro (Las Rozas, Madrid), diciembre 2006.

2.1.2. Estudios en Valencia. Juventud (1947-52)

Posteriormente, su padre, advierte la necesidad de que su hijo acceda al estudio profesional de la música, posibilitando así que, a principios del curso 1947-48, el joven músico se traslade a la capital valenciana para iniciar su carrera en el Conservatorio de dicha ciudad, donde permanecerá durante cinco años. Al principio permanece en casa de una tía materna, trasladándose con posterioridad a una pensión de estudiantes. El joven músico gozará hasta 1957 de una beca de estudios que le concede la Diputación provincial de Teruel, amén del importante apoyo económico que recibe por parte de su familia.

En la convocatoria de junio de 1948, supera los exámenes libres correspondientes a los estudios de Grado Elemental de Piano, ingresando ese mismo año, 1948, en dicho Conservatorio, para continuar como alumno oficial hasta el año académico 1951-52.

> "Con notas sobresalientes aprobó en un solo curso, en el conservatorio de Valencia, los tres de Solfeo y cuatro de Piano, el niño Antón García Abril. Los profesores le dedicaron grandes elogios por su aplicación y grandes condiciones para la música"[6].

En su memoria se archivan algunos nombres significativos para el entonces neófito, como son: Consuelo Lapiedra, de quien recibe lecciones de Piano, Música de Cámara y Acompañamiento; Pedro Sosa, maestro de Armonía; Francisco León Tello, profesor de Estética Musical; Enrique G. Gomá, profesor de Contrapunto. Posteriormente, traba contacto con el eminente Manuel Palau, gran orquestador, y profesor de Composición del Conservatorio valenciano, durante esos años. De una forma especial señalamos la influencia de Palau en el incipiente acervo cultural-musical garciabriliano. El magisterio de Manuel Palau era transmisor en línea directa de la escuela compositiva heredada de Maurice Ravel (1875-1937), compositor francés representante de la denominada corriente impresionista. Para García Abril esta circunstancia era muy atrayente: "Eso me sugestionaba mucho, me impactaba. Era la posibilidad de conocer cosas de Ravel vía Palau"[7].

Por estos años el joven creador se encuentra con los grandes compositores de la Historia de la Música, dejándose seducir por las novedades sonoras que le ofrecía la estética impresionista de Claude Debussy, o por el impacto deslumbrante del lenguaje bartokiano.

[6] *Lucha*, 2 de julio de 1948.

[7] García Abril en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad*. Colección Música Hispana, Madrid, 2001, p. 30.

Las infinitas posibilidades de ésta música sugerente ejercían una influencia especial para García Abril, quien experimentaba constantemente nuevas sensaciones a través de los sonidos. Desde el piano comenzaba a realizar sus primeras improvisaciones como compositor, indagando en el terreno armónico y tonal de la música:

> "Recuerda el maestro que una de las veces que estaba en el conservatorio de Valencia sentado al piano jugando con acordes -probando acordes, improvisando- entró un compositor muy querido en esas tierras y gran seguidor de Falla llamado Vicente Asensio –esposo de la compositora Matilde Salvador-. Entró despavorido en el aula al oír ese piano que para él emitía cosas extrañas y le dijo "oye, muchacho, ¿pero qué estás tocando?" "Estoy probando acordes", respondió el estudiante. "Pues no hay que escribir así; hay que seguir a Falla", increpó el maestro Asensio. Esta fue una de las primeras riñas hacia un joven compositor que estaba jugando con disonancias y bitonalismos, buscando cosas…, trabajando una nueva música que ya sonaba diferente"[8].

A pesar de la gran dedicación por este instrumento, nuestro protagonista parece inclinarse, ya desde esta primera etapa de juventud, hacia la actividad creadora más que hacia el camino de la interpretación, en el que el propio autor señala no sentirse cómodo:

> "La mentalidad de intérprete es para mí casi opuesta a la del compositor. Y es esa otra la que yo siempre tuve. El intérprete debe tener y debe sentir el placer de dominar una obra a través de la repetición permanente y sistemática de un fragmento. Cuando era pianista y tenía que repetir un pasaje tantas veces, mi voluntad de compositor iba por delante del mecanicismo que la técnica imponía y había un momento en que me sentía fatigado. Nunca he sentido ese placer, típico y exclusivo del intérprete, de vencer físicamente aquel proceso. Para mí casi era un cierto *handicap* el tener que mecanizar un pasaje durante un mes, y dos horas diarias, porque mentalmente ya lo tenía desde el primer día"[9].

En Valencia cursa además los estudios de bachillerato en una academia particular. Paralelamente, compagina su pasión por el arte de la composición con la asistencia a los conciertos que se celebran semanalmente en la Sociedad Filarmónica de dicha ciudad, a través de los cuales tiene la oportunidad de escuchar a grandes intérpretes y orquestas del momento, así como de descubrir a grandes compositores de la tradición clásica. Es por tanto ésta una época de aprendizaje y de formación de importante calado en la vida profesional del maestro, quien, a partir de entonces, va configurando sus propios gustos y preferencias.

---

[8] García Abril en: SESTELO LONGUEIRA, Esther: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 64.

[9] García Abril en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, Madrid 2001, p. 27.

Pero también es importante resaltar el bagaje cultural e intelectual que el joven compositor desarrolla en esta etapa, relacionándose con destacados artistas del momento: Michavila, Alfaro, Sempere, el escultor Nasio Bayarri, el pintor Andrés Cilleros, quienes años más tarde compondrían el famoso Grupo Parpalló, formado en Valencia en el año 1956. La actividad de este grupo consistía en asistir juntos a los conciertos, mantener reuniones y charlas, visitar exposiciones, etc. El teatro y la zarzuela igualmente pasaron a formar parte de las actividades artísticas cultivadas por el músico en Valencia, así como el gusto por la literatura y la poesía, con especial predilección por autores como Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, y Federico García Lorca.

El mar y la cultura mediterránea son dos grandes descubrimientos que García Abril realiza durante su estancia valenciana, que ya siempre permanecerán unidos a su pensamiento musical:

> "…La primera vez que pude contemplar el mar produjo en mí un impacto casi indescriptible (…) El mar me sigue produciendo emociones profundas, sensaciones visuales, auditivas, de inmensidad, de proximidad, de lejanía; sin duda, una de mis contemplaciones preferidas…; reconozco su influencia a lo largo de mi vida personal y profesional; es como un bello misterio ilimitado de posibilidades interesantes para mí"[10].

2.1.3. Ampliación y desarrollo de estudios: Madrid. Primeras obras (1952-1956)

La llegada de nuestro compositor a Madrid se produce en el año 1952 de la mano del pianista y catedrático de Francés del Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid, Leopoldo Querol, quien tras sugerirle su marcha a la capital española, le proporciona una plaza como profesor de Historia de la Música en el mencionado Instituto: "En aquella época yo no tenía a nadie en Madrid, pero me apetecía mucho venir a vivir aquí. Intuía que esta ciudad sería importante para el desarrollo de mis estudios"[11], comenta el propio compositor.

> "El profesor Querol, además de convertirse en mentor del músico, le brinda la oportunidad de conocer a Jesús Guridi, maestro admirado por el joven Antón, quien recuerda emocionadamente el momento: "Le recuerdo

[10] García Abril en: SESTELO LONGUEIRA, Esther: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid 2007, p. 64.

[11] Testimonio del propio compositor en una entrevista concedida a Paula Coronas en el domicilio privado del maestro (Las Rozas, Madrid), diciembre 2006.

> tocar al piano *Así cantan los niños*, no lo olvidaré nunca…; siempre fue muy generoso conmigo dedicándome su tiempo y atenciones…"[12].

Es importante recordar a estas alturas de la narración, la ayuda y el apoyo que le ofrece el profesor de Solfeo Ángel Mingote[13] al joven García Abril a su llegada a la capital madrileña. El profesor Mingote, también nacido en Teruel, era amigo personal del padre de nuestro músico, por lo que los lazos de amistad se fueron estrechando aún más entre profesor y compositor, a pesar de la gran diferencia de edad existente entre ambos: tanto a través del contacto en el Conservatorio, como por medio de la editorial Unión Musical, (de la que Mingote era corrector, y en la cual Antón editaba sus primeras partituras).

> "Por buena fortuna, García Abril nació artista y músico, porque Dios quiso concederle este don inapreciable. Necesaria, imperiosamente, el río de su inspiración, de su técnica –bebida y aprendida en buenas fuentes- se abrió camino y hoy ya corre en curso fácil. Cuanto gustó y captó de los clásicos, de los modernos extranjeros y españoles, nos lo devuelve, en reversión mirífica, con vida y luz propia. Cuanto asimiló y aprendió hasta el momento García Abril le sirvió no para calcar ni plagiar, sino para decir, como los buenos artistas, cosas interesantes"[14].

Como estudiante del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, comparte aula con otros alumnos que estudiaron con el catedrático de Contrapunto y Fuga Francisco Calés Otero, más tarde compañero y amigo personal de García Abril.

> "Calés era un hombre de talento; un magnífico músico que podía haber hecho, con la técnica contrapuntística que poseía, grandes obras. Tenía una refinada sensibilidad y una formación de extraordinaria solidez"[15].

Entre algunos nombres destacados y pertenecientes a esa generación, recordemos a Carmelo Alonso Bernaola, Manuel Angulo, Ángel Arteaga y Manuel Moreno-Buendía. A este grupo de compañeros se unen dos jóvenes estudiantes de piano de la clase de Julia Parody: Esteban Sánchez, posteriormente célebre pianista, y Áurea Ruiz, quien algunos años más tarde, se convertirá en la esposa de nuestro compositor.

---

[12] García Abril en: SESTELO LONGUIERA, Esther: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 67

[13] Ángel Mingote fue el padre del conocido humorista Antonio Mingote.

[14] Ángel Mingote, "García Abril, músico", *Lucha*, núm.4216, julio 1955, p. 3.

[15] García Abril en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, Madrid, 2001, p. 33.

> "La recuerdo bajando las escaleras del conservatorio. Vi a una chica que me cautivó. Alguien me la presentó y ya hicimos una amistad muy larga que, bastantes años después, desembocó en noviazgo"[16].

Poco tiempo después, una vez finalizados los estudios con Calés, Antón se convierte nuevamente en discípulo de Composición bajo la dirección de Julio Gómez "que era un maestro que te enseñaba, diría yo, la humanidad de la música",[17] comenta nuestro compositor.

Sin duda, comenzaba a fraguarse por éstos años el pensamiento musical de nuestro creador, cuyos ideales artísticos se planteaban desde temas relacionados directamente con el campo humanístico e incluso filosófico. La estética garciabriliana desde entonces crece hacia un horizonte muy amplio de actitudes estilísticas que se concilian bajo el título de libertad creadora. La respetuosa y abierta directriz inculcada desde estos primeros pasos por la creación musical, impregnan de sensibilidad y buen hacer el modelo sonoro que comienza a latir en el seno de sus iniciales partituras.

Por estos años el músico participa activamente en los conciertos organizados por su Conservatorio y por el Instituto Ramiro Maeztu, tanto desde su faceta de pianista solista como integrando agrupaciones de cámara. Así mismo es asistente asiduo a los conciertos organizados en la ciudad (Colegios Mayores, Universidades, Juventudes Musicales, etc.). Muy destacable mención hacemos a la fundación y creación del Ateneo de Madrid, cuya inauguración permite el desarrollo y potenciación de músicos y nuevas obras de estreno, a través de conciertos, conferencias, charlas y recitales.

Antón García Abril comienza a forjar su personalidad artística integral. Traba contacto con otros artistas del momento, interesándose por la pintura, arquitectura, poesía y literatura, especialmente.

Hasta el momento (año 1953) tan sólo encontramos en su ideario sonoro algunas páginas menores que se hallan fuera de catálogo, tales como:

Canto a la madre[18] (voz y piano, 1946); *Angelines*, (piano, 1947); *Fantasía sobre los cuadros de una exposición* (piano, 1949); *Hojarasca*[19] (coro mixto a capella, 1950); *Mis primeros*

[16] Testimonio de García Abril en una entrevista concedida a Paula Coronas, octubre 2007.
[17] En la entrevista con Paula Coronas, diciembre de 2006.
[18] *Canto a la madre* fue estrenada el día de Navidad de 1955, en un concierto monográfico que el Teatro Victoria de Teruel dedicó a García Abril interpretado por Emilia Muñoz, profesora del Conservatorio de Valencia, acompañada al piano por el propio compositor.
[19] *Hojarasca* fue interpretada por el coro de alumnos del conservatorio de Valencia, y dirigida por el propio compositor, a su vez, fundador de dicho coro.

bocetos[20] (suite-capricho para piano, 1950); *Himno de* **"***La Vaquilla***",** (voz, 1950), dedicado a las fiestas homónimas que se celebran en Teruel; *Arrójeme las naranjitas*, (voz y piano, 1951), con texto anónimo del cancionero español y cuyo estreno fue pocos años después en el Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid que dirigía Leopoldo Querol; *Capricho para violín y piano* (1952); *La Zagala alegre*[21] (voz y piano, 1952); *Dos piezas breves*[22]**,** tituladas *Nana y Gnomos* (piano 1953); *Nana-Pastorela,* (piano 1953), dedicada a Eduardo López-Chávarri, intérprete que realizó este estreno organizado por Juventudes Musicales el 19 de diciembre de 1955; *Tres Villancicos* (soprano y piano, 1953), titulados *Epifanía, A María y Villancico de Nochebuena*; *Autógrafos*[23] (pequeña suite para piano, 1954), integrada por un número de piezas no determinadas. Cada una de ellas está dedicada a un amigo del joven compositor. Nunca llegó a ejecutarse en su integridad esta obra; *Dos Danzas concertantes*[24] (para piano y orquesta, 1954), cuyos títulos son *Valenciana y Española* (esta última, también conocida con el nombre de *Andaluza*), fueron dedicadas a Eduardo López-Chávarri Andújar; *Española*[25] (dos pianos, 1954), dedicada a Leopoldo Querol; *Quinteto con piano* (1954); *Religiosa*[26] (piano, 1954); *Romanza*[27] (para violín, 1954); *Tres preludios* (piano, 1954), es el origen de la obra compuesta en 1957, titulada *Cuatro Preludios*.

Nos parece interesante reproducir a continuación un par de reseñas referentes a la crítica musical que recibió, unos días después del estreno, *Dos Danzas concertantes*:

> "…son dos trozos de muy feliz inventiva, lo mismo en la melodía como en la armonía, de una gratísima modernidad, y en el orden del discurso y la buena escritura y disposición instrumental"[28].

---

[20] *Mis primeros bocetos* fue estrenada el 9 de diciembre de 1951, en la Sociedad Musical Instructiva Santa Cecilia de Cullera, por el propio compositor.

[21] *Capricho para violín y piano y la Zagala alegre* fueron estrenadas en el Conservatorio de Valencia en conciertos organizados por Juventudes Musicales de la ciudad.

[22] *Dos piezas breves* fueron estrenadas el 6 de febrero de 1954 por el propio compositor en el Conservatorio de Madrid, en la clase de composición del profesor Julio Gómez.

[23] El 17 de marzo de 1955 García Abril estrenó dos de estas piezas – *Sonatina y Danza*- en el Conservatorio Superior de Madrid. El 21 de diciembre de 1955, estrenaba en Valencia *Apunte primaveral y Poemita Nadalenc*. Las siete piezas restantes –*Poema, Vals semplice, Capricho para la mano izquierda, Preludio, Serenata, Crepuscular y Marcha burlesca*- fueron estrenadas por Pedro Espinosa en 1954 en un concierto organizado en la clase de composición de Julio Gómez.

[24] Fueron estrenadas el 12 de diciembre de 1955 por el propio dedicatario, Eduardo López-Chávarri Andújar, acompañado de la Orquesta Ferriovaria bajo la dirección de Daniel Albir, en un concierto extraordinario de Navidad.

[25] Fue estrenada el 21 de febrero de 1954 en el Instituto Ramiro Maeztu de Madrid por Eduardo López-Chávarri Andújar y el propio compositor.

[26] Fue estrenada el 13 de abril de 1954 por Eduardo López Chavarri Andujar en el Conservatorio de Valencia.

[27] Fue estrenada el 17 de marzo de 1955, en el Conservatorio de Madrid, por el violinista Antonio Gorostiaga.

[28] Enrique G. Gomá, *Levante*, 22 de diciembre de 1954.

> "dos impresiones para piano y orquesta llenas de luz, gratamente modernas, con una orquestación llena de color y bien logradas, y un piano tratado con toda eficacia"[29].

En 1954 aparece la que podemos considerar su primera obra: *Sonatina,* para piano, que señala de forma definitiva el preludio a su corpus. Clasificada con el "opus uno" dentro de su catálogo general, la obra fue estrenada el día 13 de abril de 1955, por el propio autor al piano, en el Instituto Ramiro de Maeztu en Madrid. Esta temprana pieza de juventud, en la que reconocemos por vez primera su impronta, nos propone diseños y giros de gran elegancia.

> "Antón hace patente aquí su intención de establecer con ella una primera toma de contacto con las sonatinas propias del siglo XX… Con su Sonatina, pretende desligarse de lo que la forma tradicional impone en el campo formal al compositor"[30].

2.1.4. Primer viaje a Italia. Siena (1954-1956)

Entre los años 1954 y 1956 vemos al maestro sumergido en el perfeccionamiento de la escritura musical. Asiste a los cursos de verano que organiza la Academia Chigiana de Siena (Italia), cuyas enseñanzas le sugieren avances de técnicas y procedimientos compositivos. Así lo recuerda el maestro:

> "Por entonces teníamos bastante información respecto a las becas que existían para perfeccionamiento. Me interesé por los largos cursos de verano que había en la Toscana italiana, en Siena. Asistí durante tres años a estos cursos, que duraban tres meses. Allí coincidíamos con músicos de toda Europa y América, propiciando una permanente comunicación. Todo era muy interesante, trabajábamos con fe, con la idea de beber en las fuentes de la cultura italiana"[31].

Durante su estancia en Italia, García Abril se estaba haciendo músico. Asistió a cursos impartidos por prestigiosos profesores como: Vitto Frazzi, compositor de la vieja escuela italiana, Paul van Kempen, cuya bajo dirección estudió Dirección de Orquesta y

[29] Eduardo López Chavarri, *Las provincias*, diciembre de 1954.
[30] CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, Madrid, 2001, p. 37.
[31] Entrevista con P. Coronas, diciembre de 2006.

Angelo Francesco Lavagnino, especialista en música cinematográfica, primer autor europeo de la modernidad que entra en el cine americano. Así mismo, trabó contacto con las clases magistrales del coreógrafo ruso Alexander Sajarov; del gran repertorista Favaretto; y del ilustre concertista de guitarra Andrés Segovia. Destacamos especialmente el nombre del Conde Chigi Saracini, director de la Accademia Chigiana, cuyo trato cordial y afectuoso aún recuerda el maestro. Otra gran aportación al acervo musical del joven compositor es el conocimiento que logra obtener sobre la producción de Federico Mompou:

> "En una de las clases magistrales de Sajarov, un ballet compuesto por italianos y rusos presentó una escenografía con una música que me estaba cautivando y, al preguntar sobre ella, descubrí con alegría que era de un español, de Mompou"[32].

Muy trascendente, en suma, advertimos esta etapa de sólida formación, para la posterior visión artística que analizaremos sucesivamente a través de sus más destacadas partituras.

Esta primera salida al extranjero por parte de nuestro protagonista supone una etapa plena de entusiasmo y avidez por descubrir y conocer nuevas culturas y pensamientos artísticos. También representa su primer encuentro con personalidades internacionales: directores, intérpretes, compositores, bailarines… El maestro recuerda así aquella despedida de sus familiares:

> "En este primer viaje la sorpresa era total, todo era nuevo, atractivo (…) Iba buscando todo y nada (…) Era una unión tan profunda, tan necesaria, tan perfecta que, cuando salías, cuando te separabas, era algo desgarrador"[33].

En estos viajes a Italia se intensifica su interés por el arte y la cultura del Renacimiento. Aprovecha la ocasión para visitar lugares y realizar excursiones por todo el país italiano con el objetivo de profundizar y enriquecer su lenguaje y espíritu creador:

> "Visité tantos lugares (…), tantos museos (…); recorrí todos los rincones interesantes (…); Boticelli fue uno de mis ídolos; todavía hoy conservo numerosos libros de arte que adquirí en Italia y que me fascinaron en esos momentos y me siguen impresionando hoy"[34].

---

[32] García Abril en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, 2001, Madrid, p. 38.

[33] Ibídem

[34] Ibídem

En el año 1955 dará a conocer las siguientes composiciones: *Cantata de* Siena, *Danza Aragonesa, Mañanicas de mayo, Marinera,* y *Sonata de Siena.*

Cantata de Siena, coro y orquesta, (fuera de catálogo), obra que obtuvo el primer premio de composición en el concurso internacional de esta especialidad, organizado por la Academia Chigiana. El origen de la partitura es la creación del himno de la mencionada Academia. El propio García Abril y el pianista Joaquín Achúcarro, -presente también aquel verano en el curso-, fueron los autores del texto para tal Cantata. "Era un canto sencillo a Siena, a *Micat in vértice,* que era el lema de la Academia", comenta el músico.

Danza Aragonesa, escrita para piano, (fuera de catálogo), fue estrenada por el propio autor el 13 de abril de 1955 en el Instituto Ramiro de Maeztu.

Las obras vocales (voz y piano) *Mañanicas de mayo* y *Marinera,* fueron estrenadas el 21 de diciembre de 1955 en el Ateneo Mercantil de Valencia, siendo sus intérpretes Emilia Muñoz, voz, y Eduardo López-Chávarri Andujar, piano (ambas fuera de catálogo).

Sonata de Siena, para violín y piano, es una composición de envergadura técnica, en cuyos compases se aprecia una bella descripción poética de sello bien definido. Su estreno en España tuvo lugar el día 21 de diciembre de 1955, en el Ateneo Mercantil de Valencia, siendo sus intérpretes, en tal ocasión, José Moret y Eduardo López-Chávarri Andújar. Existe una revisión de la *Sonata de Siena* realizada por el propio autor, bastante tiempo después, en el año 1998, por instancia del violinista Agustín León Ara. García Abril recuerda así la recuperación de esta significativa obra de juventud:

> "Me transportó a un periodo de mi vida colmado de ilusiones, de inquietudes y de amor; a un mundo que se abría ante mis ojos y mi sensibilidad; a un mundo lleno de belleza, de misterio, y, que de una manera irresistible, me conduciría al maravilloso e inquietante universo de la creación musical. Este ha sido, tal vez, el motivo más importante para decidirme a recuperar esta obra: revivir ese momento"[35].

Otra de las importantes producciones alumbradas durante esta época es la *Colección de canciones infantiles* (1956) para soprano y piano, dedicada a sus padres, obra por la que obtiene un accésit al Premio Nacional de Música. Este será el primer gran reconocimiento al compositor, cuya trayectoria está jalonada, a partir de entonces, por múltiples distinciones y premios. A través de este interesante ciclo, se puede constatar ya una envergadura creadora de reconocidas trazas. El equilibrio y la unidad alcanzados en estos compases muestran el amplio dominio técnico de su autor, cuyo objetivo principal es la

[35] Ibídem.

consecución de un estilo propio y personal, donde tuvieran cabida elementos de la tradición e innovaciones del lenguaje contemporáneo. La colección presenta gran interés para aquellos que se inician en el mundo del canto:

> "Quien mejor canta, sin ninguna duda, es la voz […]. Mi credo es que de alguna manera todo acaba convirtiéndose en melodía. Y si no es así, desde mi punto de vista, toda obra siempre puede encontrarse con problemas serios de continuidad, de comunicación. Entiendo el canto como desarrollo máximo de la música"[36].

Como hemos podido constatar el lenguaje garciabriliano se apoya constantemente en el elemento melódico. Al mismo tiempo, el compositor se sirve con frecuencia de las inmensas posibilidades que le ofrece nuestra lengua, y para ello recurre a las fuentes de la poesía y de la literatura española. En el caso de las mencionadas *Canciones infantiles*, García Abril se inspira en los versos del poeta conquense Federico Muelas, muy sensibilizado por cierto, con el tema de la infancia.

A lo largo de este recorrido por el extenso catálogo del maestro, vamos a ir descubriendo que su estética fusiona, en numerosos casos, rasgos literarios y musicales, enriqueciendo en su conjunto, la dimensión de ambas disciplinas artísticas.

El año 1955 trae a García Abril recompensas y primeros reconocimientos unánimes por parte del público y de la crítica. Recordemos dos homenajes tributados al joven compositor, representados a través de dos conciertos monográficos:

El primero de ellos, celebrado el 21 de diciembre por Juventudes Musicales de España en el Ateneo Mercantil de Valencia, cuenta con la intervención del concertino de la Orquesta Sinfónica de Valencia, José Moret, la soprano y profesora Emilia Muñoz, el pianista y amigo Eduardo López-Chávarri Andujar, y la Orquesta de Cámara Ferroviaria dirigida por Daniel Albir.

El segundo de estos conciertos, se realiza el día de Navidad en el Teatro Victoria de Teruel, y participan en él, de nuevo, Emilia Muñoz, José Moret y el propio compositor:

> "la presentación formal de nuestro joven y ya famoso compositor Antón García Abril, considerado como el máximo valor de esta hora entre la nueva generación de músicos españoles. Dará a conocer a sus paisanos alguna de esas obras que le han dado renombre (…) El artista ha querido que su

[36] Antón García Abril en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, Madrid, 2001, p.42.

> música llegue al público con todos los matices expresivos y contenido lírico, de los que la interpretación pianística podría únicamente dar referencias"[37].

2.2. CONTINUIDAD EN EL APRENDIZAJE. HACIA LA CONSOLIDACIÓN DE UN ESTILO PERSONAL (1957-69)

2.2.1. Primeros contactos con el magisterio (1957)

Durante el curso 1956-57, coincidiendo con la finalización que con éxito realiza de sus estudios oficiales de Composición en el Conservatorio de Madrid, Antón se instala definitivamente en dicha ciudad. Tras obtener por oposición una plaza de Solfeo en el citado conservatorio madrileño[38], compagina su actividad pedagógica con la labor de creación, dedicándose con decisión al perfeccionamiento de su propio estilo: "Buscaba mi estabilidad económica y así poder dedicarme a estudiar y a componer. Este hecho, de alguna manera, te producía una cierta seguridad", comenta el autor.

No olvidemos que por aquel entonces, el músico ya era profesor en el madrileño Instituto Ramiro de Maeztu, pero sin duda, estas oposiciones garantizaban su continuidad como docente en el ámbito puramente musical, y desde una enseñanza individualizada y más especializada. Su incorporación al conservatorio madrileño, junto a la de otros músicos, como Manuel Angulo o Manuel Moreno- Buendía, representó una renovación de aires y enfoques estéticos, que marcaba, en cierto modo, el inicio de una nueva etapa para la cultura de nuestro país.

> "Al caserón de San Bernardo le ha entrado una inyección de juventud, un torrente de juventud, un asalto. Sentimos pena por las barbas fluviales y el gesto terrible que este joven ha desplazado, pero al contrapunto y a las fusas les ha nacido un resorte llegado al triunfo sin ninguna melladura"[39].

En estos años ven la luz algunas partituras destacadas como son: *Preludio y Tocata*, para piano (1957); *Cuatro canciones sobre temas gallegos*, para voz y piano (1957-62); *Concierto para piano y orquesta* (1957-63), revisado posteriormente en el año 1994.

[37] *Lucha*, 21 de diciembre de 1955.
[38] El nombramiento oficial se produjo el 21-3-1957, un día después la toma de posesión.
[39] Jesús Gómez Mar, *Juventud*, 9 de marzo de 1957, en relación al ingreso del maestro en el conservatorio.

2.2.2. Antón García Abril y el Grupo de Nueva Música (1958)

En 1958 se produce un hecho que afectará notablemente la evolución del proceso compositivo: nace en Madrid, el denominado *Grupo de Nueva Música*, muy vinculado a instituciones como Juventudes Musicales y el Ateneo de Madrid, de trascendente significación para sus componentes. Así lo recuerda nuestro compositor:

> "Era un grupo formado por diversos compositores, yo era el más joven de todos ellos. El grupo estaba integrado por Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Manuel Carra, Alberto Blancafort, Fernando Ember, Ramón Barce, Manuel Moreno-Buendía, y yo mismo. Tuvo gran interés para todos. Estábamos guiados bajo la inspiración de un gran crítico musical que fue y que sigue siendo Enrique Franco"[40].

Imagen 2: Fotografía del grupo "Nueva Música" tomada en 1958. De izquierda a derecha: de pie, Barce y Moreno Buendía; sentados, Ember, Manuel Carra, García Abril, de Pablo, Blancafort y Halffter.

En efecto, bajo la iniciativa de Enrique Franco, que en aquella época era Director de Radio Nacional de España, el *Grupo* fue consolidándose hacia un camino de conexión e investigación con la música que se hacía en el resto de Europa. La inquieta personalidad del mentor aseguró, en gran parte, el desarrollo y la labor de aquellos jóvenes músicos que empezaban a despuntar en el panorama artístico.

> "Por aquellos años, no disponíamos de partituras ni de grabaciones de la música que se hacía en Europa. Estábamos absolutamente desinformados.

[40] Testimonio del propio compositor en entrevista con P. Coronas, diciembre de 2006.

> Por eso nos reuníamos periódicamente para hablar de compositores emergentes, tales como Dallapiccola, Luigi Nono, Boulez, Stockhausen (…)"[41].

García Abril considera clave el apoyo que brindó a este *Grupo* el Aula de Música del Ateneo de Madrid, cuyo director del Departamento musical fue el crítico Fernando Ruiz Coca. Entre las numerosas actividades allí realizadas, citaremos los conciertos y recitales de obras de estreno, coloquios, conferencias, encuentros periódicos para analizar partituras, discutir sobre las nuevas tendencias estilística, etc.

> "Me parece uno de los movimientos más importantes de los que se han producido en este país en los primeros años de la música que se vino en llamar de vanguardia…En momentos donde era difícil escuchar cierto tipo de música y no se encontraban partituras, el Ateneo, a través de su Aula, cubría esas lagunas…En aquel momento, en el Aula de Música un compositor presentaba una obra, generalmente desconocida, en la autoría de Stockhausen, Boulez, Xenakis (…), o cualquier compositor de la vanguardia europea de la actualidad, incluyendo música concreta, electrónica, etc., pero también composiciones nuestras, de los jóvenes compositores españoles, quienes teníamos la oportunidad de presentar y estrenar aquí nuestras obras"[42].

Permanece siempre firme en el pensamiento de los componentes de esta agrupación, el deseo de innovar, de hacer algo distinto, "hacer algo que se encajara con la visión de Europa, salir de la Generación del 27, escapar de un folklore demasiado literal", aclara el maestro.

El camino de cada uno de sus miembros tomó derroteros artísticos independientes, aunque la amistad y la conciencia de grupo han permanecido, a pesar de las diferencias estéticas, entre ellos.

2.2.3. Comienzo de una etapa independiente. Nuevas producciones (1959-1962)

El creador ha bebido hasta este momento en un numeroso caudal de escuelas y pensamientos musicales, procedentes de muy diversos enfoques y planteamientos. Posee una habilidad especial para reconducir todas las propuestas que recibe, incorporándolas posteriormente a su escritura. Su personal concepto del arte le ayuda a integrar esas aportaciones en un estilo propio, y constituye una garantía de consistencia en la elaboración de su discurso musical. Estas reflexiones estéticas perdurarán siempre firmes en la autoría

[41] Ibídem.
[42] Ibídem

garciabriliana, que aunque fiel a lo tradicional, puede considerarse de vanguardia, pues su obra está directamente conectada con el tiempo y con la sociedad en la que vive.

En el año 1959 es nombrado director musical y de orquesta de la "Compañía Lírica Amadeo Vives", labor que le ofrece la oportunidad de dirigir y conocer en profundidad el repertorio de zarzuela. En este sentido, destacamos su tarea de recuperación de la zarzuela de Barbieri *Pan y Toros*, realizada en colaboración del músico catalán Rafael Ferrer. El reestreno de tal partitura tuvo lugar en el marco de los Festivales de España, en el Teatro Campoamor de Oviedo el 12 de junio de este mismo año (1959).

Por estos años, la actividad compositiva del maestro está muy ligada al campo vocal. En 1959 ven la luz *Dos Canciones de juventud*, con textos de Gracia Ifach, y *Dos villancicos sobre "El alba del alhelí",* basados en textos de Rafael Alberti, ambas piezas para voz y piano.

En 1960 realiza el servicio militar en el Acuartelamiento General "Sanjurjo" del Ejército del Aire en Zaragoza. Antón tiene 27 años, y ya ha agotado todas sus prórrogas posibles: "no me atraía mucho el hecho de romper mi trayectoria tan ilusionada de estudiante para marcar el paso"[43], comenta. Coincidentemente, la película *La fiel infantería* (1959), dirigida por Pedro Lazaga, obtiene en estos momentos el premio a la mejor banda sonora, realizada por nuestro protagonista. También, y como consecuencia de su estreno en Aragón, la figura del músico cobra gran auge, recibiendo un trato muy especial por ello, en el que gozó de grandes privilegios, tras el período de instrucción. Por su condición de músico se le encomienda la organización de conciertos y actos musicales en el cuartel.

En 1961 aparecen: *Jácara*, para soprano, tenor y conjunto instrumental; y *Tres nanas*, nuevamente para voz y piano.

Respecto a *Jácara*, conviene aclarar que esta obra presenta en su origen dos títulos: originalmente el compositor la llamó *Retablillo* y posteriormente *Da bienes fortuna*. Fue estrenada en el Ateneo de Madrid, en el concierto que el Aula de Música de dicha institución ofreció, como clausura de los actos de ese curso, en homenaje a Luis de Góngora, el 2 de junio de 1961, estrenándose además este mismo día, obras de Ramón Barce, Manuel Castillo, Gerardo Gombáu y Luis de Pablo. En relación a la citada página garciabriliana, ofrecemos la siguiente reseña:

> "El programa finalizaba con una brillante página de Antón García Abril…; obra jugosa, plena de viva intención y de muy lograda factura, que acusa un indudable y honroso parentesco con el último estilo de Falla"[44].

[43] Testimonio del propio compositor en una entrevista con P. Coronas, diciembre 2006.
[44] Manuel Carra, *Arriba,* 9 de junio de 1961.

La obra *Tres Nanas* es la otra creación alumbrada en este mismo año de 1961. Nuevamente tenemos ocasión de comprobar que la voz y el piano ocupan un papel protagonista en el corpus garciabriliano. La voz, que unida a la palabra, encuentra un espacio perfecto para comunicar sentimientos, se funde con la poética sonoridad del instrumento del piano, ineludible en el repertorio de este músico. A través de este repaso a su catálogo general, podremos analizar los numerosos ejemplos de partituras que han recreado la inspiración de ilustres poetas y escritores, tales como: Luis de Góngora, Ramón del Valle Inclán, Rosalía de Castro, Camilo José Cela, Rafael Alberti, Antonio Gala, José García Nieto, Luis Rosales, José Hierro, Gerardo Diego…

La belleza y ternura de las *Tres Nanas* nos introduce en el fantástico universo infantil, consiguiendo sencillez e intimidad. Con texto de Rafael Alberti, este estupendo ciclo es estrenado por Carmen Borja y Carmen Sopeña en el *Café-concierto Beethoven* de Madrid, el 11 de noviembre de 1971.

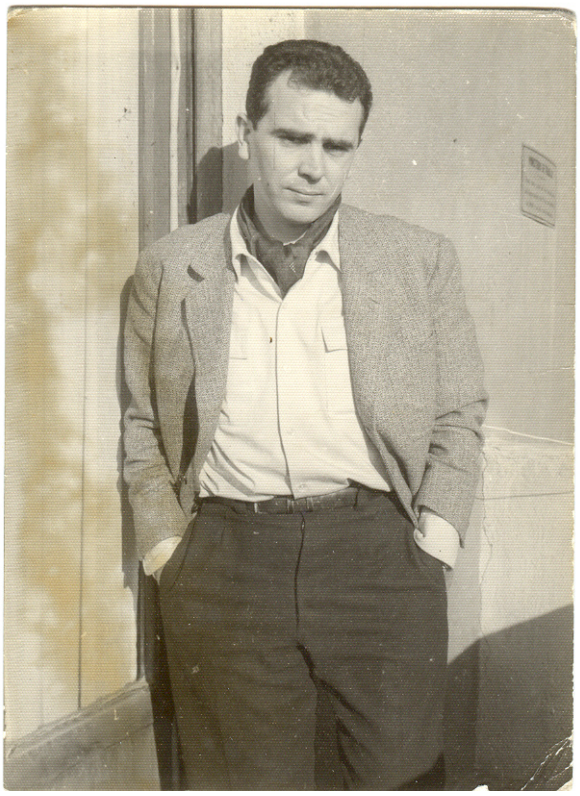


Imagen 3: El maestro en 1962

Un año más tarde, en 1962, escribe *Tres canciones españolas* para voz y orquesta (existe versión para voz y piano), inspiradas en poemas de García Lorca; y *Concierto para instrumentos de arco,* para orquesta de cuerda. También concluye la composición *Cuatro Canciones sobre*

textos gallegos para voz y piano, iniciada en 1957. En este mismo año es elegido para formar parte de la Presidencia de Honor de la Agrupación Artística de Asociaciones de Teruel.

Tres canciones españolas, para voz (soprano/mezzosoprano) y orquesta, basada en textos de García Lorca, fue estrenada en 1963 en Radio Luxemburgo por Inés Rivadeneira y la Orquesta Sinfónica de RTV de Luxemburgo dirigida por Louis de Froment. Los títulos de este tríptico: *Zorongo-Nana, niño, nana- Baladilla de los tres ríos*, incurren en la investigación del folclore andaluz, sin perder por ello la identidad de su peculiar sello.

El 11 de noviembre de 1962 se estrena en el Teatro Buenos Aires de Bilbao el *Concierto para instrumentos de arco*, también conocido como *Concertino*. Dedicada a Antonio Fernández Cid, la página es interpretada por primera vez por la Orquesta Sinfónica de esta ciudad bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos. Se trata de un fruto musical que responde a una etapa constante de búsqueda, en la que el joven compositor, persigue ante todo la definición de su propia personalidad artística. Para ello, suma e incorpora todas las propuestas posibles de comunicación musical, que aglutina por entonces su lenguaje estético. Estructurada en tres movimientos –*Largo-Allegro con brio, Lento y Allegro Final-* la obra presenta, sin embargo, una fuerte unidad y gran continuidad cíclica. En cuanto al tratamiento armónico, podemos calificarla como una aportación muy singular, desarrollada en un contexto de "atonalismo libre, ya que nuestro compositor no utiliza el dodecafonismo ni ningún otro procedimiento serial estricto, sino que se basa en sus propios desarrollos celulares inmersos en sonidos cromáticos y tónicas móviles y pedales sin atracción tonal o modal alguna, aunque a veces lo parezca"[45].

Encontramos continuas referencias temáticas y motívicas, de origen microcelular. Así mismo resaltamos el trabajo contrapuntístico desarrollado en la página con especial esmero, constatándose grandes logros estilísticos en el ideario juvenil del autor, cuya técnica compositiva provoca ya disensión de opiniones en la crítica especializada, como podemos cotejar a continuación:

> "Conocemos música del maestro aragonés y le vemos ganado por unas tendencias más concretas que otros colegas suyos. Desde luego, en la promoción actual hay idea que parece afincarse con carácter permanente, mientras no se dibujen en el panorama musical español otras preocupaciones estéticas: el tecnicismo, la primacía de la técnica sobre el pensamiento. Esto, que en algunos compositores modernos ha llegado incluso a helar la música, a hacerla puro jugo de sonidos, en García Abril no llega a esas zonas, y nos alegramos sinceramente. Es moderna, está bien, muy bien trabajada la técnica armónica, y tiene, sobre otras producciones, una mayor inspiración, un

[45] Esther Sestelo Longueira: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* . Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 94.

> pensamiento más centrado en el espíritu de la música […] En el *Concierto* de García Abril hay ya síntomas de que se mira más hacia adentro y de que, siguiendo por ese camino, puede ser un compositor vinculado a cadencias, ritmos y giros más raciales"[46].
>
> "La obra en general, y particularmente el primer tiempo *Largo-Allegro con brío*-, nos dejó la impresión de un abigarrado confusionismo, sin que las estridencias lleguen a ser hirientes, seguramente suavizadas por la naturaleza misma de los instrumentos, que aparte de ser un número restringido, se limitan a la sección de arco"[47].
>
> "Es curioso observar cómo la disolución del sistema tonal se manifiesta en estos pentagramas, que, por otra parte…, estoy bien seguro de que están concebidos en la mejor observancia del sistema. No es una paradoja lo que digo: para el auditor, esta es una música prácticamente atonal en gran parte, aunque escrita con procedimientos de la tonalidad. Es la estética la que crea fuerza y adecua las técnicas. El compositor del *Concierto*, desde la situación que le crean sus intuiciones actuales, emplea para expresarlas la técnica que le es habitual, pero a la que ha hecho cambiar radicalmente de sentido. Existe la apariencia tonal, pero sin una realidad efectiva. Las tensiones tonales, prolongadas en su resolución diferida, cobran ya un valor sustancial que cambia el valor de la partitura…Pienso que lo que importa es la función cumplida en el contexto… En la encrucijada para la que los serialistas encontraron su clave, una decisiva interrogación se abre; no podemos desdeñar la respuesta de los que, como García Abril, siguen otros caminos"[48].

Hay que tener en cuenta que su estreno llega en pleno debate sobre el pensamiento musical. La polémica había surgido entre los más rupturistas, los defensores de un sistema sonoro repleto de experimentos vanguardistas, y aquellos más apegados a lo tradicional, cuyo deseo de innovación no rivalizaba con los valores clásicos de la tonalidad. Probablemente García Abril expone aquí un planteamiento de connotaciones atonales, pero descrito con técnicas tonales. Sin duda el compositor se interesa por el sistema serialista, al que como veremos, se acercará poco después. La composición *Cuatro Canciones sobre textos gallegos* está integrada por *Coita*[49], inspirada en un poema de Álvaro de las Casas, *Cando vos oyo tocar, Todo e silencio* y *As de cantar, meniña gaitera*[50], basadas en textos de Rosalía de Castro.

---

[46] Sabino Ruiz Jalón, "El concierto del domingo", *La Gaceta del Norte*, 13 de noviembre de 1962.

[47] seudónimo de *Lecum*, "Éxito del pianista Carlos Maria Ibarra y de la Sinfónica", *Diario de la Tarde*, 12 de noviembre de 1962.

[48] Fernando Ruiz-Coca, "Antón García Abril", *La estafeta literaria*, 27 de noviembre de 1963.

[49] También se le conoce con el nombre de *Mariñeiros*. Inicialmente, esta canción formó parte de la colección de canciones gallegas que fueron dedicadas, al crítico orensano Antonio Fernández- Cid en 1958.El estreno oficial fue el 26-7-1958 con motivo de la inauguración del Conservatorio de Música de Orense, por las intérpretes Isabel Garcisanz y Carmen Díez Martín.

[50] Dedicadas a Lola Rodríguez de Aragón, Teresa Tourné y Carmen Díez Martín, respectivamente.

Al año 1963 pertenecen: *Aunque vives en costera,* para voz y piano; y *Homenaje a Miguel Hernández,* para voz de hombre (barítono/bajo), piano a cuatro manos y quinteto de viento (existe una versión para voz de hombre, barítono/bajo y orquesta).

Aunque vives en costera, basada en un texto popular aragonés, está dedicada al pianista Miguel Zanetti. Fue estrenada el 8 de abril de 1970 en la Sociedad Filarmónica de Bilbao por Ángeles Chamorro y Zanetti al piano. En este mismo año de 1963, nuestro compositor traba contacto con las *Semanas de Música Religiosa* de Cuenca, a través de su director técnico, Antonio Iglesias, quien le invita a formar parte del ya desaparecido concurso de Composición "Tomás Luis de Victoria".

Homenaje a Miguel Hernández supone un cambio dentro del estilo garciabriliano, un experimento en las técnicas más novedosas del momento. Esta obra se alzó con el Primer Premio del "Certamen Nacional de Composición", convocado por el Aula de Música del Servicio Nacional de Educación y Cultura. Fue estrenada el 2 de diciembre de 1964 en la I Bienal Internacional de Música Contemporánea celebrada en Madrid, siendo sus intérpretes el barítono Luis Villarejo y un conjunto de cámara dirigido por Enrique García Asensio.

El músico mantuvo contacto con Josefina Manresa, esposa de Miguel Hernández, por lo que pudo acceder con facilidad a su poesía. Esta obra está basada en un soneto del poeta homenajeado, y utiliza procedimientos seriales, influencias atonales y métodos más actuales.

La crítica, ve en esta nueva forma de escritura, un cambio de estética en el lenguaje garciabriliano:

> "Me interesa esencialmente por lo que hay en ella de freno, de aceptación inicial de una gran dificultad: en lugar de cargar el acento expresivo sobre el cantante con un claro peligro de tremendismo, el sentido del poema, lo que de él puede ser música, no "argumento", se reparte casi por igual entre la voz y los instrumentos. Levantan los planos, la construcción, y los cinco instrumentos con la voz, en una forma muy original y sabia de contrapunto, crean la tensión permanente en torno del poema"[51].

En 1965 García Abril realiza una nueva versión de esta obra para su interpretación en el "XXXIX Festival Mundial de la SIMC". La parte escrita anteriormente (primera versión) para quinteto de viento es ampliada y trasladada a la plantilla de orquesta, con lo que alcanza una gran brillantez tímbrica y sonora. Los encargados de este nuevo estreno

[51] Federico Sopeña, "Estrenos españoles en la Bienal", *Diario ABC,* 4 de diciembre de 1964.

fueron el bajo Julio Catania y la Orquesta Nacional de España (ONE), bajo la dirección de Frühbeck de Burgos.

> "Esta ampliación nos conduce a resultados en los que vemos aparecer con mayor fuerza lo que podríamos llamar derivados sonoros. Estos derivados adquieren fisonomía propia, y al ser contrastados con los valores generadores de la obra dan coherencia al todo musical. La obra aparece así con una mayor riqueza tímbrica y los bloques y sucesiones sonoras se manifiestan enriquecidos al ser coloreados por estructuras dimanentes. La morfología de la obra deriva del texto; de la misma manera, la unión bajo-orquesta actúa movida por la expresión poética"[52].

Como habremos podido comprobar, hasta el momento, las actitudes del pensamiento musical desarrolladas por el músico aragonés han optado, en su mayoría, por los senderos del tonalismo, aunque se atisben ciertas incursiones en el procedimiento serialista. En 1964, su estética "de raíz auténticamente española"[53], va a experimentar una evolución hacia una ampliación de las fronteras tonales, señalando con ello una renovación en el lenguaje sonoro.

2.2.4. Segunda estancia en Italia. Confirmación del lenguaje (1963-64)

Durante el curso académico 1963-64, asiste, becado por la Fundación Juan March, a los cursos impartidos por el profesor Goffredo Petrassi en la Academia Santa Cecilia de Roma. Esta es su segunda estancia en Italia.

Conviene recordar que en durante estos años, en Europa, se imponían dos líneas estéticas divergentes: la que provenía del dodecafonismo, del serialismo, que propone la ruptura con lo tradicional; y aquella que continúa con la evolución de la música tonal. En Italia, como en gran parte de los países europeos, triunfaba la vanguardia que procedía de la escuela alemana. Por tanto, allí es donde recibe García Abril una sólida formación en materia dodecafónica, estudiando con detalle a los grandes creadores representativos de esta tendencia, como Stockahusen, Krenek, Boulez, Nono, Dallapiccola, Schönberg, etc.

Inmerso en el aprendizaje de este sistema, simultanea sus conocimientos estrictamente musicales, con aquellos relacionados con los de la historia del arte italiano,

[52] Notas al programa del estreno que tuvo lugar con motivo del concierto extraordinario de música española que se celebró el 25-5-1965 en el "XXXIX Festival Internacional de la SIMC".

[53] CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, Madrid, 2001, p.58.

bebiendo en las fuentes de la cultura mediterránea. Sin embargo, pronto descubre que su inclinación compositiva no se siente cómoda en el espacio dodecafónico.

> "Cuando digo que no me siento ubicado para expresar mi propio pensamiento, mi propia filosofía de vida a través de este sistema… es porque lo he practicado. Con este sistema se han hecho obras geniales, pero a mí no me sirve"[54].

García Abril va configurando, en esta etapa, su propio credo estilístico, cuyo pensamiento se separa de los postulados de la Escuela de Darmstadt y de la Escuela de Viena. Su filosofía defiende la práctica de la modernidad sin necesidad de romper con todo lo anterior. Sostiene que "la música es un lenguaje y el lenguaje, cuando no se entiende, origina la incomunicación total. Si por el contrario, aceptamos que la música no es un lenguaje y pensamos que es un objeto sonoro, entonces todo cambia; la comunicación ya no es una razón de ser"[55].

En Roma conoce a los siguientes artistas: Alcorlo, Zarco, Agustín De Celis, el escultor Francisco López, la pintora Carmen Escorial y Rafael Moneo. Allí tiene acceso a *La obra abierta* del italiano Umberto Eco, interesándose por conceptos y planteamientos muy concretos:

> "Por tanto, en este sentido, Informal quiere decir negación de las formas clásicas de dirección unívoca, no abandono de la forma como condición base de la comunicación. El ejemplo de lo Informal, como de toda obra *abierta* nos llevará, pues, no a decretar la muerte de la forma, sino a una noción más articulada del concepto de forma, la forma como campo de posibilidades"[56].

Por razones cronológicas, debemos situar ahora la aparición de su primera obra sinfónica: *El Concierto para piano y orquesta,* realizado por encargo de Radio Nacional de España (RNE), y compuesto entre 1957 y 1963, y de cuya partitura existe una posterior revisión del año 1994. De su gestación y características nos ocuparemos en profundidad en el capítulo dedicado al Piano Solista.

En 1964 crea su cantata para cuarteto vocal, coro mixto y orquesta, titulada *Cántico delle creature*. Se trata de una producción en la que utiliza su particular visión del atonalismo

[54] Antón García Abril en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, Madrid, 2001, p.59.

[55] Antón García Abril en: SESTELO LONGUEIRA, Esther: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, p. 98

[56] Eco, Humberto: *La obra abierta*, Barcelona, Editorial Ariel, segunda edición, 1985, p. 218.

libre, a través de la cual el compositor desea ofrecer una imagen decididamente vanguardista, insertando en su escritura, toda clase de técnicas y procedimientos de actualidad. Hay que resaltar la importancia que cobra en dicha obra, el elemento de los textos de San Francisco de Asís, a partir de los cuales, está compuesta. La profundidad que adquiere el calado de la partitura se debe, en gran parte, a la temática inicial desde la que nace, unida a la excelente visión estética de su creador.

Esta composición obtiene en 1965 el Premio Tormo de Plata del extinto Concurso de Composición Tomás Luis de Victoria de la IV Edición de las "Semanas de Música Religiosa" de Cuenca. Fue estrenada el 20 de enero de 1968 en el Auditorio del Ministerio de Información y Turismo, por la Orquesta y Coros de Radiotelevisión Española dirigidos por Enrique García Asensio, dentro del Homenaje a la memoria de Ataulfo Argenta en el X aniversario de su muerte.

El texto es el eje central de la obra, sobre el que giran los demás elementos de la página. El compositor consigue lograr un equilibrio perfecto entre la palabra y la música, dotando a la pieza de un enorme calado emocional, con sentido espiritual. El cuarteto solista ofrece grandes contrastes sonoros a la partitura, así como el papel de la orquesta, con abundante uso de los vientos y la percusión, refleja un marcado interés por parte del autor en resaltar la efusión y vitalidad que emanan de la propia naturaleza de esta creación. A continuación, ofrecemos las notas al programa de estreno, escritas por el propio compositor:

> "*Cántico delle creature* es el canto del alma cristiana, verdadero canto cristiano compuesto en loor del Creador. Es la expresión de la alegría del alma que ve a Dios en todas partes y a su imagen en cada una de las criaturas. Es una síntesis de amor al Universo y por el Universo a Dios. Este canto de alabanza al Altísimo me sobrecoge de una manera especial porque en él se dan gracias con sencillez por las cosas más elementales de la naturaleza, pero al mismo tiempo, más grandiosas: el sol, el viento, las nubes, la luna y las estrellas, el fuego, la tierra, las flores. Dice San Francisco: Loado seas, Señor mío, por la hermana agua, la cual es muy útil y humilde y preciosa y casta. No pueden decirse cosas más bellas con tanta sencillez y es justamente en esta sencillez y humildad donde encuentro toda la grandeza del texto, una poderosa grandeza que me ha llevado a la necesidad de valerme, para la realización de mi obra, de un instrumento que, sólo él musicalmente puede reflejar esta magnitud: el coro. El cuarteto solista contrasta con el coro y me ha servido para aumentar las posibilidades técnicas y, sobre todo, para seguir las flexiones emotivas del Cántico"[57].

[57] García Abril, notas al programa del estreno "Homenaje al maestro Ataulfo Argenta en el X Aniversario de la muerte". Auditorio de Información y Turismo. Madrid, 20 de enero de 1968. María Muro, Norma Lerer, Julio Julián y José Lemat.

Pater noster y Ave María, para coro mixto a capella, son otras dos páginas que afloran durante su periplo italiano en esta época. Su gestación parte de un hecho inolvidable para la biografía de nuestro maestro. Es un regalo de bodas a Áurea Ruiz, su esposa, con la que contrae matrimonio el 16 de mayo de 1964, en la Iglesia de Santo Tomás de Aquino de la Ciudad Universitaria de Madrid, en acto oficiado por el Padre Federico Sopeña. No es difícil imaginar el especial esmero y sumo cuidado con los que el maestro abordó estos compases, creados con verdadero amor. García Abril, que estaba aún residiendo en Roma, viene a España para casarse a los 31 años de edad, regresando nuevamente a Italia para continuar sus estudios en la Academia donde finaliza en junio de este mismo año.

Las dos piezas se presentan unidas bajo un mismo título, basadas en los textos del *Padre Nuestro* y el *Ave María,* respectivamente. Continuando con la práctica de atonalismo libre, descrita ya anteriormente en otras obras garciabrilianas, estas dos nuevas incorporaciones reciben un tratamiento muy personal en materia modal y tonal, concretamente reflejado en el trabajo enarmónico y cromático, en el empleo de cadencias plagales y frigias.

De textura homofónica, la obra posee numerosos cambios de tempo y de compás, en base al ordenamiento estructural entre fraseo (palabra) y música, práctica, por otra parte, habitual en el lenguaje garciabriliano: "Las frases de ambas piezas pueden contextualizarse en oraciones de alabanza y de súplica, así como también podemos localizar, sobre todo en el *Ave María,* ciertos apuntes a los procedimientos compositivos de los madrigales y del cantus firmus"[58]. El compositor logra su objetivo de adaptación al texto, tanto desde la forma como desde el contenido, revelándose como una obra de fuerte unidad y de actualidad patente.

Pertenecen también a 1964 los inéditos *Tres movimientos para guitarra*, primer fruto musical relacionado con la guitarra, -tras una primera relación con Andrés Segovia-, instrumento al que posteriormente dedicará una importante atención en su catálogo, y las *Cinco Piezas para flauta y piano*[59], de evidente estilo serial. Ambas piezas no han sido nunca estrenadas y están fuera de catálogo por expreso deseo de su autor, al no identificarse con las técnicas empleadas en dichas obras. Las palabras del propio García Abril lo aclaran:

> "Una vez escuchadas veo que son obras que no me convencen y considero que si a mí no me seducen no pueden atraer jamás a nadie, porque el primer persuadido debe ser el propio autor, y desde esa sensación puede

[58] SESTELO LONGUEIRA, Esther en: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*..Fundación Autor, Madrid, p. 101.

[59] También se conocen como *Suite para flauta y piano.*

transmitir su emoción al auditorio. Pero si el proceso inicial no se da, no tiene sentido seguir"[60].

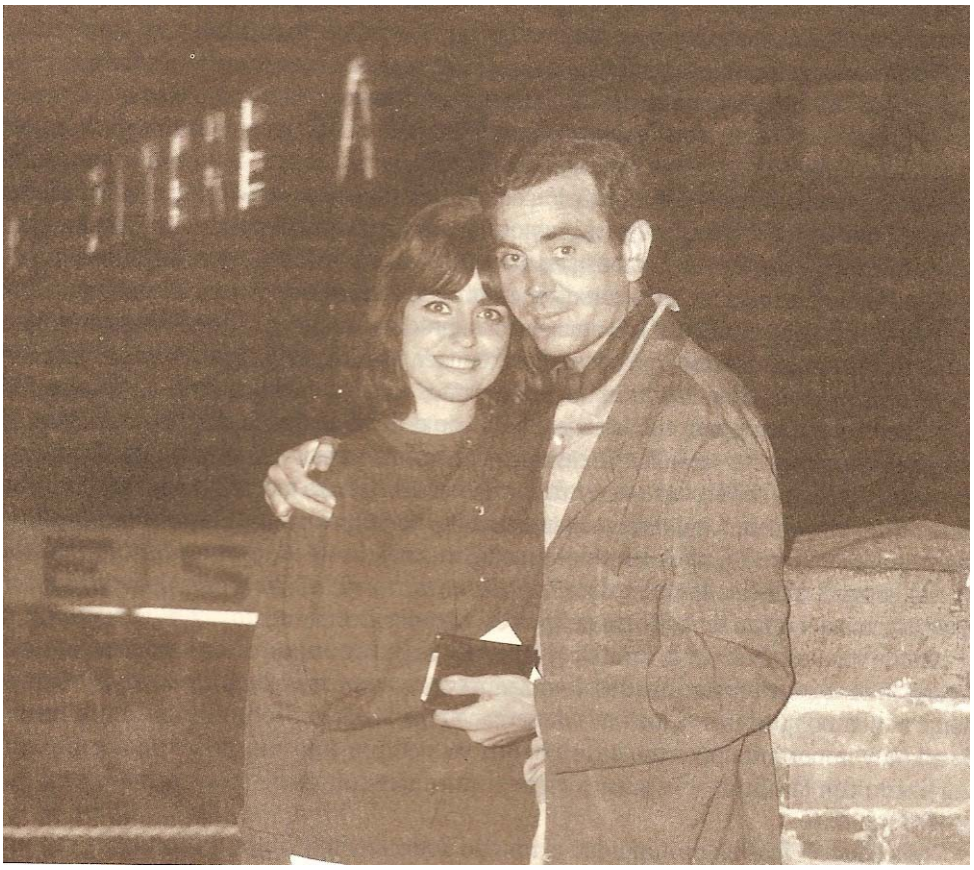


Imagen 4: Antón y Áurea en Nápoles durante su viaje de novios, mayo de 1964

2.2.5. Regreso a España. Sucesión de nuevos frutos musicales (1965-1969)

Tras su reincorporación al conservatorio madrileño, en junio de 1964, contemplamos una intensa dedicación a la composición, por lo que se suceden los títulos de interés en su catálogo, entre los que destacamos su primera gran obra en el terreno del teatro musical: *Don Juan*[61] (1965), tragicomedia musical de grandes trazas, en la que se dan cita el teatro, el ballet y la música. Está basada en una adaptación libre de Alfredo Mañas sobre el mítico Don Juan, cuyo original tratamiento no encuentra precedente alguno en ninguno de los modelos clásicos de Tirso de Molina o Zorrilla. Y más aún, queda muy lejos del referente musical hallado en el *Don Giovanni* mozartiano. Los temas principales –el

[60] Antón García Abril: entrevista con P. Coronas, Madrid, febrero de 2007.

[61] Fue estrenada el 18 de noviembre de 1965 en el Teatro la Zarzuela. Sus intérpretes principales fueron: Antonio Gades- don Juan-, Curra Jiménez – La muerte- y Pilar Sanclemente – doña Inés-. Contó con la participación de más de 50 artistas en escena. La orquesta sinfónica interpretó la partitura y una segunda orquesta, configurada con instrumentos antiguos, participó también de dicha partitura. Los decorados fueron del pintor Viola, el pintor Pons y el escultor Corberó.

amor, la muerte y la venganza- son simbólicamente tratados en estos compases, cuyo contenido se apoya en la poesía popular española y en la alegoría entre el bien y el mal. Se trata de una producción de grandes pretensiones, por la conjunción de tres ámbitos: teatro, ballet y música, por lo que resulta difícil clasificarla y definir el género al que pertenece. La partitura está muy enraizada con romances anónimos inmersos en el texto de Mañas. Encontramos esta reseña escrita por Ángel Sagardía:

> "Sin que haya el menor asomo de copia wagneriana, al empezar su música presenta temas que caracterizan a los principales personajes, que después los reexpone transformados, mezclados, cosa precisa para que una partitura tenga unidad, pues de lo contrario es una colección de números sueltos, conforme sucede en el género de revista"[62].

Destacan también las siguientes obras: el apunte coreográfico *Jota del Torico* (1965); *Suite para guitarra*[63] (1965); *Dos Villancetes*[64], para coro mixto a capella (1966), titulados: *Del rosal vengo mi madre* y *¿Cómo pasaré la sierra?*; otras obras, en el ámbito de la música sacra, son: *Cantus ad communionem*, para coro y órgano; *El cuerpo sagrado de Cristo*, para voz solista, coro, órgano y percusión; y *Ite misa est*, para coro y órgano, pertenecen las tres al año 1967. Son piezas litúrgicas que fueron creadas para la Semana Internacional Universa Laus celebrada en Pamplona por encargo del sacerdote y compositor Miguel Alonso. En este acto participaron otros compositores, entre ellos Carmelo Bernaola.

También constatamos las adaptaciones realizadas en este mismo año 1967 de los villancicos populares –hispanoamerciano y catalán, respectivamente, para coro y conjunto instrumental- *A la rueda y Adorent l' Infant Diví*. Ambos villancicos, fuera de catálogo, fueron estrenados el 19 de diciembre de 1967 en el Conservatorio de Madrid, interpretados por alumnos de dicho conservatorio.

Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti, para voz y orquesta, es compuesta entre 1967 y 1969. Podemos apreciar la esencia andaluza de estos compases basados en doce poemas del poeta gaditano Rafael Alberti: *El toro azul de Picasso, Chuflillas del niño de la Palma, Marinero en Tierra, El carretero, Joselito en su gloria* (pasodoble), *Los niños de Extremadura, Los*

---

[62] Ángel Sagardía en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana. Madrid, 2001, p. 65.

[63] Esta *Suite* está inspirada en la película *Posición avanzada* de Pedro Lazaga, también de 1965, que interpretó a la guitarra Regino Sainz de la Maza.

[64] Fueron piezas obligadas en el XIII Certamen Nacional de Habaneras y Polifonía de Torrevieja (Alicante) en 1967 y en el II Certamen de Canción Castellana Villa de Griñón (Madrid) en 1992. Su estreno tuvo lugar el 19 de diciembre d 1967 en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, interpretado por alumnos del centro.

pescadores de Cádiz, La encerrada, Elegía del niño marinero, La amante, Verte y no verte (A Ignacio Sánchez Mejías) y *Villancico de Navidad*. Fueron dadas a conocer en 1970, en *La Boîte del Pintor* de la calle de Goya en Madrid, por la cantante Mikaela, quien había hecho el encargo de componer esta música para los poemas de Alberti.[65] El ciclo compendia innovación, espíritu del folklore andaluz y la presencia de un lenguaje conceptual de gran cohesión.

En 1968 aparecen *Tres piezas para doble quinteto y percusión*, cuyo concepto estético obedece nuevamente a una etapa de aprendizaje constante en la búsqueda y experimentación de técnicas y procedimientos. Se trata de otra incursión en el mundo del serialismo, basada en la espontaneidad de una sucesión de células motívicas que recorren estos pentagramas, descritos desde su personal óptica artística. Su estreno tuvo lugar el 27 de junio de 1968 en Washington DC, dentro del IV Inter-American Music Festival, siendo sus intérpretes un grupo de solistas españoles dirigidos por Enrique García Asensio. Recogemos unas palabras extraídas del programa de mano correspondiente al estreno en España, celebrado el 14 de enero de 1969 en el salón de actos del Instituto Nacional de Previsión de Madrid:

> "El planteamiento y desenvolvimiento de las intensidades está supeditado a la evolución constante de la materia motriz, y el grado máximo de intensidad está en función directa con la amplificación tímbrica de cada una de las partes instrumentales. El espacio sonoro está estructurado teniendo como base el juego de los valores "intensidad –timbre". El desarrollo de estos valores produce una nueva gama de recursos tímbricos y su tratamiento formal proporciona, nuevamente, elementos que a su vez generan otros que sirven como base y partida para la búsqueda constante de procesos distintos y coherentes".

2.3. MADUREZ CREADORA. ESPLENDOR COMPOSITIVO (1970-84)

2.3.1. Dedicación exclusiva a la creación. Período de alumbramientos musicales

En 1969, decide solicitar la excedencia de su plaza de Profesor del Conservatorio para dedicarse exclusivamente a la composición, profundizando en la autenticidad de su discurso estético, consolidando la esencia de su particular visión sobre la creación musical. Por lo tanto, la década de los setenta se inicia con la dedicación plena por parte del maestro a su labor creadora.

[65] El poeta Rafael Alberti, como muestra de satisfacción por el resultado obtenido, dibujó la portada y las ilustraciones del interior del disco en el que se grabó dicha composición.

En el terreno personal, debemos señalar una fecha importante para la vida familiar del músico: 7 de marzo de 1969, en que nace su primer hijo Antón. Sin duda observamos que los lazos afectivos en la biografía de nuestro protagonista se estrechan fuertemente con la gestación de nuevas páginas y estrenos.

Imagen 5: El maestro Celebidache con su hijo Sergio junto al maestro García Abril con su hijo Antón

Durante estos años se recogen frutos de verdadera madurez artística, tales como *Becqueriana* (1970) para voz y piano, basada en textos del propio Gustavo Adolfo Bécquer. La obra nace con motivo de la conmemoración del centenario de la muerte del poeta, en un acto organizado por el Aula de Música del Ateneo madrileño el 29 de octubre de 1970[66].

Posteriormente, en 1971 ve la luz la comedia musical *Un millón de rosas*, sobre texto de Joaquín Calvo Sotelo, basada en la apasionada vida de Carolina Otero, gallega nacida en 1868, más conocida como "la bella Otero". La partitura, integrada por dieciocho números musicales y distribuida en dos partes, resulta muy acertada en el tratamiento orquestal y tímbrico, así como en la estructura rítmica que recorre sus compases. La obra fue estrenada

[66] En la misma sesión se estrenaron obras de Manuel Valls, Román Alís, Francisco Otero, José María Mestres-Quadreny, Eduardo Polonio, José Luis Téllez, Gerardo Gombáu, Francisco Estévez, Carlos Cruz de Castro, Francisco Cano y Agustín González-Acilu.

el 13 de noviembre de 1971 en el Teatro Maravillas con la presentación de Conchita Márquez Piquer en el papel de la bella Otero, registrando un clamoroso éxito de público y crítica, siendo Premio Nacional de Teatro de ese mismo año.

> "La comedia musical española… ha hecho su entrada triunfal en el Teatro Maravillas con el estreno de *Un Millón de rosas*. El maestro García Abril… ha compuesto unos números de melodías jugosas, alegres, nuevas, dentro de este campo de la comedia musical. Estamos ante unos números que hoy podemos considerar con el mismo valor de creación que aquéllos que idearon nuestros más famosos compositores de los primeros años del siglo. ¿No es éste el camino a seguir para la renovación tan deseada de nuestro género lírico? Un libro moderno, con melodías modernas y bien instrumentadas, todo ello genio. Un verdadero acierto en el que, dentro de un marco de técnica actual, se representa la continuidad de nuestro género lírico"[67].

El compositor accede a finales del año 1971 a la plaza de profesor de Composición del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, tras la jubilación de Julio Gómez, retomando así su labor docente. En 1972 ingresa como Vocal de música en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en el Consejo de Administración de la Sociedad General de Autores y Editores, y en la sección de música del Instituto Internacional de Teatro.

El año 1972 es provechoso para su catálogo: nace una de sus obras universalmente más interpretadas, el concierto para violín y orquesta *Cadencias*. Fue escrito para el célebre violinista Víctor Martín, y su estreno tuvo lugar el día 27 de octubre de ese mismo año (1972) en el Teatro Real de Madrid, contando con la interpretación de Víctor Martín como solista y la Orquesta Nacional de España (ONE), dirigida por Witold Rowicki. El concierto, cuyo título escapa hábilmente de la tradicional fórmula de *Concierto para violín y orquesta*, con el fin de conseguir mayor libertad conceptual, está dedicado a Juliana y Joaquín Calvo Sotelo: "Deliberadamente he eludido a la forma clásica del concierto para crear una forma más libre y flexible. En este sentido, la cadencia me ha brindado infinidad de posibilidades estructurales y expresivas, al mismo tiempo que evitar la rigidez consecuente de trabajar sobre moldes fijos de la forma sonata", comenta el propio maestro.

Se trata de una página de absoluto virtuosismo y de gran fuerza expresiva, cuya brillantez deslumbra al público de inmediato. Está planteada como una "gran cadencia en que por sí misma se convierte la obra, articulada en un único movimiento, surge como resultado de esa sucesión de "microcadencias"[68]. Es decir, consta de una sucesión de

[67] Andrés Moncayo, "Estreno triunfal en el Maravilla de *Un millón de rosas", Hoja del lunes,* 18 de octubre de 1971.

[68] CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J. en: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, Madrid, 2001, p. 70.

pasajes cadenciales en alternancia con episodios orquestales de gran riqueza tímbrica, en forma de diálogo. Desde su poderoso inicio (dobles cuerdas), hasta el bello final, el violín exhibe en profundidad numerosas secuencias de enorme brillantez e interesante capacidad técnica y sonora, evidenciando gran conocimiento de la escritura para este instrumento por parte del compositor. Polifónicamente muy logrado, este fruto musical confirma la consolidación del sello garciabriliano: "Me he propuesto que la melodía cante ininterrumpidamente. El violín nació cantando, no podemos llevarlo por otros caminos", comenta el propio Antón.

A través de estas palabras vemos una vez más, la presencia fundamental de la melodía en la música garciabriliana, protagonista indiscutible en su obra. La orquesta, muy eficaz en el tratamiento del material temático, reafirma determinados ambientes y contextos. En definitiva, hallamos una aportación muy sólida de importante calado en el corpus general de su producción. Ha sido muy difundida internacionalmente, y es una de las composiciones más interpretadas y requeridas por el gran público, que goza de mayor prestigio entre los críticos especializados:

> "El material temático aparece en constante variación y eludiendo siempre los temas recortados y circulares en beneficio de células fugaces muy íntimamente unidas a su color tímbrico. El material que utiliza el violín, aunque mucho más temático, es lanzado abiertamente hacia fórmulas no conclusivas ni cadenciales"[69].

> "*Cadencias* tiene fuerza para encantar al intérprete, firme en su lucimiento, y para cautivar al público, con su mixtura magistral de audacias y fidelidades"[70].

Hemeroscopium (1969-72) es la otra partitura que concluye en 1972. Con la rúbrica de este interesante poema sinfónico, el maestro consolida su propio estilo, asentando las bases de su estética personal. La gestación de estos compases están relacionados con la ciudad alicantina de Jávea, donde fueron compuestos, durante un período de vacaciones que disfrutaba el matrimonio García Abril- Ruiz en dicha localidad. El título *Hemeroscopium* alude al término griego que significa "Atalaya del día", referido a la ciudad de Jávea. Por otra parte, se recogen también en la génesis de esta página, la influencia del libro dedicado a dicha ciudad mediterránea por el escritor Ramón Llidó. Encontramos en ella alusiones a la luz del mediterráneo, a la gama de dinámicas en sintonía con la paleta de numerosos

[69] Ramón Barce, Diario *Ya,* 28 de octubre de 1972.

[70] Carlos Gómez Amat, programa de mano del concierto monográfico que, en torno a la obra de nuestro compositor, tuvo lugar en el Teatro de La Maestranza de Sevilla dentro de los actos programados por el Pabellón de Aragón, en la Exposición Universal de Sevilla, el 9-7-1992.

colores, efectos sonoros de enorme valentía, y sobre todo, apreciamos la libertad formal y estructural que adquiere esta importante talla en beneficio de un lenguaje muy flexible y fundamentalmente expresivo.

> "Antes de abordar la obra he meditado mucho hasta llegar a una conclusión: la de liberarme de todos los prejuicios que al compositor actual acechan desde una u otra orilla. Resolví que cada cual debe hacer aquello que mejor siente y para lo que está mejor dotado. No me pareció absurdo intentar un paralelo musical con los pintores de la "nueva figuración" aún cuando es lógico que por nueva acepte la incorporación de no pocos procedimientos procedentes de otras estéticas actuales"[71].

Nuevamente apreciamos una partitura de grandes trazos construida en un solo impulso, sin interrupción, aunque acotada por tres movimientos: *Andante tranquilo (Contemplativo), Moderato y Allegro*. El contemplativo se caracteriza por la belleza del material temático, distribuido en esta sección con maestría. Células motívicas alternan con profusión rítmica y dinámica con los episodios concertantes de la orquesta. En el Moderato destacamos la expresividad y lirismo de los elementos melódicos, inspirados en fuentes de la naturaleza. La disposición armónica es muy lograda, así como el trabajo de investigación modal que realiza en estos compases el autor. Finalmente el Allegro reafirma la vitalidad y brillantez de la composición, repleto de variedad rítmica (síncopas, cambios de compases, polirritmia…), y efusión tímbrica.

Nos situamos ante una creación garciabriliana de gran magnitud, donde hallamos asentamiento del estilo, fuerza, libertad inspiradora, riqueza orquestal, equilibrio formal y madurez artística. La escucha de *Hemeroscopium* nos sugiere la contemplación de un cosmos luminoso donde conviven microcélulas, contrapuntos, melodías, y dibujos rítmicos múltiples. Lo horizontal y lo vertical se mezclan hábilmente para obtener un enfoque dimensional de gran talla. Los efectos coloristas incorporan personalidad a la atmósfera descrita en estos pentagramas.

> "Hemeroscopium realmente es una sinfonía, pero yo no titulo a ninguna obra mía con esta denominación (…) Esto es debido a que, en mi opinión, la sinfonía tiene un concepto muy alemán y yo, adorando la música de los grandes compositores alemanes, no me siento alemán espiritualmente, me siento más mediterráneo, más italianista, más vocal (….) No quiero denominar sinfonía a mis obras por la sujeción de la forma estructural que implica esa palabra, por el tipo de desarrollo que conlleva o que ha llevado adelante este

[71] Antón García Abril, programa de mano correspondiente al estreno del concierto para orquesta *Hemeroscopium* que tuvo lugar el 22-4-1972 en el Auditórium del Palacio de Congresos de Madrid y estuvo a cargo de la Orquesta de la Radiotelevisión Española (OSRTVE) dirigida por Enrique García Asensio, dedicatario de la obra.

> tipo de composición (…) Pienso que es tan importante respetar la tradición como saber distanciarse de ella (…), por esto pienso que tampoco es adecuado apropiarse de un nombre simplemente para valerse de él (…) Muchos piensan que lo exterior, que los nombres son los que engrandecen las cosas; yo pienso lo contrario…, es el contenido el que las hace grandes (…)"[72].

En 1972 recordamos la presencia del maestro en un congreso internacional celebrado en Moscú, en el cual defiende una ponencia titulada *La Música en el Teatro*. Durante estos años surgen varias producciones garciabrilianas vinculadas a la música incidental de teatro: *Luces de Bohemia* (1971), *Tirano Banderas* (1974), *La celestina* (1977).

García Abril colabora por estos años en un sólido y largo proyecto pedagógico (1971-1984) en el que se persigue publicar una suerte de manual o recopilatorio de material para el uso del profesorado de Solfeo en los Conservatorios españoles, que aparece distribuido en cinco volúmenes bajo el título de *Cursos de Repentización*. Junto a sus aportaciones figuran las de otros colegas y amigos compositores, como Carlos Escribí, José Ferrándiz, Fernando Moraleda, Gabriel Vivó, Román Alís, Carmelo Alonso Bernaola, Ángel Arteaga, Antonio Barrera, Manuel Carra, Carlos Cruz de Castro, Agustín González Acilu, Ángel Oliver, Claudio Prieto, Antonio Ramírez Ángel, Fernando Remacha o Rafael Rodríguez Albert.

El año 1973 no incorpora alumbramientos ni estrenos en el repertorio garciabriliano. El compositor tiene cuarenta años y estudia oposiciones para afianzar su plaza en el conservatorio madrileño. Paralelamente, y siendo éste un año de ausencias sonoras para su catálogo musical, sin embargo, encontramos una notable incorporación de ideales estéticos en el credo artístico del compositor: dos grandes exposiciones marcan intensamente esta etapa: la protagonizada por el escultor vasco Eduardo Chillida y la del pintor valenciano Manuel Hernández Mompó. El propio García Abril lo recuerda:

> "Tengo un recuerdo emocionado de unas exposiciones que tuvieron lugar en Madrid en los años setenta, aunque no puedo precisar la fecha, de mi admirado escultor vasco Eduardo Chillida y mi amigo el pintor valenciano Manuel Hernández Mompó. Del primero me impactó su trabajo con el vacío, con el espacio y con la luz; del segundo, el estudio del color, que trabaja y logra como pocos (…) También recuerdo una tarde primaveral, larguísima en el tiempo, en casa de mi querida amiga Ana María Cartes, familiar de Chillida. Estaba Eduardo Chillida (…), además de maravilloso escultor, genial conversador (…) Fue un encuentro inolvidable (…) ¡Cuánto hablamos y reflexionamos sobre diferentes aspectos de estética y filosofía (…)!"[73].

[72] Antón García Abril, entrevista concedida a Esther Sestelo Longueira en: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.*. Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 110.

[73] García Abril en entrevista concedida a Paula Coronas en noviembre de 2007.

El impacto de ambas manifestaciones artísticas se refleja constantemente en la técnica compositiva del maestro: hábil manejo de los efectos coloristas y tímbricos del sonido, dinámicas estratégicas en base a la incidencia de la luz, amplia gama de paletas sonoras orquestales e instrumentales, y fuerte presencia del cromatismo en su obra.

2.3.2. De la obtención de la cátedra de Composición al *Cántico de la Pietá*

En 1974, tras superar las correspondientes oposiciones para la obtención de una plaza como Catedrático de Composición en el Conservatorio Superior de Madrid, García Abril retoma con ilusión su carrera docente al frente del aula, ejerciendo su magisterio con plena solvencia. Su dedicación a esta parcela pedagógica se ha visto prolongada hasta el año 2003, y hasta entonces, más de una treintena de generaciones de creadores han recibido sus enseñanzas y consejos, impregnados de honestidad, rigor técnico y personalidad artística.

Continúa generándose durante estos años una abundante producción musical. En 1974 surgen las *Piezas Áureas*, pequeña suite-divertimento escrita para orquesta. La obra responde al encargo de la Comisaría General de Música para ser estrenada en el XXIII Festival Internacional de Música y Danza de Granada. El título está inspirado originalmente en unas páginas pianísticas –que más tarde denominará *Lontananzas*, respondiendo al encargo del Concurso de piano "Antón García Abril" para escribir una partitura pianística de nivel medio- compuestas en 1957 y dedicadas a Áurea Ruiz, esposa del compositor. En 1974, y coincidiendo con el nacimiento de su hija Áurea, el 14 de abril del citado año, decide orquestarlas. Su estreno, celebrado el 3 de julio de 1974, estuvo encomendado a la Orquesta Nacional de España dirigida por Jesús López Cobos.

Piezas Áureas posee un lenguaje sencillo y natural, desprovisto de artificios y exhibiciones virtuosísticas. De gran flexibilidad y cierto aire impresionista, la obra utiliza una plantilla orquesta reducida –madera a dos, cuatro trompas, dos trompetas, dos trombones, percusión, celesta, arpa y cuerda. Sin grandes pretensiones de búsqueda estética, la página, estructurada en siete partes –*Preludio, Canon, Poema, Rondino, Arieta, Nocturno y* Final-, responde a uno de los momentos más líricos y emotivos en la vida profesional y privada del autor. Sin embargo, su acogida genera cierta polémica en el público y en la crítica. Sus detractores la califican como retroceso en el propio pensamiento musical garciabriliano, mientras que sus admiradores, valoran en ella la esencia, la

autenticidad y la valentía de un sello personal que persiste frente a las modas experimentales de vanguardia. Las declaraciones del propio Antón avalan esta suposición:

> "La música hay que sentirla honda y sinceramente, y ahora he sentido la que acabo de escribir tal como la he expresado"[74].

Piezas Áureas es por tanto, un primer fruto de madurez en el corpus del compositor. Su libertad estilística desafía con firmeza la inestabilidad de múltiples planteamientos emergentes que persiguen la ruptura radical con la comunicación musical. Nuestro protagonista defiende ante todo la sinceridad y la comunicabilidad del mensaje sonoro.

Las *Canciones de Valldemosa (A Federico Chopin "in memoriam")* para voz y piano, despuntan así mismo en el año 1974. Su estreno tiene lugar el 11 de noviembre de éste año en la Basílica de Santa María del Mar de Barcelona, siendo sus intérpretes Ángeles Chamorro y José Tordesillas, en un concierto perteneciente al ciclo de "Jornadas Técnicas Internacionales de Telecomunicación" organizadas por la Compañía Telefónica Nacional con motivo del cincuentenario de su fundación, el cual estaba dedicado a homenajear a la figura del insigne compositor polaco Frederic Chopin, de ahí deducimos el subtítulo que presenta la partitura, a modo de dedicatoria por parte del autor. El poeta Santiago Galindo fue quien realizó el encargo de la obra, seleccionando a los escritores y a García Abril como único compositor destinado para tal empeño.

La colección está integrada por nueve canciones, basadas en la inspiración poética de Luis Rosales, José García Nieto, José Hierro, Antonio Gala, Gerardo Diego, Dionisio Ridruejo y Salvador Espriú, quienes escribieron para nuestro compositor. Fruto de este trabajo el maestro traba contacto con cada uno de ellos y establece una línea de afecto y admiración personal con dichos autores. El tratamiento que recibe el piano en este ciclo vocal no queda, en ningún caso, relegado al papel de mero acompañamiento, como veremos detalladamente en el capítulo siguiente, dentro del apartado que analizaremos sobre el piano en la música vocal garciabriliana.

[74] García Abril en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana. Madrid, 2001, p. 81.

Imagen 6: García Abril con Antonio Gala

Poco después del nacimiento de su hija Águeda, el 22 de febrero de 1976, aparece el *Concierto aguediano* para guitarra y orquesta, (existe versión reducida para guitarra y piano) dedicado al guitarrista Ernesto Bitetti (a petición del cual es escrito) y a su mujer Graciela, amigos personales del compositor: "no es sólo un retorno a la melodía, sino también un canto a la vida", asegura el propio dedicatario de esta página, Ernesto Bitetti.

Su estreno absoluto tuvo lugar el 12 de octubre de 1978 en Méjico, a cargo de E. Bitetti y la Orquesta Nacional de España (ONE), dirigida por Antoni Ros-Marbá, siendo éste uno de los estrenos garciabrilianos más trascendentes, por contar con la presencia de sus Majestades los Reyes, don Juan Carlos y doña Sofía, en un viaje de representación oficial de España, como embajadores del concierto. Tanto en esta ocasión como en el día de su presentación en Sudáfrica[75] o en España[76], se utilizó amplificación electrónica para la guitarra, motivo por el cual se generaron diversas opiniones en el sector de la crítica:

[75] El estreno en Sudáfrica fue el 14-12-1978, siendo sus intérpretes Ernesto Bitetti y la Cape Town Symphony Orchestra dirigida por Enrique García Asensio.

[76] Su estreno en España tuvo lugar el 20-1-1979 en Barcelona, y estuvo a cargo de Ernesto Bitetti y la Orquesta Ciudad de Barcelona dirigida por Enrique García Asensio.

> "Tiene muy en cuenta las posibilidades técnicas y sonoras de la guitarra, y aún cuando la parte solista se interpreta amplificada, equilibra cuidadosamente la orquestación de las restantes familias instrumentales. Su forma se mantiene dentro de un estilo tradicional, aunque ello no presuponga en modo alguno que sea este un concierto clásico"[77].

Nuevamente influido por la herencia de estéticas nacionalistas, el músico logra imprimir una fuerte unidad a esta página de corte clásico, en la que descubre brillantes aportaciones tímbricas y sonoras para la guitarra:

> "De muy poco o de nada serviría pretender convertir la guitarra en protagonista de expresiones ruidosas, grandilocuentes o violentas, en donde la agresividad armónico-tímbrica fuese parte integrante del enfoque general de la obra"[78].

Muy destacado resulta el campo de exploración que realiza aquí el autor en torno a la guitarra, acertando en el logro de sonoridades y estructuras. García Abril ofrece una panorámica de marcado acento español a través de estos compases, que logran obtener unidad y cohesión, a pesar de estar separados por tres movimientos: *Allegro-Liberamente-Allegro*. Encontramos dos temas contrastantes en el brillante primer movimiento –el primero de carácter rítmico (a modo de danza) y el segundo melódico- desarrollados en la forma sonata. El segundo movimiento abre con un recitativo muy expresivo, donde la guitarra encuentra su mayor libertad, alcanzando momentos de singular belleza lírica y emocional. Recoge una estructura ternaria de A-B-A por la que discurre el diseño formal de esta gran sección. Finalmente el tercer movimiento retoma la fuerza y el vigor de los elementos rítmicos y melódicos descritos en el primero. "Vuelve la variedad tímbrica en el tercer tiempo (*Allegro*), donde se advierte un viento popular, que nos puede evocar el de Miguel Hernández, poeta tan admirado por el compositor"[79].

El concierto constituye un verdadero modelo de diálogo concertante entre solista y orquesta, reuniendo una excelente coherencia en el trazado de los contrapuntos y los motívicos melódicos. Bajo una aparente sencillez, la composición encierra grandes dificultades técnicas e interpretativas, cuyo discurso poético fluye con naturalidad desde principio a fin.

La espiritualidad y lirismo de la pieza la convierten en uno de los primeros frutos musicales garciabrilianos de gran significación para la guitarra como instrumento solista

[77] Arturo Menéndez Alexandre, *La prensa*, 21 de enero de 1979.
[78] Antón García Abril, notas a la grabación de esta obra, realizada por el sello Hispavox,
[79] Carlos Gomez Amat, notas a la grabación de esta obra, realizada por el sello Hispavox.

frente a la orquesta. García Abril anuncia con el *Concierto Aguediano* un valioso y fecundo apartado guitarrístico que se verá completado años más tarde con la incorporación de nuevas obras. Dado el interés general que plantea la partitura, referenciamos a continuación una breve selección de críticas a partir de dicha obra:

> "La obra de García Abril, de excelente factura, se desarrolla bajo los cánones de signo convencional, tratados de forma libre e imaginativa, lo que le otorga un acusado sentido de proporción y equilibrio. Particularmente atractivo es el segundo movimiento (*Liberamente*), en el que la fantasía del autor se muestra en el trato de la guitarra sobre un interesante espectro armónico de la orquesta"[80].

> "Es un concierto que atrae por su hábil contextura y por una directa expresividad que culmina en el segundo movimiento de elegante línea discursiva. No parece una obra extremadamente difícil, pero lo es para la guitarra aunque su elaborada técnica queda oculta deliberadamente en el diálogo con la orquesta"[81].

> "García Abril, sin mayores preocupaciones conceptuales, practica "su lenguaje" en busca de una naturalidad que, como el mismo autor sugiere, no es fácil de conseguir. La problemática técnica queda "oculta" como asunto privado del compositor, a través de la cual quiere comunicarse con el público. Puede augurarse una vida fácil al *Concierto aguediano*, expresión auténtica de la manera de "pensar la música" del profesor de Composición en el conservatorio madrileño"[82].

El año 1977 viene determinado por el nacimiento de su última hija Adriana (nace el 7 de mayo) y por la incorporación al corpus general de una nueva partitura de calado espiritual: *Cántico de la Pietá*, cantata para soprano, violonchelo, órgano, coro y orquesta de cuerda, estrenado el 7 de abril de 1977, en la XVI Edición de las "Semanas de Música religiosa" de Cuenca, en la antigua Iglesia de San Miguel de dicha ciudad. Se trata de un encargo realizado por Antonio Iglesias,- director, por estos años, de las mencionadas Semanas musicales- a nuestro compositor. Los intérpretes del estreno fueron la soprano María Orán, el violonchelista Pedro Corostola , el organista Luis Elizalde, el Grupo de Cámara del Coro Nacional de España, dirigido por Sabas Calvillo, y la sección de cuerda de la Orquesta Filarmónica de Madrid, todos bajo la batuta de Isidro García Polo.

La partitura le brindaba la posibilidad de representar musicalmente la emoción sentida al contemplar reiteradamente *La Pietá* de Miguel Ángel. Recurrió para la elaboración

[80] Manuel Valls, "El premio Nacional 1979 para Hispavox, S.A.", *Diario de Barcelona*, 16 de noviembre de 1979.

[81] Xavier Montsalvatge, "Un programa Hispano-Ruso dirigido por García Asensio", *La Vanguardia*, 25 de enero de 1979.

[82] Enrique Franco, "El concierto Aguediano de García Abril", *El País*, enero de 1979.

del texto, en esta ocasión, al literato Antonio Gala. Los valores más arraigados de esta música intimista y profunda son la sensibilidad, la ternura, el amor, la humildad y el recogimiento, por lo que el oyente puede reconocer fácilmente una gran carga emocional y expresiva detrás de sus notas.

> "Mis continuas visitas para contemplar *La Pietá* han ido acumulando emociones y sentimientos de muy diversa índole. La técnica depurada, la perfección de líneas, la precisión de volúmenes, en definitiva, la realización de la obra con esa técnica aparentemente sencilla (si por sencillez entendemos ese estado tan extraordinariamente difícil del arte en el que el pintor, escultor o músico saben renunciar a todo lo innecesario), han impulsado en mí una serie de planteamientos en el orden técnico-estético. El amor, la ternura, el dolor…han sido los elementos espirituales que han conmovido mi sensibilidad. Deseaba acercarme a esa pureza de líneas, a la conmovedora expresión de la Madre teniendo en brazos a su Hijo, a esa blanca tonalidad de la materia misma, y componer una partitura despojada absolutamente de todo artificio y de todo elemento que suponga un planteamiento exclusivamente técnico y mecanicista. Todos estos deseos estaban dentro de mí de una manera vaga y abstracta, pero por mí solo no podía realizar este proyecto, necesitaba de alguien que plasmase en un texto la idea"[83].

Esta es su tercera cantata, tras la creación de la *Cantata a Siena* (1955) y del *Cántico delle creature* (1964). La escritura garciabriliana desea plasmar en estos compases los sentimientos de intimidad y espiritualidad, recogimiento y religiosidad. "De ella se señaló que suponía la culminación del expresionismo en la obra de García Abril, así como que se convertía en la producción *abriliana* en la que, por aquel entonces, más había avanzado nuestro compositor en el campo de la expresividad"[84].

La obra es de un solo impulso, discurriendo por diversas secciones. El coro y la orquesta transmiten la austeridad del ambiente sacro, arropando el diálogo que mantienen la soprano y el violonchelo, símbolos de la humanización divina de la Madre y el Hijo, respectivamente. El autor pretende despojarse de artilugios sonoros, economizando al máximo los recursos técnicos en busca de una mayor sencillez.

> "Deja atrás bambollas y efectismos; y puerilidades y papanaterías; va a lo suyo…Es una música de alta humildad. Es música para mirar y admirar…, y también para oír… por muy estrambóticamente perogrullesco que sea decirlo"[85].

[83] Antón García Abril, notas al programa de mano, el día de su estreno en la XVI edición del Festival de las Semanas de Música Religiosa de Cuenca.

[84] Tomás Marco: *Historia de la música española* en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad*. Colección Música Hispana, Madrid, 2001, p.85.

[85] Ángel del Campo, *Diario Pueblo*, noviembre de 1978.

La página se abre con el suave lamento del violonchelo solista, en combinación con una breve entrada del órgano a modo de introducción. Seguidamente aparecen la cuerda y el coro que dan paso a la solista vocal, encargada principalmente de narrar el texto. Cargados de emoción hallamos estos pasajes de desarrollo que fluyen con gran libertad y efusión. Continuas indicaciones dinámicas y agógicas se suceden con brillantez, ofreciendo intensidad y carácter. Coro y soprano cantan conjuntamente alcanzando el clímax de la obra en el que se pronuncia la palabra "Justicia", llegando al final dramático de la composición. Las propias palabras del maestro reflejan la síntesis de este maduro fruto musical:

> "Necesité expresarme con una mayor intimidad, volcando sobre la parte de la soprano solista todo el profundo sentimiento de la madre acogiendo en sus brazos el cuerpo caído del hijo, identificado, musicalmente, por la voz del violonchelo solista"[86].

Debemos añadir que en 1993 el compositor realiza una segunda versión de *Cántico de la Pietá,* a instancias de Ros Marbá y en previsión de los posibles problemas que plantea la configuración de la obra por la inclusión del órgano, en ocasiones inexistente en las salas de conciertos. En caso de no disponer de órgano, o no existir el apropiado, se plantea esta nueva versión que presenta como novedad un grupo de viento-madera y otro de viento-metal.

2.3.3. El final de la década de los setenta. *Alegrías*

En el campo de la música incidental, recoge ya los primeros frutos a sus numerosas incursiones en el apartado del cine y de la televisión, como la conocidísima melodía de la serie televisiva de *El Hombre y la Tierra* (1974). La concesión del Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos (1975) y del Premio Luis Buñuel (1977), avalan la relevancia que tomará su trayectoria en series televisivas de gran audiencia: *Fortunata y Jacinta* (1980); *Ramón y Cajal* (1981); *Anillos de Oro* (1983). También se proyectará en películas de renombre: *La Leyenda del Alcalde de Zalamea* (1972); *Los pájaros de Badem Badem* (1975); *El Crimen de Cuenca* (1979); *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980); *La Colmena* (1982); *Los Santos Inocentes* (1984), entre otras. Nos ocuparemos ampliamente de comentar estos títulos en el capítulo dedicado al Piano en la música de cine y televisión.

[86] Antón García Abril," Obras propias", *ABC Cultural,* núm.43, 28-8-1992, p. 38.

Imagen 7: Antón García Abril y Félix Rodríguez de la Fuente

En 1978 aparece una nueva página: *Homenaje a Sor*, para guitarra y orquesta, cuyo estreno tiene lugar el 25 de mayo de 1993 en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, dentro del VII Festival Internacional de Primavera Andrés Segovia. El guitarrista solista fue Gabriel Estarellas acompañado por la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida en esta ocasión por el propio maestro García Abril.

El origen de la producción es la conmemoración del bicentenario del nacimiento del compositor catalán Fernando Sor, cuyo corpus guitarrístico es analizado en profundidad por nuestro protagonista, tomando como punto de partida cuatro estudios de interesante tratamiento armónico, melódico y contrapuntístico, ofreciendo variaciones de la partitura original, como consecuencia de nuevos giros y estructuras que transforman la composición en un modelo de libertad y fantasía creadoras.

> "En los cuatro estudios elegidos por mí para escribir el homenaje, Fernando Sor se limita a componer una música que, sobre la base de ciertos ordenamientos armónicos, presenta ejercicios de mecanismos sin otro fin, supongo, que el de servir al estudio específico de la técnica de la guitarra"[87].

> "…*Homenaje a Sor* nace de una forma muy curiosa. En mis inicios como profesor en el Conservatorio de Madrid, como profesor de Solfeo, me correspondió, en varias ocasiones, formar parte de los tribunales de guitarra. En

[87] Antón García Abril, notas a la grabación de esta obra, realizada, junto al *Concierto Aguediano,* por el sello discográfico Hispavox, que obtuvo en 1979 el Premio Nacional para Empresas Fonográficas del Ministerio de Cultura.

> todo ese largo y arduo proceso de exámenes, cuando más disfrutaba era en los momentos en que los alumnos interpretaban a Sor porque, como en la mayoría de los estudios de este compositor no hay melodía ya que son acordes donde se desgranan arpegios, yo jugaba a crear diferentes melodías sobre todo aquello que escuchaba. Y un día pensé que sería interesante intentar trasladar esa idea a la orquesta. Y fue un trabajo muy revelador en cuanto a técnica de composición. Escogí cuatro estudios de Sor y los mantuve sin modificación alguna y, a partir de ahí, elaboré líneas melódicas, contrapuntos y la orquestación. Los estudios fueron un molde y todo lo que escribí sobre este molde resultó tan independiente que, incluso, puede sobrevivir sin ese patrón. Quedé muy satisfecho con esta obra porque me introduje en la propia entraña de Sor, y a partir de ese motor armónico del pensamiento de este compositor, nació otra obra independiente que tiene entidad por sí misma. Me pareció tan interesante esta fórmula, como trabajo compositivo, que a mis alumnos también les hice trabajar en este procedimiento para que pudiesen comprobar cómo una obra se puede transformar una y otra vez, de una forma infinita, en las manos de un compositor…"[88].

En definitiva, hallamos un alumbramiento de interés, no sólo por el trabajo realizado en materia de orquestación, sino también, y lo más importante, por la aportación y renovación que incorpora en la gestación de estos compases.

En 1979 nace la cantata-divertimento *Alegrías* para coro de niños, mezzosoprano, niño recitador y orquesta. El origen de su cuarta cantata musical se encuentra en el encargo realizado por Radio Nacional de España (RNE), con motivo de la celebración del Año Internacional del Niño. Su estreno tuvo lugar el 22 de diciembre de 1979 en el Teatro Real de Madrid, siendo sus intérpretes la mezzosoprano Norma Lerer, el niño recitador Antón García-Abril Ruiz -hijo del maestro, para quien había sido pensada esta participación-, las escolanías de Nuestra Señora del Recuerdo y de la Sagrada Familia –dirigidas ambas por César Sánchez- y la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española bajo la batuta de Odón Alonso.

Nuevamente observamos que la inspiración temática de su producción guarda relación con alguno de sus hijos. Pero, aun pensada para Antón, *Alegrías* es un homenaje a todos los niños. En la dedicatoria de la obra se puede leer: "A todos los niños del mundo para que sigan soñando". El autor escribe esta obra para el disfrute y comprensión de los más pequeños, cuya ternura se instala en el mensaje de la página. García Abril pretende que el mundo infantil, destinatario absoluto de estos compases, sea a la vez protagonista indiscutible.

[88] García Abril, extracto de una entrevista concedida a Esther Sestelo Longueira en: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid 2007, p.123.

> "El niño es materia moldeable, está abierto a todo, sin limitaciones, con alegría e ilusión. Esta condición nata nos convierte al niño en un ser privilegiado. El niño es verdad, bondad, justicia, alegría.
>
> La mentira, maldad, injusticia y tristeza son atributos desafortunados de los adultos"[89].

Una vez más detectamos una gran cohesión en el diseño melódico de estos compases, que se estructuran en un total de veinte números o canciones de diferente contenido, inspirados en textos de Marina Romero. Muy hábilmente planteados los motivos pertenecientes al mundo infantil, García Abril propone gran variedad de juegos rítmicos, tímbricos y polifónicos que fluyen con elegancia a través del conjunto de la obra.

Estamos ante una de las creaciones más ambiciosas del catálogo garciabriliano, en base a la amplitud de la plantilla orquestal, en la que además de la cuerda que compone una orquesta sinfónica, resaltamos la participación de 17 instrumentos de viento madera, 15 vientos metales, 2 arpas, celesta, piano y 31 variedades de instrumentos de percusión. A este brillante elenco instrumental hay que añadirle la presencia del niño recitador, anteriormente mencionado, una mezzosoprano y un gran coro que alcanza las 150 voces de niños. Modernidad, complejidad estructural y de contenido, así como gran riqueza tímbrica en la orquestación, son las características más destacadas en la extensa pieza de casi 60 minutos de duración.

> "El compositor se sirve de una de las constantes del mundo infantil: la reiteración, recurso además casi inherente a la música, (…) y la emplea no como fuente de monotonía, sino como fuente de variedad. El mismo diseño melódico puede aparecer una y otra vez, pero siempre de un modo distinto, con diferentes ritmos, armonías o timbres. Al mismo tiempo aprovecha un tipo de reiteración musical íntimamente relacionado con el juego: el canon"[90].

Alegrías se inicia con *Puertas del Aire,* para coro y soprano, donde se presentan diferentes animales. Realidades y sueños, países y ciudades se mezclan con habilidad en estos luminosos compases que desean respirar un mismo aire y avanzar al ritmo del viento. Las diversas células melódicas que recorren estos pentagramas circulan en todos los movimientos, a modo de leitmotiv, repitiéndose en el último número del conjunto, como si de un epílogo se tratara.

---

[89] García Abril en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, Madrid 2001, p. 91.

[90] Álvaro Marías, notas al programa del estreno.

A la mar con el retumbo, para niño recitador, es el segundo número del ciclo. Contiene una música sugerente, que describe las sensaciones del niño cuando se eleva, columpiándose. Muy alegre resulta el siguiente número titulado *La Virgen de la Cueva*, escrito para coro de niños. Se alternan las secciones líricas presentadas por el coro, y la brillantez rítmica encomendada a la orquesta. En *Mi padre tiene un castillo,* cuarto número, apreciamos la belleza melódica expresada por la soprano. La fantasía e imaginación sonoras son aportadas por los numerosos efectos tímbricos a cargo de la cuerda, los instrumentos de viento, arpas y celestas.

El resto de títulos que completan esta cantata son: *Para qué sirve la nieve de las montañas,* para soprano y coro; *Hipocampos,* para niño recitador; *Por las sendas del parque*, para coro; *Platero*, para soprano y coro; *Campanillas del aire*, para coro; *Yo quiero ser un tic-tac*; para soprano; *Luciérnaga, (en las hojas del árbol)*, para niño recitador; *Allá viene el avestruz,* para coro; *Madre, si yo fuera una nube,* para soprano; *Al aire se marcharon cuatro palomas*, para coro; *Voy al borde de la tierra y a las orillas del mar*, para niño recitador; *Cerezo*, para coro; *Si yo sembrara mi corazón en el jardín,* para soprano; *Cinco sombreros blancos,* para coro; *Al barquillero,* para coro; y *Final (Puertas del aire…)*, para coro y soprano.

En este mismo año de 1979 García Abril realiza una revisión de *Alegrías*, dando a conocer una nueva versión para voz y piano, que aparece bajo el título de *Cinco Canciones (de la cantata "Alegrías").*

En esta composición se advierten aspectos humanísticos de la estética garciabriliana: un mensaje de reflexión y espiritualidad, contenido emocional de la obra, sentimientos de ilusión, de esperanza, de amor, de alegría. En palabras de Xavier Montsalvatge, se trata de "un cuento musical de fina poesía que la música glosa"[91]. En suma, constatamos este valioso y reconocido fruto de madurez, que pasa a ocupar un lugar de importancia en el catálogo general del maestro, y en historial de grandes obras musicales del siglo XX.

> "Una obra, en suma, en la que la enorme técnica y el impecable oficio quedan felizmente sepultados por un raudal de sentimientos con los que el oyente sintoniza sin esfuerzo. Una obra dedicada a todos los niños. […] Y a todos los adultos, supongo, para que no se olviden de soñar. Porque, como terminaba diciendo García Abril en el comentario a su obra, citando a Dionisio Ridruejo: "Nadie está vivo sin niños"[92].

[91] Xavier Montsalvatge en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando. J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, Madrid, 2001, p. 91.

[92] Antonio Gallego, programa de mano correspondiente al concierto nº 5 de la Orquesta y Coro Nacionales de España, celebrado los días 12, 13 y 14 de noviembre de 1993 en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música de Madrid.

2.3.4. Inicio de la década de los ochenta. Producción. Nombramientos, méritos y distinciones.

La música incidental, concretamente aplicada al teatro, goza de una especial dedicación por parte de nuestro protagonista durante el año 1980[93].

Como veremos a continuación, el maestro comienza a cosechar por estos años galardones y méritos, como reconocimiento a su sólido corpus y a su valiosa aportación a la creación musical española. Pero también hallamos momentos de tristeza y de dolor en la biografía personal del músico: el fallecimiento de sus padres[94], cuya pérdida supone un duro golpe en la vida del artista: "Siento profunda admiración, respeto y cariño por mi padre… A él le debo todo… Le estaré eternamente agradecido"[95], comenta Antón. Este hecho influye de manera decisiva en la producción garciabriliana de inmediata aparición, desarrollando los primeros bocetos de la obra titulada *Balada para saxofón y orquesta.* Estos apuntes esperan ser retomados en algún momento por el compositor, cuyo motivo de inspiración fue precisamente homenajear la memoria de su padre, Agustín, quien, como ha sido mencionado anteriormente, perteneció a la banda de música turolense, tocando el saxofón.

Por estas mismas fechas el músico ocupa un papel relevante en los actos culturales y sociales de nuestro país. Así, constatamos su presencia como Mantenedor del "Acto Literario-Musical de inauguración del curso", organizado por la Unión Musical de Liria (Valencia) y celebrado el 7 de octubre de 1980; y el homenaje que le rinden los alumnos del Instituto Musical Turolense, dirigido por su amigo Jesús María Muneta, con motivo del acto académico celebrado en torno a la festividad de Santa Cecilia.

En el año 1981 ven la luz las siguientes partituras: *Dos piezas para viola y piano*[96], encargo de la Orquesta Nacional de España para servir de prueba en las oposiciones a profesor de viola de dicha orquesta; *Dos piezas para violoncello y piano*[97], encargo de la Orquesta de Radiotelevisión Española para sus pruebas, obra que más tarde se completará

[93] En 1980 se estrenó *Contradanza*, de Francisco Ors (4-3-1980, en el Teatro Lara de Madrid), y *Doña Rosita la soltera* o *El lenguaje de las flores,* de Federico García Lorca (12-9-1980, en el Teatro María Guerrero de Madrid), ambas con partitura musical de Antón García Abril.

[94] Doña Angelines Abril Jordán falleció el 19-5-1980 y don Agustín García Ferrer el 6-1-1981.

[95] García Abril, entrevista con P. Coronas, diciembre de 2006.

[96] Fueron estrenadas por Humberto Oran (viola) y Chiky Martín (piano), el 26-11-1981, en el Palacio de Sástago de Zaragoza.

[97] Fueron estrenadas el 24 de abril de 1985 en la Fundación Juan March siendo sus intérpretes Rafael Ramos (cello) y Pedro Espinosa (piano).

con una pieza más, y se titulará *Tríptico*; *Estudio de Concierto*[98], para trompa y piano, encargo de la Orquesta Nacional de España, para un fin similar. Estas tres obras, fuera de catálogo, fueron encargo de la Federación Internacional de Deportes de Invierno.

Poco tiempo después nace *Universiada 81*, Himno de los Juegos Universitarios de Invierno, para orquesta, que surge nuevamente por encargo de la Federación Internacional de Deportes de Invierno (FISU). Como colofón a este año fecundo, le es impuesta la "Cruz de San Jorge" concedida por la Diputación Provincial de Teruel.

Especial interés y relevancia tiene *Evocaciones*, escrita en 1981 para guitarra, lo cual justifica que dediquemos a esta pieza una mayor atención. Es ésta una de las obras garciabrilianas que ha encontrado mayor difusión. Esta suite está dedicada al célebre guitarrista Andrés Segovia, quien estudió la partitura aunque no pudo llegar a incluirla en su repertorio. Esta composición fue interpretada en el Primero y en el Segundo *Andrés Segovia in Memoriam* organizado por la SGAE en 1989 (por Ernesto Bitteti) y en 1990 (por Francisco Cuenca).

Evocaciones obtiene el primer premio de composición en el Concurso *Andrés Segovia* del Ministerio de Cultura, convocado en 1981 por el Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Su estreno tuvo lugar el 2 de marzo de 1983 en el Palau de la Música de Barcelona por Ernesto Bitteti, intérprete que también dio a conocer dicha obra en Sudáfrica[99], cosechando un éxito clamoroso. Debemos añadir que Bitteti es considerado hoy uno de los grandes estudiosos de la obra guitarrística del maestro, siendo en muchas ocasiones, motor e impulso de la inspiración del compositor en el catálogo dedicado a este instrumento. Desde su actividad como Catedrático en el Departamento de Música de la Universidad de Bloomington (Indiana, EEUU), Ernesto Bitteti cultiva y fomenta la producción garciabriliana para guitarra, incorporándola a la programación de estudios de esta institución docente. Tras su estreno, ha pasado a formar parte del repertorio universal de prestigiosos guitarristas.

La colección consta de cinco piezas inspiradas en la poesía de cinco grandes escritores y poetas admirados por el músico: I. *Ocho sonoro donde el aire espera* de Salvador de Madariaga; II. *La guitarra hace llorar los sueños* de Federico García Lorca; III. *Canta, pájaro*

[98] Esta obra no ha sido estrenada aún.

[99] Su estreno tuvo lugar el 20-4-1983, en un recital organizado por "The Classical Guitar Society of South África" en el Linder Auditórium- Johannsburg Collage of Eduation. Posteriormente la ha interpretado, entre otros lugares, en el Alice Tully Hall de Nueva Cork (31-10-1983), en el "Gitarrenfestival Toyoko Yamashita" de Berlín (1 al 15-6-1985), o en el Wigmore Hall de Londres (22-2-1987).

lejano… de Juan Ramón Jiménez; IV. *Hoy es siempre todavía* de Antonio Machado; V. *Agua que llevas mis sueños en tu regazo a la mar*… de Miguel de Unamuno.

Se trata de un ciclo de gran lirismo y belleza expresiva, que posee un encanto especial por la dulzura y ternura que envuelve la atmósfera de estos compases. El acento poético que origina la partitura es intensamente reconocido a través del ritmo y de la fluidez métrica. Conviven nuevamente en el lenguaje del autor, el mundo tonal, la modalidad, la melodía, y el contrapunto. García Abril explota al máximo los recursos técnicos y sonoros de la guitarra, extrayendo efectos tímbricos de gran originalidad. Al mismo tiempo, la suite *Evocaciones* constituye una de las páginas más complejas en el tratamiento instrumental del corpus garciabriliano. Con precisión en la escritura, el músico consigue coherencia y autenticidad en la autoría de estos pentagramas. Recordemos los comentarios que Antonio Fernández- Cid hacía en las notas a la grabación discográfica:

> *"Ocho sonoro donde el aire espera* nos prende por la serena expresión. En *La guitarra, hace llorar a los sueños* diría que nos encontramos ante un delicioso madrigal en el que el diseño de apoyo melódico tiene propio valor, con cinco notas con particular anhelo. *Canta, pájaro lejano*…muestra un original curso melódico amparado por muy sobrio sostén de acompañamiento. La reiteración deliberada nos adentra en el mundo propuesto por *Hoy es siempre todavía*. Por fin *Agua que llevas mis sueños en tu regazo a la mar*…acusa más viveza de espíritu y rico mecanismo, con lo español en primer plano".

En marzo de 1982 llega uno de los más destacados reconocimientos a la figura y obra de nuestro protagonista: el nombramiento de Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ocupando el lugar del célebre guitarrista Regino Sainz de la Maza, fallecido recientemente. García Abril se convertía, tras dura competencia con dos ilustres candidatos, -el compositor Cristóbal Halffter y al pianista Luis Galve- en el más joven miembro de la Academia. Su elección suponía un cambio de dinámica en la línea de renovación que se iniciaba por estos años en la mencionada institución. El músico manifestó, entre sus propósitos inmediatos, su grado de compromiso con la nueva generación de creadores, apoyando y ayudando a los más jóvenes, con los que, a través de su cátedra en el conservatorio madrileño, ha permanecido en contacto permanente durante los últimos casi treinta años:

> "Estoy obligado a hacerlo por doble motivo, ya que aparte de ocupar este puesto que me acaban de otorgar estoy en contacto permanente con ellos a través de mi cátedra"[100].

[100] García Abril, *Hoja del lunes*, 9 de abril de 1982.

Al año siguiente, el 4 de diciembre de 1983, se celebra su ingreso oficial en la Real Academia, siendo padrinos del acto Enrique Segura, José Muñoz Molleda y Antonio Fernández-Cid, quien realizó el discurso de contestación al académico entrante. *Defensa de la Melodía* es el título del discurso pronunciado por el maestro, cuyo valiente contenido constituye un alegato a favor del elemento melódico como factor decisivo para la pervivencia de la comunicación musical. Sus principales ideales estéticos son expuestos con rigor y claridad. Las constantes poéticas en el lenguaje garciabriliano se hallan vertidas en este discurso, que analizaremos en profundidad en el capítulo 3, donde nos centramos en el enfoque estético de su mensaje.

Imagen 8: El maestro García Abril el día del ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1983

El 3 de mayo de 1982 es designado Patrono de la *Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.* Así mismo, por esta época tiene lugar el estreno de la película de Mario Camus, *La Colmena*, basada en la novela de Camilo José Cela., y por cuya música, Antón alcanza gran popularidad, siendo ya uno de los compositores más admirados del momento.

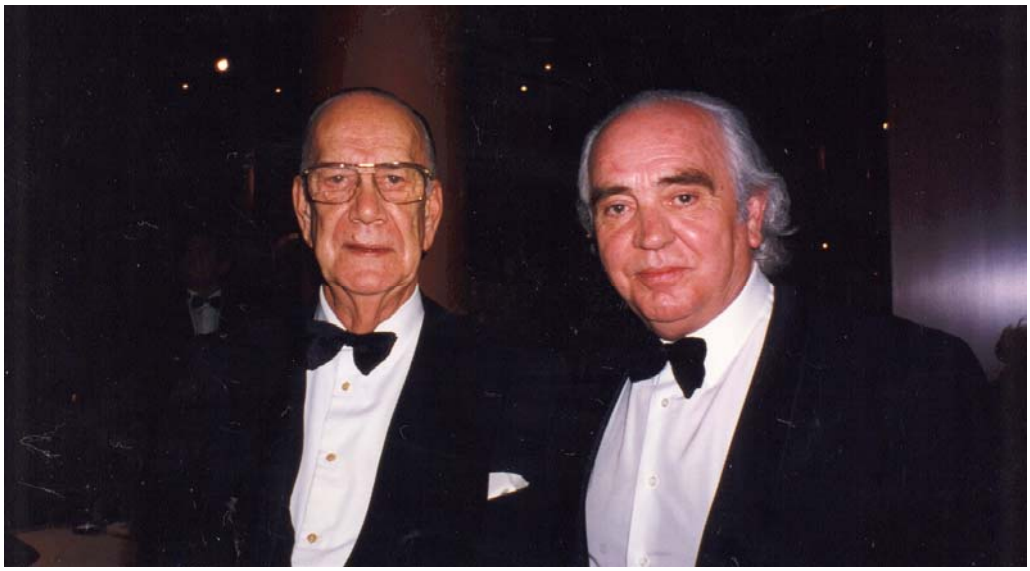


Imagen 9: Con Camilo José Cela

Nuevas obras invaden el catálogo del maestro en esta etapa: *Mundial 82,* para orquesta, sintonía representante del logotipo elegido y que acompañó a las transmisiones del Campeonato Mundial de Fútbol 82 celebrado en España; *Tres canciones asturianas*, para coro mixto a capella, están basadas en melodías del *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*[101], del musicólogo asturiano Eduardo Martínez Torner. Surgen por encargo de la Federación Coral de aquella región, y sus títulos son los siguientes: *Una palomita blanca como la nieve, ¡Que me oscurece!, Cuatro pañolinos tengo,* para coro a capella. También se conocen con los nombres de *Tres canciones polifónicas asturianas* y *Tres polifonías asturianas.* Según el testimonio del propio compositor "están dedicadas al noble pueblo asturiano", y fueron grabadas en 1988 por el Coro Príncipe de Asturias dirigido por Luis Vila, celebrando el centenario del nacimiento del mencionado folclorista y compositor Martínez Torner[102]. La temática que da origen a este ciclo se nutre de las melodías autóctonas de aquellas tierras, recogidas hábilmente por el musicólogo, influenciado fuertemente por su etapa de formación recibida en la Schola Cantorum de París, como discípulo brillante del maestro Vicent D' Indy.

Sonatina del Guadalquivir, para piano y *Celibidachiana,* concierto para orquesta, son las dos últimas obras compuestas en este año de 1982. Estudiaremos ampliamente la primera de ellas –*Sonatina del Guadalquivir-* en el apartado dedicado al piano solista, dentro del

[101] E. Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana,* Oviedo, Diputación Provincial, 1920.

[102] Eduardo Martínez Torner: folclorista, musicólogo, pianista y compositor asturiano nacido en Oviedo el 7 de abril de 1888. Fallece el 17 de febrero de 1955.

capítulo que trata de su obra pianística. A continuación nos detenemos en un análisis más detallado de *Celibidachiana.*

Esta obra, que recibe el subtítulo de *Elegía para orquesta*, es un homenaje que el maestro rinde a su amigo, el gran director de orquesta rumano Sergio Celibidache. La intensa amistad mantenida entre ambos músicos origina la petición de Celibidache de que le escriba y dedique una obra suya. Finalmente, adquiere formato de encargo, ya que la Orquesta Nacional de España (ONE) realiza la petición formal a García Abril.

> "He querido, además acercarme, de alguna manera, al concepto *celibidachiano* de la música. La posición estético técnica de Celibidache ante el fenómeno musical es algo que merecía analizar en profundidad"[103].

Su estreno tuvo lugar el 23 de abril de 1982 en el Teatro Real de Madrid bajo la dirección de Enrique García Asensio, amigo tanto de Antón como de Sergio, y alumno querido y admirador del gran maestro rumano.

> "…Conocí a Celibidache a través de uno de sus alumnos más queridos: Enrique García Asensio…Le gustaba mucho España y venía con frecuencia a vernos, a estar con sus amigos –Enrique García Asensio, Carmelo Bernaola, Jorge Rubio, yo- (…) Recuerdo momentos entrañables y muy interesantes (…) Esta amistad se unió, todavía más, con la llegada de nuestros primogénitos, Sergio y Antón…Nuestras mujeres, Joana y Áurea, nuestros hijos y nosotros dos sentíamos una amistad casi familiar (…) Recuerdo también muchas conversaciones (…), hablábamos mucho, horas y horas (…) Por esto, al componer *Celibidachiana,* he querido aproximarme a su concepto de la música, al concepto celibidachiano (…); esa posición técnico-estética ante el fenómeno musical (…)"[104].

García Abril siempre ha admirado la peculiar filosofía celibidachiana, desde cuya perspectiva se revaloriza el proceso comunicativo de la propia música, establecido entre el intérprete y el receptor. Precisamente por este motivo, la obra posee un elevado valor comunicativo:

> "Obra brillante, enérgica, poderosa y efectista, pero inmersa en la lírica y en la poética necesaria para que el resultado final sea comunicativo en todo su equilibrio y extensión. El efecto es vibrante desde su interpretación hasta su audición. La emoción del pensamiento, de la reflexión y del sentimiento; la emoción de transmitir y comunicar esa emoción…está reflejada en el

[103] Antón García Abril en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.*, Colección Música Hispana. Madrid, 2001, p. 96.

[104] Antón García Abril en: SESTELO LONGUEIRA, Esther: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 135.

> continente y en el contenido de esta obra. La expresión espiritual interna puesta en práctica en la expresión de la comunicación externa"[105].

Desplegando una enorme brillantez de exuberantes sonoridades, García Abril, una vez más, hace gala de sus dotes creadoras en la utilización de aspectos agógicos y dinámicos de grandes contrastes; en la fusión de la tonalidad, atonalidad, politonalidad; en la variedad rítmica y estructural; en la riqueza polifónica y contrapuntística; en la libre y singular configuración de esta composición que extrae magistralmente la expresividad sonora de cada tesitura instrumental.

Como escribió Francisco José León Tello:

> "El autor se adscribe a la estética que desde la antigüedad atribuye a la música una función expresiva; ha concebido la obra con un *pathos* emotivo que desea comunicar al oyente. Cabe hablar de la formulación de un neorromanticismo; se justifican los distintos aspectos de la estructura sonora por su valor significativo. Recupera los elementos tradicionales de la técnica musical, pero los asimila y aplica desde una perspectiva personal que supone anteriores experiencias de vanguardia. Establece un juego de tensiones bien definidas, pero ordena con rigor la variedad y el contraste. Hace compatible la densidad sonora con la claridad del lenguaje.[…] Combina consonancia y disonancia, diatonismo y cromatismo. Asume con libertad y originalidad el principio de la tonalidad y realiza superposiciones lineales bitonales o politonales requeridas por la lógica discursiva. Incorpora a su lenguaje el efecto estético de las texturas armónicas y acordes mayores, que dispone con vigor catedralicio de grandiosa sonoridad. Cuando la exteriorización de la idea expresiva lo exige, no renuncia al uso de procedimientos contrapuntísticos de vigencia secular, como la imitación, el canon y la retrogradación"[106].

En suma, hallamos una composición de gran magnitud e importancia en el cómputo global del catálogo garciabriliano, aportando destreza y maestría propias de un compositor consolidado en su trayectoria profesional, así como madurez y visión de futuro en el enfoque estético y planteamiento artístico de tal recreación.

En 1983 se reúnen varios puntos importantes en la trayectoria del músico. A principios de ese año es la concesión de la "Medalla del Círculo de Escritores". Poco después, su ciudad natal, Teruel, le entrega el título de Hijo Predilecto de la ciudad, para cuya celebración se organizan numerosos actos que se suceden entre el 25 y 26 de marzo de este mismo año.

---

[105] Sestelo Longueira, Esther en: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*. Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 135.

[106] Francisco León Tello, notas al programa de estreno, 23 de abril de 1982.

Imagen 10: Día del nombramiento de Hijo Predilecto de Teruel

El primero de ellos corresponde a una conferencia a cargo del Académico de la Real de Bellas Artes, Antonio Fernández-Cid, quien disertó sobre los "Perfiles humano-musicales de un gran artista español". A continuación se ofreció un concierto en el Teatro Marín de la mencionada ciudad aragonesa, en cuya primera parte tuvo lugar la actuación del Coro de Cámara Francisco Guerrero del Instituto Musical Turolense, bajo la dirección de Jesús María Muneta, interpretando repertorio de obras pertenecientes a maestros de capilla turolenses tales como Francisco Pérez Gaya, Vicente Palacios y Francisco Jiménez. En la segunda parte del concierto, se ofreció toda ella a la obra garciabriliana, contando con los intérpretes Ernesto Bitetti, Ana Higueras y Félix Lavilla. El acto de entrega del título concedido se celebró al día siguiente del mencionado concierto, en el salón de actos del Ayuntamiento de Teruel, con la presencia de ilustres personalidades de la cultura española tales como Ernesto Halffter, Carmelo Alonso Bernaola, José Peris, Joaquín Calvo Sotelo, Antonio Mingote, Miguel del Barco o Jaime Salom, entre otros.

El 27 de noviembre de 1983 la Banda de Música Santa Cecilia de Teruel le nombra Socio de Honor. Es en este momento cuando el maestro inicia una composición con raíces en el espíritu del folklore de Aragón, que aún permanece inconclusa:

> "Teruel tiene un folclore muy rico, pese a que de alguna forma queda oculto ante la grandeza de la jota. Conozco muy bien ese folclore porque estoy trabajando en la que quiero sea mi gran obra dedicada a mi tierra; una obra que recoja el espíritu de Aragón, dándole carácter grande, sinfónico. Hasta ahora no se ha hecho nada en este terreno. Querría hacer con la música de mi tierra lo que hizo Falla con la de Andalucía. Una obra que, partiendo de raíces, sea universal; estaría estructurada en tres movimientos, correspondiendo cada uno de ellos a Zaragoza, Huesca y Teruel. Estoy convencido de que me encuentro en un momento estéticamente óptimo para conseguirlo"[107].

Se trata pues de un proyecto que pretende partir del material folklorista de sus queridas tierras aragonesas, sometido a la investigación y depuración personal de su estilo y lenguaje propios, en busca de una dimensión universal de lo autóctono.

Ya en su época de estudiante en Madrid comenzó su andadura en este terreno, con la composición del *Ballet de los Amantes de Teruel,* basado en textos de José María Belloch y Clemente Pamplona, obra no concluida por el momento. Sin embargo, nuestro protagonista continúa hoy alentando con ilusión la terminación de una página orquestal que ofrezca un panorama actual del folklore aragonés, en el que tengan cabida, además de la deslumbrante jota, otras canciones de mayos, siega o quintos, en las que ha centrado también su atención. Esta visión, de nuevo aperturista y global de su pensamiento musical, nos hace pensar que "no se trata de tomar literalmente los temas populares, sino que teniendo las raíces etnológicas como origen, éstas deriven hacia el sinfonismo"[108], según especifica el musicólogo Fernando Cabañas.

En cuanto a la conclusión y cierre de esta interesante iniciativa garciabriliana, encontramos la propia explicación del maestro al respecto:

> "…incluso pensé el título de esta obra: *Sinfonía Guadalaviar* o *Guadalaviar Sinfonía* en homenaje al río tan familiar para mí que nace en Teruel llamado Turia, formado por la unión de otros dos, El Guadalaviar y el Alfambra, que fusionándose en mi ciudad originan este símbolo identitario de la ciudad de Teruel…Tengo notas, apuntes y el boceto claro de lo que quiero, pero a veces la obra que más deseos tienes de componer se va aparcando…Yo creo que, en este caso, es por el profundo respeto o, quizás, por el miedo ancestral de trabajar con algo que está conectado con mi ser, con mis ancestros y que quisiera fuese lo mejor, y esto te produce un cierto pánico; no sabes cómo hacerlo…, pero estoy seguro de que lo realizaré, tengo que finalizar ese proyecto, es una asignatura pendiente…"[109].

---

[107] Antón García Abril, *Diario Heraldo de Aragón,* 14 de mayo de 1983.

[108] CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, Madrid, 2001, p. 101.

[109] Antón García Abril en una entrevista concedida a Paula Coronas. Diciembre de 2007. Madrid.

Aún en 1983 encontramos un título más: *Mata-Hari,* comedia musical de aires muy novedosos, en la que se dan cita desde el sainete moderno hasta la opereta con final dramático. Se trata de un espectáculo musical creado en la misma línea de su anterior obra *Un millón de rosas,* del año 1971. El texto está basado en la biografía de la aventurera, bailarina, cortesana y espía holandesa Margarita Gertrudis Zelle (1876-1917), más conocida como Mata-Hari, que murió fusilada en la primera guerra mundial. Su libretista, Adolfo Marsillach apunta que "este espectáculo no deja de ser una propuesta de lo que podría ser en un futuro un espectáculo musical típico español", que concilia hábilmente modernidad y tradición. Su estreno tuvo lugar el 12 de septiembre de 1983 en el Teatro Calderón de Madrid, contando en su puesta en escena con un total de veintidós actores, catorce bailarines, ocho músicos, y la actriz Concha Velasco en el papel protagonista.

En el año 1984, aparecen nuevas aportaciones garciabrilianas, que enumeramos a continuación: *Catorce canciones asturianas* para voz y orquesta; *Tríptico,* para orquesta de cuerda; el ballet *Danza y tronío; Introducción y fandango,* para orquesta; y *Tres sonatas para orquesta.*

Las *Catorce canciones asturianas* nacen como resultado del denominado Proyecto musical *Lírica Asturiana,* patrocinado por el Principado de Asturias y con la colaboración de numerosas empresas y entidades asturianas, cuyo objetivo era conseguir la proyección cultural exterior de esta región española, especialmente hacia tierras hispanoamericanas. El impulsor de tal proyecto fue el tenor asturiano Joaquín Pixán, quien consigue involucrar al poeta José León Delestal –autor de los textos, con la adición de alguno popular- , y al maestro. Posteriormente, y tras la presentación de la grabación realizada de tal obra[110], la colección fue estrenada oficialmente, el 12 de abril de 1984 en el Teatro Real de Madrid, siendo sus intérpretes el tenor asturiano J. Pixán y la Orquesta Sinfónica de Madrid (OSM) dirigida por Jorge Rubio.

Los títulos que integran el ciclo son los siguientes: 1.*Madre Asturias*; 2.*Una estrella se perdió*; 3. *Tengo que subir al puerto;* 4.*El canto del urogallo;* 5.*Non te pares a mío puerta;* 6.*Ella lloraba por mí;* 7. *Vaqueiras;* 8. *El naranjo de Bulnes;* 9. *Duérmete neñu;* 10. *Ayer vite na fonte;* 11. *Tanto ha llovido;* 12. *No llores mi niña;* 13.*Yo no soy marinero;* 14. *Adiós Xana.*

García Abril ofrece un interesante muestrario del material popular asturiano, elaborando una composición original en la que las raíces melódicas de base se fusionan en

[110] Dicha grabación, realizada por el sello CBS, a cargo de la Orquesta Filarmónica de Londres bajo la dirección de Jesús López Cobos, y con la voz del tenor Joaquín Pixán, se presentó públicamente en un acto convocado por la comisión gestora del *Proyecto musical "Lírica Asturiana",* el 24-3-1984 en el Hotel Reconquista de Oviedo. En 1998 se llevó a cabo una reedición en formato de disco compacto (CD).

perfecta armonía con recursos de la música "culta". La composición, fiel a su folklore inicial, adquiere nuevos cauces de corte moderno, sobre los que prima la autoría garciabriliana: "Mi propósito ha sido escribir unas canciones en las que, manteniendo su identidad con toda su pureza, el tratamiento formal y orquestal tuviese el valor estético de obra universalista y no simplemente local", comenta el propio Antón.

En el caso de cuatro canciones, a partir de textos de Delestal, el maestro –señala Sestelo- "realiza lo que Bartók denominó el *folklore imaginario*"[111], término que hace referencia a la simulación del folklore a través de la propia imaginación y creatividad del autor, no ajustándose a la realidad autóctona correspondiente. Así apreciamos en *Madre Asturias* un lamento lírico en la voz de los asturianos que se encuentran lejos de su tierra. Otra de las canciones, *El canto del urogallo,* presenta como referente simbólico a esta ave originaria de Asturias, por primera vez motivo de inspiración musical; en *Adiós Xana* encontramos que el motivo musical se halla muy próximo al mundo ecologista, pues retrata el pesar y el lamento de los asturianos al ver cómo las explotaciones del carbón dañan el paisaje. Las tres mencionadas, además de *El naranjo de Bulnes* surgen con gran naturalidad.

Contemporánea de la versión descrita, aparece otra para voz y piano, que fue estrenada el 17 de noviembre de 1984, en el Auditorio del Palacio de Exposiciones y Congresos de Madrid, por Pixán y Juana Peñalver al piano. La parte del piano aún está pendiente de revisión por parte del compositor.

A partir de unos materiales para guitarra originales del pintor Jaime de Jaraíz, García Abril realiza la obra *Tríptico,* adaptación para orquesta de cuerda de tres piezas tituladas *Balada del Monte-Príncipe, El azul es mi color y Mi felicidad está en ti,* del citado Jaime de Jaraíz, amigo personal del maestro. Con esta composición nuestro protagonista obsequia al pintor en su toma de posesión como nuevo Académico de la Real de Extremadura.

El ballet *Danza y Tronío,* basado en partituras originales de Luigi Boccherini y de Antonio Soler, con coreografía de Mariemma, fue presentada en el Teatro de la Zarzuela el 13 de julio de 1984, contando con la Orquesta Sinfónica de Madrid (OSM), bajo la dirección de Jorge Rubio. El conjunto está integrado por ocho números que recrean la música de los salones en el Madrid dieciochesco. Sus títulos son los siguientes: *Pórtico y ronda, Baile en la casita de arriba, Los bandos de Lavapiés, El Jaleo de las tres picadas, El paseo del príncipe Gabriel, A lo jácaro por la calle de San Antón, Gitanos y boleros, Y dale con el fandango.*

Muy destacable resulta el tratamiento del clave, cuya trascripción es cuidada con exquisito esmero. Sin duda la coreografía de Mariemma es muy lograda, pues contribuye a

[111] Esther Sestelo Longueira en: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.*. Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 137.

la conducción de la obra con elegancia y equilibrio. También es interesante destacar el valor de estos compases en los que la propia música ofrece motivos inspiradores para la técnica coreográfica, aportando novedad e ingenio. Todos los números son planteados a modo de estampas de baile español. Antonio Fernández Cid señala en relación a los dos últimos, que son "un modelo de vitalidad, de armonía en la independencia de figuras y grupos, de color"[112].

Lo subraya el propio García Abril:

> "Mi planteamiento fue crear una música que, desde su nuevo ámbito de expresión, sirviera de inspiración coreográfica, confiriendo al timbre instrumental un valor constructivo para desarrollo, a través de los contrastes sonoros y los recursos dinámicos de la orquesta, un auténtico sentido de la variación"[113].

Danza y Tronío es una obra muy representativa por su eminente aportación coreográfica al mundo del ballet clásico español, así como por la acertada instrumentación, que convierte a esta página en una de las más admiradas y representadas dentro del corpus garciabriliano. Tras su estreno, ha gozado de una gran difusión, y cabe señalar su puesta en escena en el XXXIV Festival Internacional de Música y Danza de Granada, en 1985.

Como una parte de la obra anterior, nace, en su origen, la obra orquestal *Introducción y Fandango.* Estructurada en dos partes, se interpreta sin interrupción. La segunda sección está basada en el *Tempo di fandango del Quinteto de cuerda en re mayor, opus 40 núm. 2 G 341 "del fandango"* de Luigi Boccherini. García Abril plasma a través de esta partitura su visión personal de este antiguo baile español, el fandango:

> "El fandango, en su versión original, es un intento de variación que no llega a configurarse como tal, quedando, en la mayoría de las ocasiones, en un desarrollo basado en la repetición ornamentado"[114].

La obra ofrece un amplio dominio en materia de orquestación, y aporta singularidad y belleza en la contrastante sonoridad, así como en los efectos de timbre, hábilmente escogidos para la ocasión. También subyace la atractiva oferta rítmica, desde la cual el autor exhibe gran variedad, procurando ante todo el equilibrio.

---

[112] Antonio Fernández Cid, "Triunfal presentación, con cuatro estrenos, del Ballet Nacional de España", *Diario ABC,* 14 de julio de 1984.

[113] García Abril, *Diario de Teruel*, el 26 de agosto de 1992.

[114] García Abril en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.*Colección Música Hispana. Madrid, 2001, p.105.

Según Carlos Gómez Amat la obra "recoge esencia y forma, para darnos un mensaje enriquecido de nacionalismo fundamental"[115]. Fue estrenada como pieza totalmente independiente, en Mieres (Asturias) el 14 de octubre de 1987, por la Orquesta Sinfónica de Asturias, dirigida por Víctor Pablo Pérez.

Tres sonatas para orquesta forman también parte del ballet *Danza y tronío,* por lo que deducimos que su concepción es de trazos similares a la composición anteriormente comentada. Están basadas en tres sonatas de Antonio Soler: en Do M SR 66, II movimiento; en Rem SR 117; y en Solm SR 81. Merece la pena recoger aquí el testimonio del propio García Abril en relación a dichas piezas:

> "Recrear sinfónicamente aquellas páginas pensadas para el clave, es la premisa comprometida consigo mismo, en un trabajo nada fácil, ciertamente: que el sabor de unos pentagramas genuinos para el teclado, cobren vida propia en el resultado sinfónico que no disminuya en una apreciación estética y técnica. El autor, compositor auténtico, lo logra en estas *Tres sonatas* que, retrotrayéndonos en el tiempo, saben cómo disponer una temática sobre la paleta orquestal utilizada con tanto tino"[116].

Con esta idea surgen las *Tres sonatas para orquesta* que fueron estrenadas, dentro de los ciclos matutinos "Música en la mañana" que la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid dedica a los más pequeños, por la Orquesta Sinfónica de Madrid (OSM) bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos, el 18 de mayo de 1991, en el Teatro Monumental de Madrid, siendo programadas bajo el título *Tres sonatas del Padre Soler.* Ofrecemos como opinión autorizada, el comentario que publicó el crítico Antonio Fernández Cid:

> "Es la obra por la que un artista de hoy mira al pasado y piensa que para la música no hay fronteras temporales y él se honra al continuar un camino ya con más de dos siglos en sus pentagramas originales"[117].

[115] Carlos Gómez Amat, programa de mano del concierto monográfico que dedicó el Pabellón de Aragón a García Abril. Exposición Universal de Sevilla "Expo 92", Teatro de la Maestranza de Sevilla, 28 de agosto de 1992.

[116] Antonio Iglesias, notas al programa de mano correspondiente al concierto sinfónico de la Orquesta Sinfónica y Coro de Radiotelevisión Española, celebrado en el Teatro Monumental de Madrid, el 15 de abril de 1994, p. 14.

[117] Antonio Fernández Cid, programa de mano del estreno, 18 de mayo de 1991.

Imagen 11: Con Frühbeck de Burgos en Berlín. Estudio de grabación para un CD con obras del maestro García Abril

2.4. DESARROLLO Y PERFECCIONAMIENTO DEL LENGUAJE GARCIABRILIANO. GRANDES OBRAS (1984-1996)

2.4.1. García Abril, un compositor maduro (1984-1986)

Entre 1984 y 1986 nuestro compositor da muestras de un asentamiento en el lenguaje, fruto de una constante tarea de investigación en materia de creación musical. García Abril comienza a consolidar las bases de una escritura muy perfeccionada, cuyo dominio y profundo conocimiento de la técnica le permiten acometer trabajos de envergadura. Así pues, constatamos en este período, la realización de partituras valiosas y significativas en la catalogación general de su producción. Tal es el caso de sus célebres *Seis Preludios de Mirambel*, para piano (1984-1996), colección de excelente factura, que será comentada en detalle en el capítulo dedicado al piano solista; así como la aparición de obras de carácter didáctico, que abren nuevos horizontes en la iniciación a un instrumento. En este sentido mencionamos sus originales *Cuadernos de Adriana*, para piano (1985), que incluiremos y comentaremos en el apartado del piano pedagógico.

El músico continúa participando activamente en los movimientos culturales de la capital madrileña, durante esta década de los años ochenta. Mantiene contacto directo con otros artistas y personajes representativos de la cultura en nuestro país:

> "Recuerdo asistir a una exposición muy importante en Madrid a este respecto, creo que a principios de los años ochenta, donde muchos pintores se agruparon coincidentes en haber llegado a cierta exasperación y queriendo volver a lenguajes más comunicativos (…) y es que, internacionalmente, concretamente en Italia, comenzaba a triunfar un nuevo movimiento artístico que volvía a valorar la pintura figurativa; lo llamaron la Transvanguardia (…); recuerdo haber leído escritos de Oliva Bonito, el teórico de este movimiento, y, aunque no suscribo todas sus teorías, sí me siento identificado con algunos de sus pensamientos (…); sentía que algunas de esas ideas ya las había dicho yo antes"[118].

El 4 de junio de 1985 recibe la Medalla de Honor "Tomás Bretón" de música, en su calidad de compositor, de la Asociación de escritores y artistas españoles: el acto de entrega tiene lugar en el Hotel Lorca de Madrid. Este galardón premia su extensa y reconocida labor desarrollada en este campo. Paralelamente, el "Colegio Breéis-Vera Cruz" de Madrid, centro en el que estudian sus hijas, crea un premio de música que lleva su nombre. Sin duda, nos encontramos en una fase plena de creatividad y de satisfacción personal. Importantes alumbramientos musicales empiezan a ver la luz en estos años de prosperidad.

De todos ellos, uno de los más conocidos es *Concierto mudéjar*, (1985), para guitarra y orquesta, que fue compuesto por encargo de la Dirección General de Música y Teatro con motivo de la celebración del Año Internacional de la Música. Su primera audición pública fue el 19 de febrero de 1986, en Baracaldo (Vizcaya), y fueron el guitarrista Ernesto Bitetti y la Orquesta Sinfónica de Bilbao dirigida por Enrique García Asensio, los encargados de poner en pie esta nueva obra. Su estreno oficial se celebró el día 1 de octubre de 1986, en la catedral de Teruel, dentro de las "Rutas culturales de otoño de la Diputación General de Aragón, 1986", con Bitetti como solista y la Orquesta de Cámara Italiana Aquiliani, dirigidos por el propio García Abril.

El *Concierto mudéjar* está dedicado a su ciudad natal, Teruel, declarada por la UNESCO "Ciudad Universal", precisamente por la conservación de su arquitectura y arte mudéjar.

> "Con este concierto pretendo crear un mundo estético de equivalencia entre la arquitectura mudéjar y la arquitectura sonora del concierto. Por eso nos encontramos, especialmente en el segundo movimiento, con una ornamentación muy rica, labrada en esta ocasión no sobre ladrillo o yeserías –como supieron hacer tan genialmente los artistas mudéjares-, sino sobre las seis cuerdas de la guitarra, instrumento, por cierto, cercano en su forma a la arquitectura mudéjar. Creo que este estilo, como expresión artística, es tal vez una de las manifestaciones más genuinas de nuestra cultura. Su forma de

[118] García Abril, entrevista concedida a Esther Sestelo Longueria, Madrid, 2006.

> comunicación contiene una gran personalidad, conectando muy adecuadamente con los gustos y tradiciones españolas"[119].

Conviene recordar que su gran corpus guitarrístico se inicia en el año 1976 con el *Concierto aguediano,* seguido por el *Homenaje a Sor,* pieza compuesta en 1978, y la suite *Evocaciones* del año 1981, obras surgidas como fruto de la admiración que el maestro siente por la belleza y capacidad comunicativa de la guitarra. En 1985, tras una fecunda trayectoria en la creación de páginas dedicadas a este instrumento, el compositor decide economizar los recursos –una guitarra y una orquesta de cuerda- para crear este intimista y personal *Concierto mudéjar*. Nuevamente la sencillez y la naturalidad de estos pentagramas dan fe del magisterio desarrollado por el autor, evidenciando una escritura muy clara, muy próxima a la expresión musical española, y fuertemente influenciada por la huella del pensamiento y arte mudéjar.

Se trata pues de un acertado acercamiento que el compositor realiza al campo de la música de cámara, con el que logra un magnífico equilibrio entre la brillantez melódica del instrumento solista y la verticalidad que asume la parte orquestal. Son muy hábilmente ensambladas las secciones cadenciales de la guitarra con el acompañamiento de la orquesta. La inspiración del contrapunto y los juegos melódicos resultan realmente hermosos y agradables al oído, siempre en busca de la transparencia del sonido.

> "No es lo sabio, ni menos lo erudito, lo que preocupa a García Abril cuando compone, sino un irreprimible anhelo de comunicación a través de un oficio impecable y de unas ideas musicales que no imitan sino que expresan"[120].

El primer movimiento –*Moderato*-, posee carácter de exposición, de presentación. De gran belleza expresiva, contiene células melódicas que originan melodías comunicativas y directas. El lirismo y la melancolía de este comienzo, avanzan hacia el *Allegro non troppo,* donde guitarra y orquesta dialogan con plenitud. La estructura tradicional de la sección da paso a la exposición de lo anteriormente introducido, donde podemos apreciar la singularidad y personalidad del sello garciabriliano en relación a su hábil captación del elemento hispano.

---

[119] Antón García Abril en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, Madrid, 2001, p. 110.

[120] Antonio Gallego, programa de mano del concierto ofrecido por Gabriel Estarellas y la English Chamber Orchestra, dirigida por el compositor, el 21-12-1986 en el "Concierto Extraordinario XXV Aniversario de Sir Thomas Beecham (1879-1961)" celebrado en el Teatro Real de Madrid. En este concierto se interpretó el *Concierto mudéjar*.

De extraordinaria poesía y comunicatividad, hallamos el segundo movimiento –*Andante*- dotado de una gran elocuencia en el desarrollo de su discurso. Tal vez sea éste uno de los fragmentos de mayor inspiración garciabriliana, siendo reconocido y admirado por intérpretes y críticos. Para algunos expertos es equiparado a la trascendencia y celebridad, que con los años alcanzó el famoso *Concierto de Aranjuez* del maestro Rodrigo. De nuevo se advierten motivos temáticos de incursión en el folklore español, así como melodismos cargados de contenido emocional. El tema central está encomendado a la guitarra solista, que realiza una virtuosa cadencia en la que admiramos efectos y recursos de gran interés. La efusión del tercer movimiento –*Allegro*- sorprende por su dinamismo y variedad rítmica. García Abril escoge los ritmos y aires de un zapateado para concluir con brillantez e imaginación una de sus páginas más logradas.

Este mismo año de 1985 nace el ballet *Doña Francisquita,* basada en la partitura original de Amadeo Vives y apoyada en el libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. Su estreno tuvo lugar en 1985 en el seno del XXXIV Festival Internacional de Música y Danza de Granada, contando con la interpretación del Ballet Nacional de España dirigido por María de Ávila y la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Jorge Rubio. Se realizó una grabación de dicho ballet ese mismo año -sin finalidad comercial alguna- en Inglaterra por la Orquesta Sinfónica de Londres bajo la dirección de Jorge Rubio. El encargado de preparar la coreografía para esta extensa composición fue Alberto Lorca. La crítica de J. M. Plaza[121] en relación a su estreno en Madrid anota que la coreografía "con pulso desigual y de un modo romo y desajustado" se presentó en algunos pasajes de forma excesivamente estática, lo cual pudo influir negativamente en su puesta en escena. Merece mención especial el número que contiene el *Fandango,* dinámico y brillante fragmento que ha alcanzado enorme difusión y éxito en su interpretación en solitario. Se trata de una partitura desarrollada por el propio García Abril a partir del tema original, es decir, de una verdadera recreación garciabriliana.

También en 1985, la obra *Miña Santiña* para coro mixto a capella, con texto de Rosalía de Castro, nace como encargo de la Universidad de Santiago de Compostela en el I centenario de la muerte de la poetisa gallega. Está dedicada al Coro Universidad de Santiago, agrupación que asumió el encargo de su estreno. Ésta obra fue publicada por Aula Aberta, de la mencionada Universidad en *Rosalía de Castro. Seis cantigas para coro mixto,* Santiago de Compostela, 1985. En dicha publicación se incluyen composiciones de

[121] J.M. Plaza, "El Laberinto (nombre de la obra de Montsalvatge) del Ballet Nacional", *Diario 16,* 14 de diciembre de 1985.

Carmelo Alonso Bernaola, Manuel Castillo, Rogelio Groba, Enrique X. Macías y Tomás Marco.

Para cerrar la producción garciabriliana correspondiente al año 1985 nos detenemos en las *Canciones y danzas para Dulcinea*, suite para orquesta, estrenada el 12 de agosto de 1993 en la Iglesia María Magdalena de Ribadesella por la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias dirigida por Jesse Levine.

Está dividida en seis partes o danzas: I. *Danza del camino.* II. *Canción de la noche blanca.* III. *Canción de la búsqueda.* IV. *Danza del amor soñado.* V. *Canción del encuentro.* VI. *Danza de la plenitud.*

El origen de esta creación se remonta a un proyecto surgido hace algunos años, en el que la televisión londinense, *Thames Television* contacta con nuestro protagonista para proponerle poner música a una producción sobre la figura de *Don Quijote*. Consistía en una película de arte televisiva cuyo título era *Monsignor Quixote,* inspirada en la novela del escritor inglés Graham Greene. Tras el gran éxito cosechado a través de esta iniciativa, la Thames Television le hace una nueva propuesta: la composición de una partitura relacionada con *El Quijote*. Y así es cómo ven la luz estas bellas *Canciones y danzas para Dulcinea*[122] concebidas a modo de apuntes coreográficos. La suite original era más extensa que la actual, pero definitivamente García Abril realiza una selección que ha quedado configurada como actualmente la recibimos.

El planteamiento garciabriliano entorno a la figura del Quijote nos parece sumamente original, aportando su visión del amor ideal y sublime a través de Dulcinea.

Las tres canciones y tres danzas que componen el ciclo ofrecen variedad y equilibrio en la estructura y forma compositiva. Se trata de piezas sencillas, directas, sobrias y muy expresivas. El lirismo se conjuga con el carácter bailable y rítmico de las danzas, donde se reflejan rasgos del folklore español: el tresillo, escalas andaluzas, marcadas acentuaciones, cambios bruscos de compás, contradicción de modalismos mayor-menor, repetición de notas… En las canciones, en cambio, advertimos más libertad y amplitud en el trazo melódico, valores largos, sonidos tenidos, atmósfera serena y flexible.

Observamos en general el resultado de una música esperanzadora y plena de optimismo. Las constantes poéticas del autor caminan hacia lo más íntimo, hacia un mundo interior de contemplación y reflexión. Las microcélulas sonoras revisten la pieza de elegancia y delicadeza, creando un clima de paz y de espiritualidad.

[122] Esta obra permitió al compositor trabar contacto con Graham Greene y con Alec Guiness, actor protagonista.

La plantilla orquestal es reducida: 1 flauta (flautín) 1 oboe (corno inglés) 1 clarinete, (clarinete bajo), 1 fagot (contrafagot), 2 trompas y cuerda. La obra ha alcanzado más de cien interpretaciones.

El propio Antón escribió las notas al programa del estreno, cuyo contenido reproducimos a continuación:

> "*La Danza del camino* nos introduce en el misterio del sentimiento. Nos sitúa en la senda espiritual de un recorrido que nos acercará al amor. La *Canción de la noche blanca* nos envuelve en el encantamiento de una visión nocturnal, que ofrecen las tierras de La Mancha, en esas noches en donde parece que el cielo y la tierra se tocan y confunden en una fusión expresiva del azul límpido del cielo con el blanco de las casas y molinos, creando unas visiones fascinantes. La *Canción de la búsqueda* aparece como un impulso interior de encuentro con Dulcinea: "Dios sabe si Dulcinea existe o no en el mundo y si es fantástica o no; pero estas no son cosas que deben apurarse hasta el fondo…", dice Don Quijote en la segunda parte de la novela. La *Danza del amor soñado* refleja, a través de un impulso coreográfico, la imagen bella, mezcla de abstracción y realidad imaginada. La validez poética de Dulcinea reside en el hecho de que, el propio Cervantes, deje su figura en una misteriosa penumbra respecto a su auténtica realidad. La *Canción del encuentro* quiere ser el lenguaje musical poético y la sublimación de ese trascendente momento. En Dulcinea, Cervantes incluyó la más bella entelequia de mujer ideal. Con la *Danza de la Plenitud* concluye la Suite, expresión y reflejo de la grandeza espiritual que inunda la posesión del amor. Unamuno supo ver, profundamente, que todo heroísmo en Don Quijote nade del amor a una mujer. Se lanzó al mundo, a la conquista de glorias y lauros, para ir después a depositarlos a los pies de su amada".

2.4.2. Composición de *Divinas palabras*, la ópera (1986-1992)

Con motivo del cincuentenario de la muerte de Ramón María del Valle-Inclán, en 1986, se organizan numerosos eventos y actividades en torno a la figura del mencionado dramaturgo. Impulsado por el Ministerio de Cultura, se celebra un Simposio Internacional monográfico titulado *Valle-Inclán y su tiempo.* Al término de dicho Simposio, al que acudieron profesores, críticos y eruditos de la obra valleinclanesca, se planteó una propuesta, al Ministerio de Cultura, consistente en la posibilidad de crear una ópera tomando como base los textos de la obra homónima de Valle-Inclán. El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música asume el encargo de tal empresa, ofreciendo a nuestro maestro la realización de este ingente proyecto musical, destinado además a ser estrenado en la reinauguración del Teatro Real de Madrid. Se trataba en suma de un encargo de enorme trascendencia para la trayectoria de un compositor español. En primer lugar, la idea de acometer tan importante iniciativa suponía un reto de máximo nivel en la carrera

artística de cualquier creador, recordemos que la culminación de todo compositor es abordar una ópera; en segundo término, su puesta en escena protagonizaría la reapertura del Real, tras largos años de silencio; y por último, era muy novedosa la presencia de un autor español en el escenario de nuestro Teatro Real por la invasión que la ópera italiana y francesa ejercía sobre aquella España.

La ópera, en dos actos, con libreto de Francisco Nieva, se estrenó el 18 de octubre de 1997 en el Teatro Real de Madrid. La dirección musical corrió a cargo de Antoni Ros-Marbá, y de José Carlos Plaza en la dirección escénica. Configuraron el reparto: Plácido Domingo, Inmaculada Egido, Elizabeth Matos, Raquel Pieroti, Enrique Baquerizo, Marina Rodríguez, Emilio Sánchez, Luis Rallo, Clara Motriz, Amalia Barrio, Carlos García Parra, Gustavo Beruete, Javier Ferrer y Thais Martín. El Coro del Teatro de la Zarzuela, de la Comunidad de Madrid, la Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo y la Orquesta Sinfónica de la capital fueron también protagonistas de este acontecimiento.

Imagen 12: En los ensayos de Divinas Palabras en el Teatro Real de Madrid. De izquierda a derecha Plácido Domingo, García Abril, José Carlos Plaza y Ros-Marbá

El propio Antón recuerda con emoción el momento en que recibe formalmente el encargo de *Divinas Palabras:*

> "Pocas veces tuve una alegría más grande que en el momento de recibir, en firme, el encargo de componer la ópera *Divinas palabras*. Este texto era parte de un deseo que vivía en mí desde hacía mucho tiempo: era uno de mis grandes sueños… Inicié el proyecto con el deseo de crear una ópera auténticamente española, de ahí que el texto de *Divinas palabras* me cautivara, me subyugara, porque vi en él los elementos de impulso necesarios para crear una ópera de nuestro tiempo: las cuatro figuras principales, Mari-Gaila, Lucero, Tatula y Pedro Gailo, conforman un cuarteto protagonista que me proporcionaba grandes posibilidades de trabajo, con las voces de soprano, tenor, mezzosoprano y barítono, además de otros personajes que cantan en fusión con las intervenciones corales a las que tanta importancia he dado al escribir la partitura. Todas las acotaciones que aparecen en Valle-Inclán invitan al compositor al vuelo y fantasía necesarios para crear espacios operísticos en los que la combinación de lo escenográfico con las voces solistas, el coro y la dramaturgia musical, que desarrolla los procedimientos orquestales, culmine en un lenguaje operístico que no requiera forzar o distorsionar el texto dramático original. He contado, para realizar el libreto, con la colaboración de Francisco Nieva. Su condición de autor, escenógrafo y director de escena nos presenta una personalidad idónea para acometer la tarea, nada fácil, de escribir el libreto. Ha sabido interpretar mis peticiones y transitar por el espacio y la exigencia que demanda e impone la técnica musical operística…"[123].

Así mismo, reproducimos las palabras de Francisco Nieva en el programa del estreno:

> "…Pronto me entregué al menester de desarrollar una dramaturgia que siguiera paso a paso las decisiones del compositor, cuya autoría del libreto estimo sinceramente en un setenta por ciento. Quizá como deba ser a fin de cuentas. Así pus, versifiqué o puse palabras aproximadamente valleinclanescas a cuantas escenas y personajes adoptaba el maestro como expresión de su particular modo de sentir musicalmente el argumento ideado por nuestro primer autor dramático…".

Esta ópera, hasta el momento la única en el catálogo garciabriliano, demandó tres años y medio de intensa actividad por parte del músico, tiempo durante el cual se recluyó para centrarse en esta gran tarea, dedicando todo su esfuerzo y empeño a ella, con la única labor compartida de su jornada lectiva en el conservatorio. Para Antón, el encargo de componer una ópera era uno de los tantos ideales a los que un compositor puede aspirar. La ópera es una plataforma perfecta para desarrollar los sentimientos de un artista, y es también un género que concilia varias manifestaciones artísticas al mismo tiempo –teatro,

[123] García Abril, notas al programa del estreno.

música, medios audiovisuales, escenografía, danza…., - por lo que resulta sumamente complejo y a la vez muy completo. Este permite comprender la extremada dedicación que durante estos años el maestro reservó para tal partitura.

La temática de la ópera no era nueva para García Abril. Recordemos que este texto de Valle-Inclán ya había sido objeto de una obra suya, en una versión de Gonzalo Torrente Ballester, con la que debutó en el campo de la música teatral, que fue estrenada en el Teatro de Bellas Artes de Madrid, de la mano de la Compañía "Lope de Vega" dirigida por José Tamayo, el 17 de noviembre de 1961. Ya en aquel momento la prensa recogió la inquietud que desde siempre había sentido nuestro protagonista por poner música al libro valleinclanesco:

> "Permítase esta voz de un polizón que desea reflejar con aplauso el encanto y acierto de la breve, ceñida, feliz partitura de Antón García Abril, tanto en los fondos grabados, eficaces rúbricas de las situaciones, glosas justas de los distintos momentos, como en las cancioncillas deliciosas, cantadas con primoroso timbre y estilo perfecto por Nati Mistral. Unas ilustraciones así reflejan, de una parte, la personalidad del músico, de otra, la eficacia posible de su cometido en una obra dramática"[124].

El objetivo perseguido era la creación de una ópera plena de actualidad y de fácil comunicación con el público de hoy. Para ello empleó un lenguaje musical muy avanzado para las partes instrumentales, y un tratamiento cargado de lirismo en las intervenciones vocales. Según opina el musicólogo Fernando Cabañas "el principio básico del proyecto operístico garciabriliano llevó a nuestro maestro a la pretensión de crear una ópera que, sin romper con la tradición, recogiese a un tiempo las aportaciones de la música actual, la visión personal del compositor en todo lo referente al tratamiento que debía darse a la orquesta, los últimos avances alcanzados en los campos de la escenografía, sin olvidar los logros en el campo de los medios audiovisuales"[125]. En efecto, los resultados arrojan modernidad y, sobre todo, hallamos ese particular modo de entender y sentir la melodía y el canto, como partes esenciales e inherentes a la propia naturaleza musical.

Por otra parte, conviene añadir que su experiencia en otros campos, como los de la música aplicada al teatro, al cine, o a la televisión -a través de los cuales ha cultivado y perfeccionado técnicas y procedimientos muy diversos-, le ha permitido desarrollar extensamente todo su bagaje y conocimientos en este trabajo operístico. En concreto,

---

[124] Antonio Fernández Cid, *Diario ABC,* 1961.

[125] CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, Madrid, 2001, p. 134.

Antón se siente muy identificado con el género teatral, terreno que domina y conoce ampliamente:

> "Desde mi punto de vista, la música de teatro y la ópera tienen algo en común que es muy importante: el sentido dramático, la situación teatral en que debe un compositor convertir su partitura. Eso se puede producir tanto en una obra de pequeñas dimensiones como en una mayor. A mí me ha servido muchísimo mi experiencia en ese campo, y por descontado que son dos géneros que, a pesar de su gran relación, necesitan un tratamiento técnico absolutamente diferente"[126].

En la partitura se observan dos ambientes de diferente significación: el de los cantantes, expresado a través del texto; y el de la orquesta protagonista, que asume el papel dramático pero sin voces. También valoramos el papel destacado del coro, desde sus entradas canónicas, articulaciones libres, vocalizaciones indeterminadas, hasta sus logrados parlatos. El maestro logra obtener momentos de verdadera inspiración a través de la singularidad que otorga a la parte coral, como muestra de su ya experimentado bagaje en la composición escénica.

Concebida en dos actos, con veintiuna y veintidós escenas respectivamente, *Divinas palabras* está escrita en sus papeles principales, para una soprano dramática (Mari-Gaila)[127] y un tenor (Lucero/El trasgo cabrío). El cuarteto central de personajes está integrado por los dos ya comentados en unión de La Tatula (mezzosoprano) y Pedro Gailo (barítono-bajo).

Teniendo en cuenta la singularidad y complejidad del texto y del lenguaje valleinclanescos, destaca aún más la seguridad y cohesión logradas en este proyecto operístico. Ciertamente, poseía ya un amplio conocimiento en materia y escritura vocales: cantatas, coro a capella, coro y orquesta, coro y diferentes conjuntos instrumentales, voz y piano.

> "Mi música es de tal determinación que en el momento en que cualquier cantante se aleje de la línea que se le marca puede crear un pequeño –más que pequeño gran- problema. En ese sentido he elegido –manifestaba en 1993 el maestro – dos formas de valorar a los cantantes aspirantes. Una, la fuerza que pueda tener la propia riqueza técnica en la interpretación vocal; y en segundo

[126] Antón García Abril en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad*. Colección Música Hispana, Madrid, 2001, p. 135.

[127] Inicialmente, el compositor concibió el papel de protagonista para una mezzosoprano y pensó en Teresa Berganza para este cometido. Pero dada la tesitura resultante, que requiere la participación de una soprano dramática, tuvo que ser finalmente la soprano Inmaculada Egido quien asumiera dicho estreno. Participó también de estas interpretaciones la soprano portuguesa Elisabeth Matos.

> lugar la capacidad que tengan para asumir y asimilar procesos musicales que presenten una cierta novedad y que muestren cierta dificultad"[128].

Pero si interesante es la continuidad que emana de la propia melodía garciabriliana, igualmente acertado resulta el tratamiento orquestal con el que el autor afronta momentos de indescriptible fuerza y espiritualidad. La fantasía e imaginación que el compositor atribuye al género operístico, le permiten realzar la brillantez de los textos y del libreto:

> "Hay varios momentos en que el texto de Valle-Inclán ha sido un "pretexto" para mí a fin de crear un mundo que en el teatro hablado muchas veces no es posible. Yo siempre he mantenido una forma de pensamiento cuando se me ha dicho que la ópera es convencional. Siempre he contestado: no, lo que realmente puede llegar a ser convencional es el teatro hablado. La música nos conduce a la fantasía. Es muy difícil llevar a mundos de imaginación algo que está basado solamente en la palabra"[129].

Como es característico de su estilo, apreciamos luminosidad y efectos de color en la paleta instrumental, eligiendo una extensa plantilla orquestal que abre innumerables posibilidades al servicio del variado desarrollo argumental planteado: 3 flautas –flautín, 3 oboes –corno inglés-, 3 clarinetes –requinto y clarinete bajo-, 3 fagotes –contrafagot-, 4 trompas, 3 trompetas, trombón bajo, tuba, piano, celesta –opcional-, 2 arpas, cuerda y 5 percusionistas frente a un completísimo instrumental: árbol de agua -2-, árbol de campanas, bombo I-II, caja, caja II, campanas –pequeñas, medianas, grandes-, chismes –cristal, madera, metal-, castañuelas, crótalos, güiro, lámina de trueno, látigos, lira, maracas, pandereta, panderos –agudo, medio, grave-, piedras, platos, platos frotados, platos suspendidos, quijada, rana metálica, tam-tam, tom-toms, triángulo pequeño-grande, timbal I, timbal II, vibráfono, word-blocks, xilófono, zuecos.

En cuanto al tratamiento orquestal apreciamos grandiosos tutti, potencia en los metales, variedad en las maderas, y protagonismo de un piano con rasgos percusivos en ocasiones. García Abril crea una atmósfera majestuosa, revistiendo la partitura de una ambientación sonora en la que confluyen aires debussynianos y stravinskyanos, a la que se une el propio lenguaje de nuestro músico, con sus habituales incursiones en la polirritmia y en la polimelodiosidad.

---

[128] García Abril en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana. Madrid, 2001, p. 136.

[129] Ibídem. p. 137.

Divinas palabras concilia brillantez y exuberancia orquestal, participación coral destacada, complejidad en las partes solistas, riqueza armónica y melódica, variedad rítmica y tonal. En definitiva, se trata de una obra de profundo calado garciabriliano, cuya personalidad comunicativa se define a partir de los tres sonidos generadores de dicha partitura: Sib, Dob, Lab.

La ópera se sustenta de materiales volcados en la primera escena, que funciona a modo de obertura. Destacan la aparición de cuatro ideas musicales o motivos principales: el primero, cantábile, de gran fuerza expresiva; el segundo, de carácter más acompañante, contiene el uso de células circulares. Ambos motivos se desarrollan y avanzan en múltiples direcciones, hasta alcanzar la llegada de un tercer motivo de ritmo sincopado. A su vez transformada, esta tercera idea desemboca en la llegada del cuarto motivo, introducido en una sección central que surge tras la aparición del coro de hombres, cuando comienza a cantar el coro de mujeres, junto con las flautas.

La libertad creadora define la composición. Desde la práctica del atonalismo, cromatismo, atonalismo libre…hasta la utilización constante de la armonía de cuartas, clusters y glisandos, el lenguaje garciabriliano se recrea en estos pentagramas.

El acento español de trazos universales luce nuevamente en ésta gran página del maestro. De este modo constatamos la incursión del sentimiento popular de un pueblo, el gallego, a través de la muñeira y de la pandeirada, en los compases de subdivisión ternaria, provenientes de los bailes y de las romerías gallegas. Pero al mismo tiempo, observamos que el objetivo de Antón es tomar Galicia como referente cultural, como punto de partida para definir una ambientación simbólica, que no corresponde necesariamente a una época ni a una localidad concreta.

> "Llevado al campo de la escenografía la entiendo tomando la entraña de lo que es la historia, así como la época en que se plantea, y llevarlo a un terreno más universal que pueda ser entendido en cualquier teatro del mundo"[130].

En suma, estamos ante una ópera española de finales del siglo XX, que se integra plenamente en el extenso historial del repertorio operístico universal. Debido a la actualidad de su mensaje, en *Divinas palabras* se observan valores espirituales y humanos de la sociedad presente. Por su variedad estilística y amplio discurso poético, el lenguaje garciabriliano se presenta aquí como mosaico de técnicas y procedimientos múltiples. La

[130] García Abril en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana. Madrid, 2001, p. 137.

libertad y fuerza creadoras encuentran en estos compases toda la resonancia que merecen, combinando naturalidad y rigor, espontaneidad y precisión compositivas.

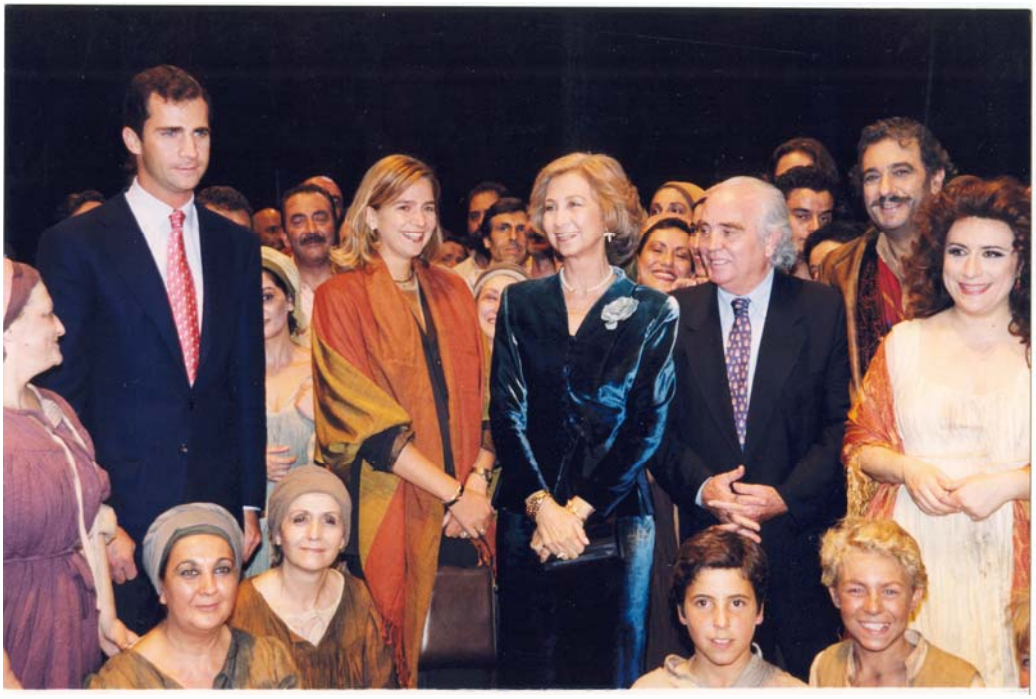


Imagen 13: Estreno de la ópera Divinas Palabras en el Teatro Real de Madrid

2.4.3. El final de la década de los ochenta (1987-1990)

En 1987 la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, encarga a nuestro maestro la creación de una pieza que nace bajo el título de *Obertura de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas,* composición musical que abrirá desde ese año el acto anual de entrega de los "Premios Goya" y que cuenta con la presencia de sus Majestades los Reyes de España. También conocida con el nombre de *Obertura Musical*, fue estrenada el 16 de marzo de 1987, por la Orquesta Sinfónica de Madrid (OSM), dirigida por el propio compositor, en el acto de presentación de la mencionada Academia, coincidiendo con la entrega de los "Primeros premios anuales, Premios Goya", en el Cine Lope de Vega de Madrid.

El año 1987 es uno de los más fecundos en el catálogo garciabriliano. Encontramos una producción amplia que atiende a diversos registros en los que el autor se desenvuelve con plena solvencia.

Durante esta época Antón junior era estudiante en la Jonesboro High School de la Universidad de Arkansas (EEUU). Este centro tenía un coro de gran calidad –Camera Singers- que estaba integrado por alumnos del mismo, entre los que se encontraba el hijo de nuestro protagonista. Dirigido por un profesor de dicha institución docente –Gary Morris-, este coro cultivaba un repertorio dedicado a obras polifónicas del siglo XX. Fue así como surgió el encargo, que a través de su propio hijo, recibió el maestro. Utilizó en esta ocasión, el texto que el coro de la citada Universidad le envió, perteneciente a la poetisa americana Hellen Keller, alumbrando una nueva página polifónica titulada *Hold the vision in our hearts* para coro mixto a capella, cuyo estreno tuvo lugar en el centro mencionado por el Camera Singers dirigido por el profesor Morris.

García Abril aprovecha cualquier circunstancia como motivo inspirador. Un buen ejemplo de ello es la aparición de *Nupcial,* -titulada en origen *Invitación a la felicidad*-, escrita para dos pianos. Es el regalo de boda para su amigo el empresario, melómano y crítico musical del desaparecido *Asturias Diario Regional* ,el ovetense Juan Jesús Ronzón, y para su mujer Mercedes García Pérez, pianista luarquesa. El estreno fue el 9 de abril de 1987, en la celebración de dicha ceremonia, en Oviedo.

En este mismo año (1987) compone dos páginas guitarrísticas que certifican la relación personal y profesional que nuestro compositor mantiene desde tiempo atrás con el guitarrista Gabriel Estarellas: *Fantasía Mediterránea* y *Vademécum.*

Como recordaremos, hacia 1976 el guitarrista Ernesto Bitetti fue el impulsor de la primera iniciativa compositiva destinada a la guitarra: el ya comentado *Concierto aguediano.* Junto a Bitetti, Estarellas fue el otro gran intérprete garciabriliano. Ambos han flanqueado el corpus guitarrístico con éxitos y reconocimientos internacionales. Como agradecimiento, el maestro dedica su *Fantasía Mediterránea,* a este guitarrista mallorquín, quien estrena la obra el 6 de abril de 1987, en la Iglesia de Sant Antoniet de Palma de Mallorca, en el marco de la "2ª Setmana de Música Clássica". Poco tiempo después, se convirtió en pieza obligada en la prueba eliminatoria del "XIII Concurso Internacional de Guitarra Andrés Segovia", celebrada el 24 de noviembre de 1987.

De nuevo nos situamos frente a una página de grandes vuelos, en la que este instrumento, tan admirado por el maestro, alcanza cotas de envergadura técnica y sonora. Conociendo al máximo las cualidades tímbricas que la guitarra presenta, García Abril expone en un solo impulso perspectivas líricas y expresivas que alternan con episodios eminentemente rítmicos. Las palabras del propio compositor nos lo aclaran:

> "La estructura de *Fantasía mediterránea* se corresponde con una gran libertad formal y con vocación de dar cauce a una expresión lírica, en contraste permanente, con aspectos virtuosísticos llevados a los más altos niveles de tensión y desarrollo. Deliberadamente he escrito una obra que se inserte en ese repertorio de obras reservadas, exclusivamente, a los intérpretes poseedores de una gran técnica interpretativa"[131].

El motivo melódico que sustenta estos pentagramas está apoyado en una célula principal de carácter rítmico. Distinguimos dos rasgos característicos de esta célula motriz: el movimiento sincopado y la repetición en ostinato, ambos generadores del crecimiento y la amplitud desarrollados a lo largo de estos compases.

Aunque se anotan numerosas indicaciones de agogia y dinámica, la partitura resulta fluida. Sin recargamientos ni excesos, la *Fantasía mediterránea* posee precisión en el tratamiento contrapuntístico y riqueza en el uso de los conceptos modal y tonal. Cierto carácter improvisatorio recubre sutilmente la complejidad y profundidad que encierra esta composición. Al mismo tiempo, su interpretación contiene grandes exigencias de naturalidad para ser fiel a la imaginación y al pensamiento interior de su creador.

La textura, obtiene la transparencia deseada por el autor. Por ello, su atmósfera resulta atrayente, debido a las posibilidades expresivas que la autoría garciabriliana extrae de este instrumento, por excelencia español.

En cuanto a la estructura formal de la pieza, anotamos la presencia de libertad, deliberadamente buscada y hallada. Ambigüedad tonal y modal, cromatismo, y variedad en el uso de técnicas polifónicas, son las herramientas más empleadas en su creación.

A modo de homenaje póstumo que nuestro compositor rinde a Andrés Segovia, nace *Vademécum.* Precisamente al término de esta colección, García Abril recibe la triste noticia del fallecimiento del insigne guitarrista internacional, por lo que intencionadamente estos compases recogen la hondura y gravedad del maestro ante tan lamentable pérdida. Con el subtítulo de *En el día de la muerte de Andrés Segovia,* esta nueva partitura acoge un sentido pedagógico como manual progresivo de técnica e interpretación guitarrística. Se trata de un ciclo que recopila progresivamente dificultades técnicas y mecánicas de este instrumento.

Vademécum tiene dos subtítulos: *De la iniciación al virtuosismo* y *24 piezas para guitarra.* Su dedicatario es, una vez más, el guitarrista mallorquín Gabriel Estarellas, encargado nuevamente de digitarlas y de estrenarlas el 25 de septiembre de 1987, en la Catedral Vieja de Salamanca, en un concierto organizado por la Fundación Salamanca en colaboración

[131] García Abril, notas para los CDs de su obra integral para guitarra sola, grabados en 1992, por Gabriel Estarellas.

con el "XXXII Congreso Nacional de Farmacéuticos Españoles de Hospitales y de Laboratorios Glaxo S.A.". En dicho acto se contó con la presencia de Emilia Corral, viuda del célebre guitarrista Andrés Segovia, quien recibió con gran emoción este primer homenaje universal a su memoria.

Como suele ocurrir con los planteamientos compositivos garciabrilianos, enfocados a la enseñanza desde los inicios de un instrumento, a pesar de su objetivo eminentemente pedagógico, esta colección trasciende de los límites puramente metodológicos. En contraposición, admiramos el lirismo y la poesía que impregnan estos compases, que no son sino el resultado de un profundo trabajo de investigación centrado en la inmensa capacidad expresiva con la que la guitarra se equipara a cualquier otro instrumento solista de concierto.

Integrada por 24 piezas que abarcan desde la iniciación hasta el mayor virtuosismo, la colección está dividida en dos cuadernos: el primero está dirigido a los niveles de Grado Elemental y Medio, y el segundo, a los de Medio y Superior. A continuación enumeramos los títulos de las piezas que componen cada uno de estos cuadernos:

-Cuaderno 1º: *Pórtico, Camino, Pequeño Estudio, Juegos, Círculos, Canción, Festiva, Baladilla, Scherzino, Divertimento, Berceuse, Aleluyática.*

-Cuaderno 2º: *Obertura, Diálogo íntimo, Pasacalle, Nocturno, Fantasía Estudio, Meditación, Pizzicato, Romanza, Tiento, Zapateado, Planto, Tocata.*

> "La obra está trabajada minuciosamente, aplicando una técnica compositiva que parte de la naturaleza propia de la guitarra, instrumento éste de tan singulares posibilidades expresivas y técnicas, poseedor, al mismo tiempo, de un extraordinario poder de seducción. Seducción que, desde mi experiencia personal, me "impone" volver de nuevo a componer para la guitarra. En cada ocasión que profundizo sobre ella, me siento más atraído, manifestándose en mí el deseo de continuar ahondando en su expresión y en la búsqueda de dar cauce a un lenguaje cada vez más depurado"[132].

En 1988 verán la luz dos importantes producciones: *Homenaje a Mompou,* trío para violín, violoncello y piano, y *Salmo de alegría para el siglo XXI,* cantata para soprano y orquesta de cuerda. Por su relevancia y valor compositivo, nos detendremos a continuación en ambas, no sin antes comentar que este mismo año nuestro maestro participa en el Festival Internacional de Música Contemporánea "Festival de la Paz", celebrado en Leningrado, al mismo tiempo es elegido miembro del Consejo de la Música del Ministerio de Cultura. Paralelamente, los reconocimientos por parte de su ciudad natal, y la vertiginosa

[132] García Abril, notas en el programa de mano del estreno.

sucesión de nombramientos se incorporan a la ya consolidada trayectoria artística del maestro: destacamos el de "Turolense del Año", concedido por el Centro de Iniciativas Turísticas de Teruel por la composición de su *Concierto mudéjar*, que fue celebrado el día 13 de febrero; y el de "Aragonés del Año", otorgado por la Casa de Andalucía en Teruel, el día 16 de abril.

Con el propósito de rendir homenaje al entonces recientemente desaparecido compositor Federico Mompou, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) recogió la propuesta lanzada por el Trío Mompou, consistente en recopilar obras de importantes compositores españoles, dedicadas a la memoria del fallecido maestro catalán. Había dos requisitos para estas partituras de nueva creación: estar dirigidas al formato de grupo instrumental del que había partido dicha iniciativa, es decir, debían destinarse a la plantilla que configuraba el Trío Mompou -violín, violoncello, piano-, encargado de estrenar dichas piezas; y que cada obra debía estar inspirada en alguno de los motivos melódicos, rítmicos, armónicos, etc. –libremente elegidos por los compositores- que Mompou había empleado en sus páginas. De esta forma los encargos sumarían la inspiración del autor homenajeado y la singularidad de cada uno de los músicos convocados para tal proyecto. Aceptando las anteriormente mencionadas premisas, y con gran entusiasmo, los compositores que asumieron el encargo fueron: Carmelo Alonso Bernaola (*Per a Federic*), Tomás Marco (*Quinto Cantar. Homenaje a Mompou*), Luis de Pablo (*Caligrafías. A la memoria de F. Mompou*), Xavier Montsalvatge (*Diálogo con Mompou*), Claudio Prieto (*Canto al poeta de los sonidos*), Cristóbal Halffter (*Canción callada. In memoriam F. Mompou*), y Antón García Abril, (*Homenaje a Mompou*).

Nuestro autor recoge con verdadera emoción esta propuesta, pues desde los años cincuenta, en que había contactado con Mompou en Siena, se había sentido fuertemente atraído por el lenguaje y la estética tan personales del artista catalán:

> "Siempre sentí por Federico Mompou una admiración sin límites, tanto en lo artístico como en lo personal, y tuve la suerte de contar con su amistad y con la de Carmen, su esposa entrañable además de intérprete sensible e inteligente de la obra del maestro"[133].

La ofrenda musical garciabriliana fue la más extensa de las que integraban la colección antes descrita. Dedicada a la viuda de Mompou, Carmen Bravo, su estreno tuvo lugar el 9 de agosto de 1988 en el XXXVII Festival Internacional de Santander.

[133] Notas de García Abril para el CD *Homenaje a Federico Mompou* grabado por el Trío Renaissance en 1994.

Homenaje a Mompou parte de una célula germinal tomada de un intervalo de segunda que aparece en la famosa *Canción y Danza nº 6* del músico homenajeado. Esta estructura interválica es la generadora de toda la composición, encargada de establecer un elaborado diálogo entre los tres instrumentos, originando un complejo entramado contrapuntístico de exuberante factura. García Abril atribuye protagonismo a cada una de las partes instrumentales. Reconoce nuestro maestro "haber sentido el placer estético de profundizar en la música de cámara, en la búsqueda de la continuidad natural de la música, sin introducir elementos que falsean la propia naturaleza de la idea musical"[134]. Se trata de un ejemplo práctico de composición a partir de otra autoría, de otra esencia. El resultado es una pieza completamente diferente a la original, en donde pueden, y de hecho, confluyen ambos sellos creadores.

Estructuralmente la página está bien confeccionada. Los diseños polifónicos que inundan estos pentagramas configuran el esquema central, el desarrollo que combina contrastes agógicos y dinámicos en busca de virtuosismo y brillantez. Aunque apreciamos el espíritu del lirismo que poseen las Canciones de Mompou y también las de García Abril, el aire de la Danza también se refleja, sobre todo, cuando se inicia el Allegro.

Resaltamos la belleza inspiradora de los puentes, codettas y coda final, muy logradas por la profusión de matices, articulaciones e indicaciones expresivas de la partitura. Como broche de oro, García Abril plantea una reflexión interior desde la esencia interválica de origen (intervalo de segunda) que reaparece nuevamente como conclusión cíclica del tema elegido para tal recreación. Personalidad y elegancia emanan de estos compases.

Posteriormente a la fecha de su estreno, la obra fue objeto de estudio en las conferencias-conciertos de Composición pronunciadas por José Luis Turina en los Departamentos de Música de las Universidades de Colgate y de Suny-Oneonta, así como en el conservatorio de Catskill (EEUU), en unos cursos programados por el ciclo "The Contemporary Spanish Music Ensemble", celebrados en septiembre de 1988 en tierras americanas.

La cantata para soprano y orquesta de cuerda, *Salmo de Alegría para el siglo XXI,* está dedicada a la soprano Montserrat Caballé. Fue un encargo que el Ministerio de Cultura realizó a García Abril y a Rafael Alberti para los actos de inauguración del Auditorio Nacional de Música. El preestreno de la obra tuvo lugar el 27 de octubre de 1988, en el Auditorio Nacional de Música, interpretado por la cantante dedicatoria y la Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo la dirección del propio compositor. Este acto se celebró con

[134] García Abril, entrevista con P. Coronas, diciembre de 2007.

motivo de la clausura de las clases magistrales que Montserrat Caballé impartía por encargo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), en el por entonces recientemente inaugurado Auditorio Nacional de Música. El estreno oficial fue el 14 de noviembre de 1990 en el Auditorio Nacional de Música durante el concierto monográfico, que a modo de homenaje, la Orquesta Nacional de España brindó a García Abril, quien dirigía en tal ocasión al frente de dicha agrupación.

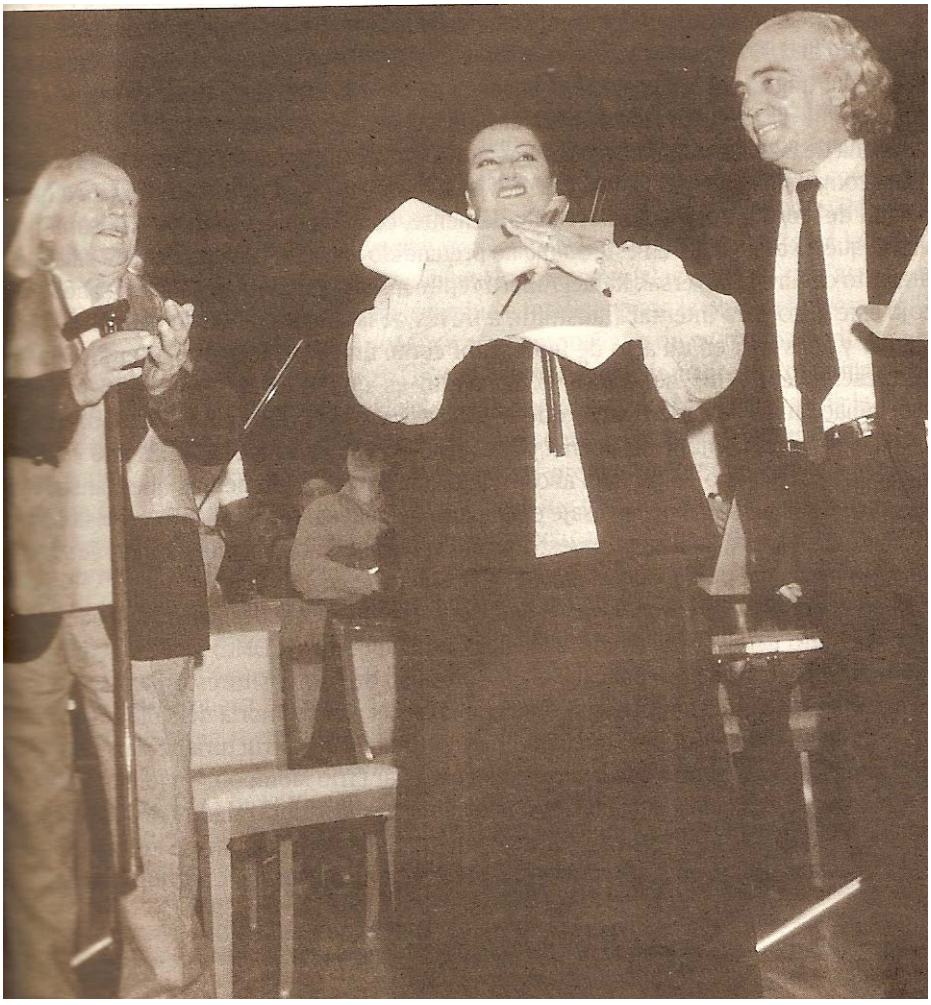


Imagen 14: Con Montserrat Caballé y Rafael Alberti el día del estreno del *Salmo de Alegría para el siglo XXI* en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Madrid, el día de su inauguración

A partir de la colaboración entre Rafael Alberti (texto) y García Abril (música), Montserrat Caballé ofrece en la primera audición pública de esta cantata, -"ensayo general con público", tal y como lo llamó en su momento la diva catalana,- una situación práctica que desea compartir con sus alumnos, en la que se pone de manifiesto la experiencia de un intérprete cuando se encuentra por primera vez ante una partitura, la orquesta y el compositor; en este caso, además, director de orquesta.

> "Fue un acto singular en donde la espontaneidad de los cantantes-alumnos, unidos a la voz de la maestra, dieron un tinte de emoción a un acto académico, en donde la magia del encuentro por primera vez de la solista, orquesta, director-compositor y la presencia de nuestro gran poeta Rafael Alberti, autor de estos hermosos versos, protagonizaron una parte afectiva en el broche final de unas clases magistrales."[135].

Después de *Cantata a Siena, Cántico delle creature, Cántico de La Pietá y Alegrías* llega *Salmo de Alegría para el siglo XXI,* su quinta cantata. Estas cinco creaciones, tituladas con la denominación de Cantatas, no poseen un denominador común, sino más bien al contrario. Cada una de ellas presenta variedades y particularidades en función de la línea argumental del texto en cuestión. El propio maestro explica la singularidad de *El Salmo*:

> "*El Salmo de alegría para el siglo XXI* hace el número cuatro[136] de mis cantatas. En cada una de ellas he intentado crear una nueva forma de expresión aplicando diferentes técnicas compositivas. En el *Salmo,* que hoy se estrena, por primera vez renuncio a la participación del coro para quedarme, recogidamente, con la expresión de la voz sumergida en una orquesta de cuerda. En este *Salmo* he pretendido expresar, de una manera cálida, el sentimiento de amor universal. Rafael Alberti repite insistentemente la palabra "Amor", y yo recojo este grito para intentar transmitir, a través de la música, el vuelo necesario para proclamar y convertir en un acto de fe, el amor como único vehículo de entendimiento y comunicación entre los hombres"[137].

Como ocurre en la mayoría de sus obras, *El Salmo de Alegría para el siglo XXI* posee una estructura muy libre, y está trazada en un solo impulso, aunque distinguimos claramente secciones, delimitadas en virtud del texto y de la atmósfera que el compositor desea comunicar. La partitura se abre con una breve introducción orquestal de más de ochenta compases que precede a la primera intervención vocal, tras la cual se establece un bello diálogo concertante entre orquesta y voz. Se observa la transparencia de una música serena que dibuja un paisaje cósmico con la presencia de microcélulas melódicas que planean sobre el espacio infinito, poéticamente descrito en estos compases. La verticalidad de la orquesta realza la iluminación de estrellas y constelaciones sonoras, ambas imágenes muy recurrentes en el lenguaje garciabriliano. La participación vocal representa el elemento humano, pero con la creencia de lo divino, de lo trascendente. Las palabras "amor" y "alba" impregnan estos pentagramas de esperanza en un mundo mejor, equipado de

[135] García Abril en: ALONSO GÓMEZ, M., notas al programa de mano del concierto celebrado el 21 de enero de 1993 en el Teatro Monumental de Madrid, p. 4.

[136] El compositor se está refiriendo a las cantatas editadas omitiendo la primera, *Cantata a Siena,* por estar fuera de catálogo.

[137] García Abril, notas en el programa de mano del estreno.

espiritualidad. En este sentido podemos apreciar la religiosidad que ofrece dicha composición, como sugiere Miguel Alonso:

> "Es religiosa en su esencia; se trata, si se quiere, de una religiosidad sin connotaciones vinculantes, pero que sintoniza perfectamente con el dogma fundamental y vivificante de toda religión, que se precie como tal, el Amor[138].

El tempo Moderato, de esta misma sección, experimenta cambios bruscos de carácter. La música expresa sentimientos de dramatismo, en consonancia con el texto que alude a la muerte. Elementos melódicos del comienzo son reexpuestos en este fragmento, así encontramos notas repetidas en grupos de dos corcheas y los finales en los que una nota asciende para terminar con un intervalo descendente. Compases más amplios y acompañamiento muy sutil para crear el recogimiento e intimismo de la voz protagonista, suspendida en la casi soledad sonora del pasaje. Destacamos el énfasis musical apoyado en el verso "amor, amor, es la sola palabra", leimotiv de la obra que nos ocupa. A continuación podemos escuchar la intensidad de la voz que crece hacia la zona más operística de esta primera sección.

La segunda y la tercera sección son más breves que la primera. Al comienzo de la segunda, se regresa a la intimidad y a la calma que describe el texto, mostrando una parte muy expresiva y lírica avalada por la calidez de la voz y la suavidad del acompañamiento. Después llega el cambio de tempo, Allegro, donde prima el aspecto rítmico y métrico. La fugacidad de las voces y la sensación de inestabilidad -transmitida por constantes cambios tonales y modales- representan lo intangible, lo abstracto.

Para enfatizar la doble intencionalidad del texto –drama y esperanza- se exponen dos zonas diferenciadas en carácter y matices. La primera, en la que la voz canta para alejar la muerte y las sombras, tras la llegada del nuevo siglo; y la segunda, máximo lirismo y serenidad para cantar y estrechar el mensaje de paz que el siglo XXI trae. La transición entre ambas secciones incorpora células rítmicas con repeticiones, efectos sonoros que indican lejanía –figuras con puntillo acompañadas de glisandos-, movimientos circulares, horizontales y verticales de corcheas, indefinición tonal y modal, sensación cósmica de lo infinito, de lo eterno.

Ya en la tercera sección, donde encontramos la reiteración literal de ciertos pasajes de texto y música, aparece el tempo Largamente, de gran calado emocional en la expresión

[138] Miguel Alonso Gómez, notas en el programa de mano del concierto celebrado en el Teatro Monumental de Madrid, el 21 de enero de 1993, p. 4.

que cobra el texto, especialmente en el verso de "los corazones abiertos (…) el rostro sin temor (…) la mano blanca". Finalmente, en una zona nueva en la que se unen con fuerza la palabra (voz) y la música (orquesta), se canta con paz y alegría a la tierra y al universo. Nuevamente y por última vez, reescuchamos en la Coda, el verso que incluye la palabra "Amor", y que de forma exultante, sirve de colofón a este poderoso canto de alegría.

Nuestro compositor nos ofrece a través de esta página, un nuevo ejemplo de la expresión musical al servicio de un texto poético. Comprobamos, una vez más, su especial habilidad en el manejo de la orquesta como elemento discursivo-musical, y su maestría para dotar a la voz solista, de un gran lirismo durante toda la obra. La conjunción de ambos aciertos involucra al oyente desde el principio hasta el fin de la partitura. García Abril hace partícipe al receptor de un ambiente cálido, sereno y emocional. Indiscutiblemente, la grandeza de este *Salmo* –auténtica proclamación del Amor-, reside en el mensaje cargado de belleza, interioridad y sensibilidad, transmitido con absoluta sencillez.

> "*Salmo de Alegría para el Siglo XXI* es un buen ejemplo para mostrar cómo García Abril le canta a la vida y al amor. Otro ejemplo de humanismo en su obra. Esta composición es la antesala, el preludio al siglo venidero al que se le saluda cantando en la esperanza de un mundo mejor donde los hombres se unen, fraternalmente, a través del amor"[139].

En 1988 comienza a gestarse una nueva obra de intención pedagógica, cuyo título es *Doce piezas para violín y piano*, que aparece subtitulada con el nombre de *Colección de música de cámara para niños*. La página, que centra su atención en el aprendizaje progresivo del violín, es concluida en el año 1991. Su objetivo es cubrir una etapa musical dentro del repertorio básico, en los años de iniciación en dicho instrumento. Dedicada a su hija Adriana, quien por éstos años se acercaba al estudio del violín, la colección pretende hacer más amena y llevadera, la ardua tarea de la práctica instrumental, en los períodos de la infancia y juventud. Así es como surgen estas piezas cuyos títulos mencionamos a continuación: *Canción de primavera -Contrastes -Contemplativa -Preludio -Dinámica -Meditación -Evangélica -Coral variado (Dobles cuerdas) -Epifanía -Lejanía (Waveland) -Serenata -Española.*

Dada la escasa literatura existente en estos niveles iniciales del instrumento en cuestión, García Abril ha querido brindar la oportunidad de aproximarse al violín, partiendo de los recursos técnicos mínimos exigibles para interpretar dichas piezas. Al mismo tiempo, introduce en ellas aspectos prácticos elementales –técnicas del paso del

[139] SESTELO LONGUEIRA, Esther en: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*. Fundación Autor, Madrid, 2007. p.165.

arco, de las cuerdas al aire y de la posición paralela en cada una de ellas- enfocados desde la propia naturaleza sonora del instrumento. También es interesante la perspectiva que se ofrece en el ámbito de la música de cámara, ya que el acompañamiento está escrito para el piano (ésta parte pianística requiere la colaboración de un pianista de cierto nivel, por las dificultades que encierra).

> "Las *Doce Piezas* son inmediatamente accesibles para aquéllos que comienzan el estudio del violín, quienes enseguida podrán apreciar el gran placer que es el hacer música de cámara con piano"[140].

Dos piezas de esta colección, *Contrastes y Canción de primavera,* fueron estrenadas el 28 de abril de 1988 por Gabriel Estarellas Pascual, violín, y Adriana García-Abril Ruiz, piano, en el Teatro Bulevar de Torrelodones de Madrid. Este acto estuvo enmarcado en el I Concierto de Alumnos de la Escuela Municipal de Música y Ballet de la mencionada localidad.

Entre 1988 y 1989 Antón cumple uno de los encargos más significativos en su carrera artística: se trata de componer el himno oficial de su tierra aragonesa, *Himno de Aragón*, petición realizada a nuestro maestro, a finales de 1987, por las instituciones de esta Comunidad.

La historia que envuelve el nacimiento y encargo de este *Himno de Aragón* es muy particular. Para empezar por el comienzo, debemos retroceder al año 1987, en que la Mesa de las Cortes Regionales de Aragón decide, tras haber elegido el escudo y la bandera regionales, encargar la composición del himno a nuestro maestro. En ese momento, el Gobierno Regional estaba en manos del Partido Aragonés Regionalista (PAR), y la presidencia de la Cámara Regional era ostentada por el Centro Democrático y Social (CDS). Este hecho traía consigo enfrentamientos entre ambas instituciones.

Formalizado el encargo, el poeta Carlos Luis de la Vega y de Luque escribe una primera letra del himno, elaborando un texto que hace referencia a las raíces y al sentir de la comunidad aragonesa, por lo que resulta muy del agrado del pueblo llano. En cambio, la intelectualidad de la región no comparte este criterio, desaprobando el texto que, a su entender, abusa de ciertos tópicos que no deben proyectarse en una imagen moderna de Aragón. Definitivamente es García Abril quien propone invitar a algunos escritores destacados para participar en este proyecto: Ildefonso Manuel Gil, Ángel Guinda, Rosendo Tello y Manuel Vilas. Tras un "encierro creacional" con los cuatro poetas y nuestro

[140] José Luis García Asensio, fragmento del prólogo a la edición de dicha obra, ediciones Bolamar, noviembre de 1991.

compositor en torno a un piano, nace finalmente la letra, que consta de treinta y tres versos dispuestos en dos estrofas de entrada, un estribillo y una estrofa de transición: "Se entendió que había que satisfacer a todas las posibles plantillas que pudiesen darse cita en las diversas localidades de Aragón. Si no, no tendría sentido haber hecho un himno para una tierra como la nuestra", aclara el propio maestro[141]. Sin embargo, algunos críticos consideran que este nuevo texto ofrece dificultad de comprensión a la mayoría de los habitantes de la región y que, además, puede resultar impersonal.

Otro de los problemas surge cuando la compositora zaragozana, Carolina Ayuda, recibe un encargo similar al de Antón, en el año 1979, de manos de la Consejería de Cultura de la Diputación General de Aragón, por lo que dicha compositora decide reclamar la oficialidad del encargo. Entonces un nuevo motivo de conflicto aparece: el Partido Aragonés Regionalista manifiesta su desacuerdo con el procedimiento seguido para realizar tal encargo, anunciando su voto en contra para conceder la oficialidad al nuevo himno, y proponiendo el *Canto a la libertad,* del cantautor aragonés José Antonio Labordeta, como alternativa al de García Abril, propuesta que finalmente no llega a ser viable.

Superados todos estos problemas, la versión definitiva es iniciada por Antón en los primeros días del mes de abril de 1989. Poco después presenta oficialmente una maqueta ante la Junta de Portavoces de la Cámara Regional –grabada por la Orquesta y los Coros de la Radiotelevisión Española-, y comienzan los ensayos generales para su estreno. El 20 de abril se aprueba definitivamente, por vía de urgencia, la Proposición de Ley del Himno de Aragón que cuenta con la abstención de Izquierda Unida (IU) y el Partido Aragonés Regionalista (PAR).

Su estreno tuvo lugar el 22 de abril –víspera del Día de San Jorge y al mismo tiempo del Día de Aragón- de 1989 en el Palacio de la Aljafería de Zaragoza, siendo sus intérpretes el Coro Miguel Fleta de esta ciudad, dirigido por Emilio Reina, la Coral Oscense, dirigida por Conrado Beltrán, la Coral Polifónica Turolense, dirigida por Jesús María Muneta, y la Orquesta Sinfónica de Madrid, todos bajo la batuta del compositor. Existen versiones para orquesta; banda; coro y banda; rondalla; voz y rondalla; coro y rondalla; voz y piano.

En 1989 se constatan otros hechos y distinciones. El maestro interviene en el Festival Hispano-Soviético celebrado en Georgia, dirigiendo a la Orquesta Sinfónica Nacional de esta república. Se interpretan su concierto para violín y orquesta *Cadencias* y

[141] García Abril, entrevista con P. Coronas, diciembre de 2007.

Celibidachiana.[142]. En dicho Festival participa también el compositor Cristóbal Halffter, quien junto a García Abril dirige obras suyas en dicho Festival. Por otra parte, recibe un homenaje por parte de la Guardia Real, con motivo de la festividad de Santa Cecilia, y es distinguido con la "Medalla de Honor de Los Amantes de Teruel", en su ciudad natal.

También en 1989 compone *Cantar de Soledades*, para coro mixto a capella, basada en texto de Antonio Machado. Se trata de un encargo realizado por la Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Torrevieja con la finalidad de establecer una obra obligada, en la modalidad de polifonía, para el XXXVI Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía, cuya celebración tuvo lugar el 9 de agosto de 1990 en la mencionada localidad, coincidiendo con el estreno oficial de la página.

La complejidad de esta nueva creación, hizo que veinte corales inscritas en el mencionado Certamen se retiraran de la competición. Conviene aclarar que esta edición fue la primera que incluyó esta modalidad como obligatoria para participar en el consolidado Certamen. Escrita para una plantilla inicial de cuatro voces mixtas, llega a alcanzar en múltiples desdoblamientos, hasta un total de catorce líneas melódicas diferentes, que avanzan horizontalmente hacia la creación de una atmósfera serena y expectante al mismo tiempo. El propio compositor refleja en el comienzo de la partitura las siguientes orientaciones, para aliviar la carga interpretativa al conjunto coral:

> "Las indicaciones metronómicas actúan simplemente como una guía de velocidad, en ningún caso indican movimientos rígidos. El metrónomo es contrario al espíritu de esta obra que está planteada desde un lenguaje flexible y libre"[143].

En una impecable muestra de tratamiento compositivo, con el fin de subrayar la poesía del texto original, Antón realiza un acertado estudio del contrapunto y de la polifonía a través de las diferentes secciones por las que discurre su inspiración. Mantiene la independencia de las voces, que a su vez se funden en acordes, como indicadores armónicos frente a las distintas líneas melódicas. Destaca la capacidad del maestro para ensamblar texto y música, que en ésta ocasión recibe un especial esmero, e incluso novedoso tratamiento, al apreciar sentido cíclico en estos pentagramas.

Finalmente, llegamos al año 1990 donde su actividad creadora es recompensada y premiada con distintos reconocimientos. De este modo, el 24 de marzo de dicho año, los

[142] En este mismo concierto el maestro comparte tareas de dirección y obras de repertorio con Cristóbal Halffter.

[143] García Abril, indicaciones metronómicas en la partitura, Bolamar Ediciones, junio de 1990.

Colegios Mayores Universitarios de "La Anunciata" y del "Cardenal Xavierre" de Zaragoza lo nombran Becario de Honor del curso académico 1989-90. Así mismo, por su contribución y profunda dedicación al repertorio guitarrístico, es nombrado invitado de honor del "13th International Festival of Classical Guitar", celebrado en Grecia a finales de julio de este mismo año. También se celebra un concierto monográfico que la Orquesta Nacional de España (ONE) -dirigida por el propio compositor-, le dedica el 14 de noviembre, incluyendo en el programa el estreno oficial de su Cantata *Salmo de alegría para el siglo XXI,* ya comentada.

Dos obras ocupan su labor compositiva en 1990: *Cantos de plenilunio,* para flauta y piano, y la composición pedagógica *Mi pequeño planeta.* De la primera nos ocuparemos en profundidad, en el capítulo dedicado a la obra pianística. Dada la relevancia del piano en ésta interesante página camerística, merece ser analizada en el apartado correspondiente al piano en la música de cámara.

En cuanto a *Mi pequeño planeta,* destaca en primer lugar el valor pedagógico de este proyecto, presentado en colaboración con la pedagoga, y entonces compañera del conservatorio madrileño, Encarnación López de Arenosa. Como define el propio compositor, este corpus musical tiene como objetivo "hacer posible que el profesor ponga encima de la mesa todo su esfuerzo y talento en pro de la educación musical de la que va a ser objeto receptor el niño de, especialmente, entre seis y diez años"[144].

La originalidad de este libro, único hasta el momento en este ámbito, obtuvo una gran acogida por parte de profesores y alumnos. Así mismo, en 1991 obtuvo del Ministerio de Cultura el Premio Nacional a la Pedagogía e Investigación Musical. La variedad de piezas que integran este ciclo se concibe como método participativo de enseñanza, enfocado al aprendizaje del lenguaje musical desde cualquier instrumento. Puede ser aplicado tanto en clases colectivas como individuales, persiguiendo ante todo que el niño, desde sus primeros conocimientos musicales, ponga en práctica, desde su propia experiencia, la asimilación de conceptos y contenidos básicos.

Los autores especifican en el prólogo varias premisas sobre las que se apoya su proyecto pedagógico: además de pretender que el niño aprenda de manera "fácil y creativa", se persigue eliminar una metodología rígida y caduca que distancia al aprendiz del interés y del entusiasmo por la materia en cuestión. Un tercer objetivo es impulsar la docencia de la música desde la práctica infantil –jugando, disfrutando, manejando términos y conceptos- de una manera casi inconsciente, y por imitación de lo que el profesor hace. Y

[144] García Abril en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana. Madrid, 2001, p. 130.

el cuarto y último propósito se encamina a que el alumno conozca desde el principio la totalidad de la extensión en el teclado del piano, para distinguir la tesitura y el timbre de los sonidos.

En definitiva, advertimos un singular manual de aprendizaje musical, que propone la práctica directa de los primeros cimientos necesarios para construir un gratificante acercamiento infantil al lenguaje musical. Las siguientes palabras del profesor Cabañas resumen la ideología de este didáctico trabajo:

> "El movimiento, la canción, la percusión,… o incluso la dirección de pequeñas piezas por el propio niño, son en suma recursos encaminados a conseguir que éste no estudie sino que descubra practicando, sintiendo o jugando, lo que es la música y las numerosas experiencias gratificantes que ésta le tiene reservadas"[145].

2.4.4. Continuidad en el proceso de creación. Consolidación del estilo (1991-1996)

El final de los años ochenta conecta directamente con el comienzo de los noventa, en cuanto al proceso de creación garciabriliana. Su estilo compositivo se personaliza en la autoría de numerosas partituras que presentan, de forma rotunda, su identidad definitiva. Al mismo tiempo, se constata en este período, la naturalidad con la que proliferan numerosas creaciones.

La primera página nacida en la década de los noventa se titula *Adaptaciones sinfónicas de siete marchas procesionales sevillanas*, y está escrita para orquesta.

Se trata de un encargo realizado por el productor andaluz Juan Lebrón a nuestro compositor. La idea era tomar de base siete marchas procesionales tradicionales de la Semana Santa sevillana, y posteriormente someterlas a un trabajo de adaptación para orquesta, con el objetivo de constituir la banda sonora original de la película-documental *Semana Santa*[146], dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón en 1991. Recogemos una reseña de la época que califica los logros de éste trabajo:

> "El resultado embriaga como el humo del incienso, quema como el fuego de las candelerías, García Abril ha logrado expresar, y ese era el sentido de la banda sonora de la película, una Semana Santa soñada, ideal, como

[145] CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad. Colección* Música Hispana. Madrid, 2001, p. 130.

[146] El estreno de esta película tuvo lugar el 9 de abril de 1992 en los Multicines Alameda de Sevilla. La banda sonora original fue grabada por The London Philarmonic, dirigida por el propio García Abril.

> recordada, interiormente vivida, en la que los sentimientos han alcanzado una cumbre casi dolorosa de intensidad"[147].

La obra selecciona siete marchas procesionales escritas para banda, cuyos títulos y autores son los siguientes: *Virgen del Valle* –de Vicente Gómez Zarauela-, *Estrella sublime* –de Manuel López Farfán-, *Jesús de las Penas* –de Antonio Panteón Pérez-, *Pasan los campanilleros* –de Manuel López Farfán-, *Soleá dame la mano* –de José Font de Anta-, *Esperanza Macarena* –de Pedro Morales Muñoz- y *Amargura* –de José Font de Anta. Fue estrenada en un concierto[148] celebrado en el Teatro de La Maestranza de Sevilla, el 11 de febrero de 1993, interpretada por la Orquesta Sinfónica de la ciudad bajo la dirección del autor.

García Abril no se limita aquí a ser un mero orquestador. Destaca la coherencia de sus adaptaciones sinfónicas. Introduce elementos contrapuntísticos muy variados que enriquecen notablemente las páginas originales seleccionadas. El material y la estructura utilizados en su planteamiento constituyen un verdadero reclamo emocional añadido al sentimiento religioso e íntimo de los mencionados títulos. La siguiente reseña refuerza nuestra valoración:

> "Ahora Antón García Abril ha transformado varias marchas en obras de concierto, no limitándose –como ya se ha hecho alguna vez- a reemplazar determinados grupos instrumentales, como los clarinetes por los violines o los saxofones por los violoncellos, sino introduciendo algunas modificaciones armónicas y enriqueciendo así su estructura: es como las vamos a oír, dirigidas por el propio autor de las nuevas partituras"[149].

En 1992 ven la luz dos composiciones: la cantata andaluza-ballet, *Pórtico de España y América* y la obra para guitarra, *Dedicatoria.*

José Tamayo encargó a nuestro compositor la composición de una cantata, para coro y orquesta, concebida a modo de ballet, para ser la introducción a la presentación de la "Antología de la Zarzuela andaluza" que se iba a realizar en la Exposición Universal de Sevilla de 1992. Definitivamente, dicho trabajo sube al escenario por vez primera el 9 de julio de 1992, en el Teatro de la Maestranza de Sevilla.

---

[147] Carlos Colón, notas de la grabación comercial, mayo de 1992.

[148] En dicho concierto se interpretaron también las siguientes obras: *La oración del torero, Danzas Fantásticas* y *La procesión del Rocío* del compositor sevillano Joaquín Turina.

[149] Francisco Melguizo, programa de mano nº 87, 20º de la 3ª temporada, correspondiente al concierto "Marchas Procesionales", Teatro de la Maestranza de Sevilla, celebrado el 11 y 12 de febrero de 1993. Actuó la Orquesta Sinfónica de Sevilla bajo la dirección del propio García Abril.

En ese mismo año, dentro del "Homenaje de Músicos Españoles a Tomás Marco en su 50º Aniversario", se presenta *Dedicatoria.* La nueva pieza garciabriliana, dedicada a la guitarra, es estrenada el 6 de diciembre del citado año, en el Teatro Monumental de Madrid por Gabriel Estarellas, autor de la digitación. Está dedicada al compañero homenajeado y a su esposa: "A María Rosa y Tomás Marco". Simbólicamente, a través de esta dedicatoria, Antón rinde tributo a todas las esposas de los compositores, "porque nosotros les debemos muchísimo a nuestras mujeres"[150], comenta Antón. Se trata de una breve, –dura escasamente seis minutos- pero sentida creación que transmite cordialidad. Trazada en un solo impulso, presenta una gran unidad compositiva que se refleja en la repetición del material motívico.

A pesar de su unitario enfoque, la pieza está estructurada en tres grandes secciones: la primera, *Liberamente*, profusa en indicaciones agógicas y dinámicas contrastantes, la segunda, *Espressivo*, donde prima la organización rítmica de compases muy agitados que buscan la tensión del discurso, desembocando en la tercera parte, de espíritu muy similar a la sección inicial. En general, se aprecia amplitud y flexibilidad en la intencionalidad del autor, que ante todo, persigue otorgar libertad de ejecución al intérprete.

En 1992 inicia García Abril su composición *Canciones xacobeas*, para mezzosoprano y orquesta –existe versión para voz y piano-, que fueron concluidas en 1993 y estrenadas el 8 de mayo de este año por Teresa Berganza – a quien están dedicadas- acompañada por la Orquesta de Cámara Reina Sofía en el Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela. Nacen como encargo del Consorcio del Xacobeo 93, y cuentan con el subtítulo de *Homenaje a la poesía gallega.* Son doce las canciones que integran este ciclo, cuyo texto pertenece a escritores gallegos, desde el siglo XII al XX: I. *Camiño Longo,* de Ramón Cabanillas; II. *Sobre o sol e a lúa,* de Ramón del Valle inclán; III. *No niño novo do vento,* de Álvaro Cunqueiro; IV. *Levouse a loucana,* de Pedro Meogo; V. *Amor apresurado,* de Francisco Añón Paz; VI. *Canzón para que un neno non durma,* de Luis Pimentel; VII. *Cantiga de amigo,* de Sancho I; VIII. *Sediame e una ermida de San Simeón,* de Mendiño; IX. *María Soliña,* de Celso Emilio Ferreriro; X. *Chone…,* de Ramón Cabanillas; XI. *Moi lonxe,* de Celso Emilio Ferreiro; XII. *Foliada,* de Ramón Cabanillas.

[150] García Abril, entrevista con P. Coronas, diciembre de 2007.

Imagen 15: Con Teresa Berganza, grabación de *Canciones Xacobeas*

Nuevamente aquí el compositor investiga en materia folklórica a través de textos originales, partiendo de elementos autóctonos de la esencia popular, para llegar a penetrar en la universalidad del mensaje. El lenguaje empleado en esta obra resulta comprensible para el oyente, lo cual hace pensar en una escritura de gran naturalidad. Así queda reflejado en la siguiente crítica musical:

> "El compositor ha hecho mucho más que unas canciones bonitas: ha logrado unos poemas ambiciosos en el afán de completar el regalo vocal de gran calidad y originalidad melódica, merced a una participación orquestal que, sin restar protagonismo al cantante, colabora, subraya, realza la atmósfera. Ese trabajo exigente y de envergadura (…) no conduce a dificultades para el auditor, porque los resultados son lógicos, diáfanos, directos y comunicativos"[151].

El año 1993 es significativo en la trayectoria artística garciabriliana: se cumple el sesenta cumpleaños del compositor. En consecuencia, numerosos homenajes y premios van a sucederse durante este año: el Ministerio de Cultura le concede el Premio Nacional de Música; el Gobierno de Aragón, la Medalla al Mérito Cultural; la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, el Premio de Música Española de la Fundación Guerrero; la Orquesta

[151] Antonio Fernández- Cid, *Diario ABC,* 10 de mayo de 1993.

Nacional de España le dedica un concierto monográfico; y la Banda de Música Santa Cecilia de Teruel le nombra Director Honorario.

> "Hace ya treinta años, un joven músico español –turolense por más señas- se acercó a la Fundación Juan March para solicitar una ayuda que le permitiera ampliar sus estudios en el extranjero. […] La Fundación Juan March correspondió asignándole una de sus becas para el extranjero en 1963. […] Treinta años después –como entonces tenía treinta ahora va a cumplir sesenta- es el propio Antón García Abril quien recibe de la Fundación Juan March un merecido homenaje por su doble labor en el campo de la creación musical y en el de la docencia en su cátedra de Composición del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. El entonces alumno es ahora un maestro"[152].

El autor realiza una segunda versión del *Cántico de la Pietá* –la primera es de 1977- en la que incluye, como novedad con respecto a la original, un grupo instrumental de viento madera y otro de viento metal, cuyo objetivo es, fundamentalmente, sustituir al órgano que no siempre está disponible en los escenarios. Su estreno tuvo lugar en el Teatro Monumental de Madrid, el 21 de enero de 1993, siendo los solistas María Orán y Pedro Corostola, así como el Coro y la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española, bajo la dirección de Alberto Blancafort y Antoni Ros Marbá, respectivamente. También contó con la colaboración del organista Miguel del Barco. Recogemos aquí las palabras que figuran en el programa de mano, el día de su estreno:

> "En la revisión de 1993, que hoy escuchamos en primicia, García Abril incluye un grupo de viento-madera (2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, fagot y contrafagot) y metales (2 trompas, 2 trombones y tuba) con diversas funciones; entre otras la de sustituir al órgano donde no se disponga de dicho instrumento. […]La obra a los quince años de su existencia, sigue interesándonos por la elegancia, flexibilidad y plasticidad de su escritura y, sobre todo, por ese clima de inmensa ternura que late en sus pentagramas"[153].

En este mismo año ven la luz las *Canciones del Alto Duero*, escritas para voz y piano. Inspiradas en textos de Antonio Machado, estas páginas están dedicadas a la ciudad de Soria. Se trata de un encargo realizado al músico por el Ciclo "Otoño Musical Soriano". Su estreno se celebra en el Centro Cultural Palacio de la Audiencia de dicha ciudad, el 21 de septiembre de 1993, y sus intérpretes fueron la soprano María Orán y el pianista Miguel Zanetti.

[152] Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea. Aula de reestrenos. "Homenaje a Antón García Abril en su 60ª Aniversario", 5 de mayo de 1993, p. 3.
[153] Miguel Alonso Gómez, notas al programa de mano de estreno, 21 de enero de 1993, p. 7.

Al servicio de la poesía -donde A. Machado describe la belleza de los paisajes sorianos y los sentimientos de sus habitantes- García Abril recoge en estos compases, acento español (fórmulas rítmicas genuinamente españolas), belleza expresiva (aspectos melódicos bien definidos) y brillantez en el discurso vocal (lucimiento en los recitativos, donde la voz conduce la temática de la obra).

Ven, vivirás siguiendo a Jesús, para coro unisonal y órgano, es una composición en la que Antón rinde homenaje a Su Santidad el Papa Juan Pablo II, a instancias de su amigo Joaquín Martín Abad, con motivo del viaje que el Pontífice realiza a España. Se estrena, ante el Papa Juan Pablo II, en el Seminario de Buena Ventura de Madrid, el 16 de junio de 1993, contando con la interpretación de la Coral del Seminario madrileño. La partitura pone música a los textos que Herminio Otero y Joaquín Martín Abad adaptan a partir de los Evangelios según San Juan (1, 39); San Mateo (10, 39); San Marcos (3, 13-14); y San Lucas (10, 1).

Cantos de pleamar, para orquesta de cuerda, 1993, obedece a un encargo del IX Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante. La obra es estrenada el 22 de septiembre de este mismo año, en el Teatro Principal de Alicante, siendo interpretada por la Orquesta Sinfónica de Galicia, bajo la dirección de Maximino Zumalave. Está dedicada a la Orquesta de Cámara Reina Sofía, quien la da a conocer en Madrid.

Nuevamente son explorados, en esta ocasión, elementos recurrentes en el lenguaje garciabriliano: la melodía, como vía de expresión directa; la pasión por la naturaleza (y en concreto por el mar); y la espiritualidad, a través de una personal visión del cosmos y del universo. Ya hemos tenido oportunidad de constatarlos en piezas como: *Cantar de soledades, Cántico delle creature, Cántico de la Pietá,* y *Cantos de plenilunio.*

> "No es la primera vez que me acerco a cantar a la naturaleza, creando una música que se aproxime a la expresión de aquellos fenómenos naturales del universo que nos sobrecogen por su belleza y magnitud al contemplarlos en su orden superior de una creatividad infinita. […] En estos *Cantos de pleamar*, mi acercamiento a la creación no está exento de un sentido cosmosófico, a través de un sentimiento del universo, desde una sensibilidad cercana a los principios místicos y contemplativos. […] *Cantos de pleamar* quiere ser decididamente una página lírica, que su voz se escuche como un pequeño cántico espiritual del cosmos, un canto a la pleamar en el sentido más lírico. La pleamar poética, colmada de impulsos de plenitud, la pleamar inspirada y litúrgica"[154].

[154] García Abril, notas al programa de estreno publicadas en: GALLEGO, Antonio: programa de mano correspondiente al concierto nº 5 de la Orquesta y Coro Nacionales de España (Temporada 1993-94), celebrado los días 12, 13 y 14 de noviembre de 1993, en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música de Madrid.

La página, aunque de forma libre, advierte un claro planteamiento tripartito: en la primera sección –que se inicia con el episodio en tempo Largamente- y en la tercera –vuelve a repetirse tras el amplio fragmento central- se encuentran los elementos más expresivos, encargados de crear una atmósfera de sentido cósmico, con dimensiones de universalidad, de religiosidad. La segunda parte, o sección central –que comienza en el Ancora piu mosso- alimenta el carácter rítmico de la obra, descrito a través de continuos movimientos de células, que imitan los impulsos de la pleamar. Para lograr brillantez, el autor emplea con frecuencia las subdivisiones de violines, violas y violoncellos, configurando momentos de gran complejidad polifónica.

En resumen, estamos ante una pieza lírica que expone con claridad abundantes ideas musicales (melódicas, rítmicas, contrapuntísticas, agógicas…) con las que el oyente reconoce fácilmente la naturaleza poética de la misma. La obra "deja constancia de la permanente inclinación de García Abril hacia el mar abierto, el lujo de la claridad, el cielo casi blanco y la sierra casi azul"[155].

En 1994 nacen las siguientes composiciones: la segunda versión del *Concierto para piano y orquesta*; el ballet *Fuenteovejuna;* el *Preludio de Mirambel número 4*; la *Sónata del Pórtico*; y el *Cuarteto de Agrippa.* De *Concierto para piano y orquesta* y *Preludio de Mirambel número 4*, para piano, nos ocuparemos detenidamente en el capítulo dedicado a su obra pianística.

El ballet *Fuenteovejuna* fue estrenado en Génova –Italia- el 20 de diciembre de 1994, en el Teatro San Carlo Felice, por el ballet de Antonio Gades. En España, se da a conocer el 18 de abril de 1995, en el Teatro de la Maestranza de Sevilla. La partitura incluye dos números de la suite orquestal *Canciones y Danzas para Dulcinea,* 1985, y un pequeño fragmento del concierto para orquesta *Celibidachiana,* 1982.

Con *Sonata del Pórtico*, García Abril aumenta su catálogo dedicado a la guitarra, instrumento que constituye, de forma muy singular, uno de los principales ejes de su corpus. La obra fue un encargo realizado por el XXXVII Curso Internacional de Música Española Música en Compostela, marco en el que fue estrenada la página, dedicada al guitarrista y profesor del mencionado curso, José Luis Rodrigo, intérprete de su estreno, celebrado el 17 de agosto de 1994 en la Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela. Concebida a modo de homenaje musical al Pórtico de la Gloria -escenario cercano al que conocerá su primera audición-, el autor desea transmitir un mensaje de espiritualidad, de paz. Antón parte de un profundo sentimiento de religiosidad para acometer estos compases, cuya estructura presenta el formato clásico de sonata en tres

[155] Enrique Franco, notas al programa de mano: "Programa Inaugural del Auditorio Palacio de Congresos de Zaragoza", 5 y 6 de octubre de 1994.

movimientos: I. Allegro, II. Contemplativo y con libertad; III. Allegro deciso. Sin embargo, la libertad compositiva garciabriliana, obliga a pensar que esta acotación de secciones es una mera ordenación de fragmentos, no una formal división morfológica.

> "En lo estructural mantiene los tres movimientos fundamentales para que, desde su ordenación, crear los impulsos y contrastes que articulen el discurso, dando variabilidad y continuidad al fluido de las ideas"[156].

La primera composición del maestro escrita para cuarteto instrumental es *Cuarteto de Agrippa*, destinado a clarinete, violín, violoncello y piano. Se trata de un encargo de la 43ª edición del Festival Internacional de Santander, para homenajear al entonces nonagenario compositor Goffredo Petrassi. Para ello, se solicita la creación de varias páginas musicales, entre las que se encuentra la de nuestro autor: "Dentro del Homenaje a Goffredo Petrassi en su 90 cumpleaños", compartiendo honores con otras obras escritas para la ocasión por Carmelo Bernaola, Amando Blanquer, Claudio Prieto, Ángel Oliver y Jesús Villa Rojo"[157]. Su estreno tuvo lugar el 16 de agosto de 1994 en la Sala Pereda del Palacio de Festivales de Santander, contando con la interpretación de los integrantes del Grupo LIM[158], del cual Petrassi era miembro honorario.

También hallamos una dedicatoria personal en esta aportación garciabriliana: "A mi hijo Antón, que con tanta pasión y amor se acerca a la arquitectura". En ella podemos encontrar nuevos motivos de inspiración para este alumbramiento, cuyo título hace referencia al famoso panteón romano construido por encargo de Agrippa, arte monumental italiano con el que se rinde sincero homenaje al ilustre Petrassi.

> "En él, las evocaciones y los recuerdos se convierten en protagonistas para guiar todo el material utilizado. […] Los elementos temáticos, surgidos como algo ambiental y sin lugar a duda evocadores, discurren en una proyección de grandes dimensiones que rompen las funciones formales, abriendo proyecciones acumulativas de superposiciones armónicas y rítmicas. Esta condensación de elementos alcanza momentos de especial capacidad expresiva, sin que hayan partido de una intencionalidad particular"[159].

---

[156] García Abril, entrevista con P. Coronas, diciembre de 2007.

[157] CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana. Madrid, 2001, p. 147.

[158] Los integrantes del Grupo LIM fueron: Jesús Villa Rojo (clarinete), José María Mañero (violín), Salvador Puig (violoncello) y Gerardo López Laguna (piano). Esta agrupación fue la encargada también de estrenar *Cuarteto de Agrippa* en Roma (Italia), el 14 de marzo de 1995.

[159] Jesús Villa Rojo en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, Madrid, 2001, p. 147.

Conociendo la particular construcción del mítico Panteón de Agrippa, -"único en su especie: partiendo de la época de los templos que siguen los modelos etruscos, éste rompe los cánones establecidos presentando una planta redonda con bóveda y lucernario"[160]- nos situamos ante una partitura muy pensada, organizada a partir de pequeñas células temáticas, y estructurada en un solo impulso. Al mismo tiempo, se refleja una gran libertad en la construcción de dichos compases.

En 1995, continúa cosechando reconocimientos: es nombrado miembro de la Real Academia de las Nobles y Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza, -que más tarde le nombrará Académico de Honor-; entra a formar parte del Patronato de Ibercaja; los Ayuntamientos de Teruel y Zaragoza le conceden su nombre a dos calles de ambas ciudades; recibe la Medalla de Oro del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, cuando se cumplen treinta y ocho años de magisterio en dicha institución educativa.

En cuanto a su actividad compositiva constatamos la creación de las siguientes obras: *Caligrafías misteriosas; Memoria de Anselmo Polanco y Felipe Ripio; Tres preludios urbanos* y *Zapateado.*

Caligrafías misteriosas, para coro mixto a capella, nace como encargo del "Certamen de la Canción Marinera de San Vicente de la Barquera" para servir de obra obligada en su XXVIII edición. Su estreno absoluto tuvo lugar en el marco de dicho certamen, el 8 de julio de 1995. Esta pieza está inspirada en los versos que el poeta José Hierro escribe para nuestro compositor. Aunque podamos suponer, por el título, que se trata de varias piezas, sin embargo, la página está concebida en un trazado único, cuya duración no supera los tres minutos.

Por encargo de monseñor Algora –obispo de Teruel- y Joaquín Abad, García Abril compone *Memoria de Anselmo Polanco y Felipe Ripoll,* himnos de laudes y vísperas, para coro y órgano, para ser estrenados en la Liturgia de las horas a la memoria de los beatos Anselmo Polanco y Felipe Ripoll. El acontecimiento se celebra durante la oración de la vigilia de la beatificación de ambos mártires, en el salón de actos del Agustinianum de Roma, el día 30 de septiembre de 1995. La pieza es interpretada por la Polifónica Turolense, dirigida por Jesús María Muneta Fernández de Moretín, "tal y como reza la edición llevada a cabo en 1996 por el Obispado de Teruel y Albarracín, ante dos mil peregrinos, la curia general de la

[160] SESTELO LONGUEIRA, Esther: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*. Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 173.

Orden de San Agustín y sus Provinciales, doscientos sacerdotes y veinte arzobispos y obispos venidos de todo el mundo, presididos por el cardenal Antonio María Javierre"[161].

A su corpus guitarrístico se incorporan *Tres preludios urbanos*, una obra que incluye tres preludios con los que Antón desea rendir homenaje a tres personalidades del mundo de la guitarra, a través de tres ciudades: *Preludio de Atenas,* dedicado al guitarrista griego Costas Costiolis, *Preludio de Madrid,* destinado al guitarrista mallorquín Gabriel Estarellas, y *Preludio de París,* dedicado a Robert Vidal, impulsor durante muchos años de la composición e interpretación guitarrísticas, desde Radio France, a través del concurso de guitarra organizado por dicha emisora.

Gabriel Estarellas es el encargado de estrenar la trilogía: el *Preludio de París,* cuya composición responde a un encargo realizado por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), del entonces Ministerio de Cultura, será estrenado el 16 de octubre de 1995 en Salle Charles Trenes –Radio France-; el *Preludio de Atenas,* el 22 de octubre de 1995, en la Hochschule für Musik de Hamburgo –Alemania-; y el *Preludio de Madrid,* el 11 de mayo de 1995 en el Instituto Francés de Madrid.

Destacamos una vez más el enorme interés del músico por la guitarra, instrumento a través del cual canaliza su homenaje geográfico, en el que une ciudades, culturas, personas… Recordemos algunos de los motivos principales por los cuales manifiesta dicho interés por la guitarra:

> "La guitarra fue un instrumento en el que me inicié casi de un modo forzado; fue el tesón e insistencia de Ernesto Bitetti en que escribiera para él lo que me empujó con más fuerza hacia este instrumento. Debo agradecer, tanto a él como a Gabriel Estarellas, la ayuda que me han brindado. Fue, por tanto, un inicio forzado. Aunque el punto de partida serían mis *Evocaciones,* en seguida vino el concierto que Bitetti me pedía. Después fueron diferentes encargos, por un lado, y la enorme dificultad de escribir para la guitarra, por otro, los hechos que me empujaron y tentaron en sus sendas. El sentido íntimo y lírico de la guitarra, contrario a la idea de violencia que tanto detesto en todos los aspectos de la vida, fueron el otro lado de mi interés hacia ella"[162].

Con la obra de piano a cuatro manos titulada *Zapateado*, finaliza su producción del año 1995.

---

[161] CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, Madrid, 2001, p. 151.

[162] José María Sánchez-Verdú, entrevista con García Abril, 17 de abril de 1995, Real Conservatorio Superior de Madrid en: *Concerto*, editorial Filarmónica de Madrid, abril-mayo de 1995, p. 25.

En noviembre de 1996, el maestro recibe el nombramiento de director de la Cátedra Manuel de Falla que Ernesto Halffter había desempeñado hasta 1989, año de su fallecimiento. Al frente de dicha cátedra, desarrolla una amplia labor de formación de nuevas generaciones de creadores, en la difusión y divulgación de la música contemporánea, a través de diversos proyectos artísticos dedicados a potenciar la obra de Falla y la creación actual. Entre ellos, cabe destacar la puesta en marcha de un curso de composición, que se celebra anualmente desde su fundación. El primero de estos cursos fue impartido por el propio García Abril, quien decidió posteriormente que cada edición fuese destinada a la participación de jóvenes compositores, para que fuesen ellos los encargados de impartir dichos cursos. Cada jornada anual está presidida por el compositor, quien dicta una conferencia en el acto de inauguración.

En 1996 se registran las siguientes obras: el ballet *La gitanilla; Tres poéticas de la mar,* para voz y piano; los *Preludios de Mirambel número 2 y 3,* para piano; *Balada de los Arrayanes,* para piano; y *Nocturnos de la Antequeruela,* para piano y orquesta de cuerda. Como vemos, es éste un año especialmente fecundo para el corpus pianístico, cuyos títulos analizaremos profundamente en el capítulo dedicado a este instrumento.

Imagen 16: Estreno del ballet *La Gitanilla*

La gitanilla, ballet, nace como encargo del Ballet Nacional de España con coreografía de José Granero. Su estreno tuvo lugar el 18 de septiembre de 1996, en el

Teatro de la Zarzuela de Madrid, por el mencionado ballet y la Orquesta Sinfónica de la capital, dirigida por Luis Antonio García Navarro. La dirección escénica corrió a cargo de Miguel Narros. Está basada en la novela ejemplar, homónima, de Miguel de Cervantes.

Está concebida para una orquesta de grandes dimensiones, con el objetivo de obtener un espectáculo pleno de efectos y colores sonoros: "uno de los proyectos más ambiciosos del baile español en los últimos cuarenta años", en palabras de Tomás Marco[163]. La obra está integrada por diecisiete números: I. *Nanas;* II. *Danzas procesionales;* III. *Danzas de las siete cruces;* IV. *Danza de las monedas;* V. *Danza del poeta enamorado;* VI. *Paso a dos;* VII. *Bailes de las doncellas y gitanas;* VIII. *Adagio gitano* (paso a dos); IX. *Danza de los dos caminos;* X. *Campamento gitano;* XI. *Canto del éxodo;* XII. *Paso a dos* (La Carducha- Andrés); XIII. *La muerte del soldado;* XIV. *Danza de la clemencia;* XV. *Danza del dolor;* XVI. *Danza nupcial;* XVII. *Adagio gitano.*

A modo de introducción, abre la composición *Nanas,* escrita con un aire Andante y en dinámica pianíssimo. Los elementos rítmicos y melódicos se intercambian en este fragmento, que describe el personaje principal de la gitanilla, desde su infancia (tema inicial interpretado por las flautas), pasando por la adolescencia (lirismo bello y sensual a cargo del oboe), hasta alcanzar la plenitud y configuración de la personalidad de la mujer (percusión, crecimiento orquestal de las diferentes familias instrumentales).

Los números de *La gitanilla* se suceden sin interrupción, y a modo de enlace, el final o coda de cada uno de ellos sirve de introducción al siguiente. *Danzas procesionales*, número II de este ballet, es una pieza eminentemente rítmica, donde apreciamos brillantez, agitación y tensión, características que ofrece en gran medida, la percusión, motor de dicho pasaje. En los números siguientes, *Danza de las siete cruces, Danza de las monedas* y *Danza del poeta enamorado*, hallamos la elegancia melódica descrita por las flautas y los violines, así como la fuerza expresiva que protagonizan los instrumentos de viento madera. Destaca, en estas tres piezas, la especial atención dedicada al lenguaje celular que da origen a la idea motívica de las mismas.

Paso a dos es uno de los números más sugestivos del conjunto. Se trata de un inspirado y sereno episodio, interpretado, en casi su totalidad, por la cuerda (violines). Contrasta con el deslumbrante *Baile de las doncellas y gitanas*, donde se representa, a través de constantes picados en sus notas, las características principales del espíritu de las gitanas: lo

[163]Tomás Marco -entonces Director General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Educación y Cultura- en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad*. Colección Música Hispana, Madrid, 2001, p. 156.

rítmico, lo racial, lo arábigo, lo español…El *Adagio gitano*, epílogo de los dos números anteriores, refleja la tranquilidad y la agitación contenidas respectivamente en ellos.

El eje central del ballet presenta tres escenas que simbolizan musicalmente la vida errante y nómada del pueblo gitano: *Danza de los dos caminos, Campamento gitano* y *Canto del éxodo.* El siguiente número, *Paso a dos*, anuncia la tragedia descrita por la cuerda, la madera, los vientos metales y la percusión, que irremediablemente llegan en *La muerte del soldado*, pieza cargada de dramatismo. A continuación, la *Danza de la clemencia* presenta un bello diálogo, sustentado entre las cuerdas –con el violoncello como protagonista- y el viento madera, cuya máxima expansión abre la siguiente sección, la *Danza del dolor.*

Finalmente, *Danza Nupcial* y *Adagio gitano* cierran el ballet. Aunque el conjunto de la página está presidida por la explosión rítmica y efectista, el autor reserva para su final, momentos de nostalgia e intimismo. Silenciosamente, la música se va extinguiendo con naturalidad y emoción.

Desde hace algunos años, nuestro músico trabaja en una nueva versión a partir de la partitura original de *La gitanilla*, adoptando el esquema de Suite Sinfónica donde recogerá una selección de las secciones con mayor carga orquestal, dotándola de una estructura coherente y con lógica de continuidad. En el año 2003 fueron editadas y estrenadas *Tres escenas del ballet La Gitanilla* por la Orquesta de la Radio y Televisión Española, dirigida por Adrian Leaper: I. *Danza de los dos caminos;* II. *Adagio gitano;* III. *Ceremonial del trigo y del agua.*

En 1996 comienza a escribir su composición *Alhambra,* para orquesta, concluida en 1998. La obra es un encargo que la Orquesta de la Radio de Berlín realiza al compositor para conmemorar el 75 aniversario de dicho conjunto instrumental. Se dio a conocer el 29 de mayo de 1999 en la Konzerthaus de Berlín por la Rundfunk Sinfonieorcherster, bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos. Para la elaboración de la partitura, el autor recurre a un referente que simboliza el nexo de unión entre Alemania y España: la figura de Carlos I de España y V de Alemania, materializado arquitectónicamente en el palacio granadino ubicado en la Alhambra. Con este enfoque estético, estos pentagramas concilian la fusión de culturas procedentes de Occidente y Oriente: escalas de origen oriental, variedad en el color sinfónico, contrastantes dinámicas, –referente a fuerza, dramatismo, sensualidad, interioridad, lirismo…- y ritmos característicos de espíritu español (acentos raciales).

Recogemos a continuación unos versos que el poeta granadino Antonio Carvajal escribió con motivo de esta página garciabriliana, a petición de su autor:

Entre el mar y los cielos
en la luz de mi amada

amé en la tierra el cielo
y era mi amor la Alhambra[164].

Se constatan nuevos reconocimientos en 1996: la Federación de Centros Aragoneses, conjuntamente con la Diputación General de Aragón le conceden la "Medalla de Aragonés al Mérito de Arte". Así mismo, recibe el "Premio al Mejor Autor de Música Clásica" de los Premios de la Música que, otorgan la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y la Asociación de Intérpretes y Ejecutantes (AIE), por el conjunto de su producción en ese año.

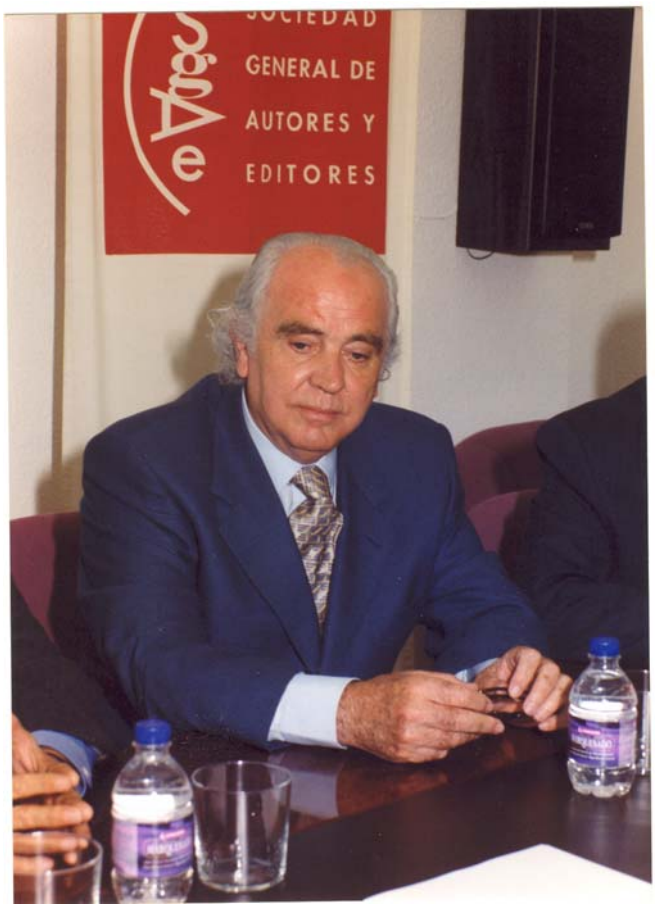


Imagen 17: García Abril en la SGAE

[164] Antonio Carvajal, versos para la composición *Alhambra*, en: SESTELO LONGUERIA, Esther: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*. Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 186.

2.5. DEPURACIÓN Y CONTINUIDAD EN EL PROCESO DE CREACIÓN (1997-2008)

2.5.1. Nuevos retos compositivos (1997-2000)

En 1997 el catálogo garciabriliano se incrementa con dos nuevas creaciones: *La noche de los secretos,* para guitarra, y la cantata *Lurkantak –Cantos de la tierra-*, para coro y orquesta.

La noche de los secretos surge por encargo de Cecilia Colien Honegger, a la que también está dedicada la obra. Esta página guitarrística está basada en un poema de la propia autora, a modo de ilustración musical. La pieza queda integrada en el *Álbum de Colien para guitarra*[165], compuesto por treinta composiciones breves para guitarra, de diversos compositores españoles vivos. La colección se presenta en doble edición: bibliográfica (libro) y fonográfica (disco). Su estreno se produce el 17 de agosto de 1997, en la Iglesia de Santa María de Udalla –Cantabria-, a cargo del guitarrista malagueño Marco Socías, quien realiza así mismo la grabación en CD.

La cantata para coro mixto y orquesta, titulada *Lurkantak (Cantos de la tierra)* ocupa el sexto lugar en la creación garciabriliana dedicada a cantatas. El Orfeón Donostiarra, para conmemorar la celebración del centenario de su creación, realiza el encargo de esta producción a nuestro maestro, colmando con ello, una de las mayores satisfacciones profesionales del músico:

> "El encargo del Orfeón Donostiarra supuso para García Abril mucho más que la mera petición de una obra. Hay que recordar que esta agrupación jamás había interpretado ni una sola nota salida de su pluma, por lo que en lo más hondo del corazón del maestro residía el pesar por el supuesto olvido al que su producción parecía estar relegada en esta veterana coral"[166].

[165] El resto de obras que integran el *Álbum de Colien para guitarra* son: *El vol de la Fada,* de Agustín Charles, *La luna-Cuatro fases,* de Antonio Pinho Vargas, *Poema,* de David del Puerto, *LLera de Banús,* de Joseph M. Mestres Quadreny, *Vientecillo de primavera,* de Manuel Castillo, *Cielo vacío,* de Joan Guimjoan, *Solo,* de César Camarero, *Elegía,* de José Luis Turina, *Preludio nº 1,* de Carlos Cruz de Castro, *Iya, mo Dukpe Fóbae,* de Flores Chaviano, *…y con "la maza" dando,* de José García Román, *Ramas,* de Francisco Guerrero, *Soliloqui,* de Salvador Brotons, *El amor imposible,* de Mauricio Sotelo, *Luz de luna,* de Ramón Barce, *Mirada Final,* de Jesús Torres, *Presto Mormurando,* de Tomás Marco, *Disimulación,* de Filipe Pires, *El color de les flors,* de Joaquim Homs, *Hoja de álbum. La gota de agua,* de Leo Brouwer, *Quién me libra…,* de Alexandre Delgado, *Remembrance,* de Jesús Rueda, *Breve canto,* de Pedro Caldeira Cabral, *White ink,* de José Manuel López López, *Perdendosi,* de Virgilio Melo, *Desglaç,* de Carles Guinovart, *En tierra de Lorna,* de Javier Darias, *Llamada,* de Santiago Lanchares y *Adagietto spirituale,* de Xavier Montsalvatge.

[166] CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, Madrid, 2001, p. 160.

Fue estrenada el 24 de agosto del citado año, en el Teatro Victoria Eugenia, dentro de la "Quincena Musical Donostiarra", es interpretada por la mencionada agrupación, bajo la dirección de José Antoni Alfaro, y por la Orquesta Sinfónica de Galicia, todos bajo las órdenes de Víctor Pablo Pérez.

Se compone de once números: I. *Txakolin-Txakolin*; II. *Sail au egin* (Hagamos este campo); III. *Xori Kantazale* (Pajarillo cantor); IV. *Xori erresiñula* (El ruiseñor); V. *Ohian beltzian* (El bosque sombrío); VI. *Ziriko beltza* (El carnero negro); VII. *Xorietan bürüzagi* (El primero entre los pájaros); VIII. *Ohian zugatzik ederrena* (El árbol más bello del bosque); IX. *Triste niz bihotzetik* (Estoy triste de corazón); X. *Mendi-gaña* (Cumbre de montaña); XI. *Bultzi-Leiotik* (Desde el tren en marcha). Por expreso deseo del compositor, los textos están escritos en eusquera. Los nueve primeros títulos corresponden a textos populares, y los dos números finales (X y XI) son realizados por José María Aguirre Egaña "Lizardi"[167]. El propio Antón nos habla sobre el proceso lingüístico desarrollado en esta composición:

> "Cuando recibo un encargo, mi responsabilidad me lleva a tomarme un tiempo, más o menos largo, para meditar en cómo debo diseñar la obra. En esos momentos embrionarios de *Lurkantak* me di cuenta de que la música tenía que nacer de las entrañas del pueblo vasco para, después, darle la estructura formal de la fusión de lo sinfónico y coral, de lo que debe ser una cantata de gran formato (…) Me rodeé de los mejores asesores lingüísticos[168] para no tener duda alguna de que todo lo insertado en la partitura musical saliese, realmente, de las raíces de la cultura vasca (…). Escuché mucha música popular de esta tierra –canciones de tema amoroso, canciones de cuna, canciones del campo (…)- y de ahí salieron algunas ideas para mis células germinales, tanto rítmicas, tímbricas como melódicas (…). Después, todo esto lo intenté hacer posible dentro de mi técnica y lenguaje para conseguir mi profunda convicción y filosofía: de que fuese una música inspirada en el pueblo vasco y creada en su homenaje, pero entendible por todos y para todos, con un lenguaje universal"[169].

La cantata se abre con un primer número, *Txakolín-Txakolín*, que describe con acierto las labores del campo: recogida de frutos, cantos populares de los hombres y mujeres que trabajan en dichas faenas. El ritmo elegido para esta página es el zortzico. Destaca el hábil juego melódico del canto protagonizado por las diferentes secciones

[167] El título de *Lurkantak* está inspirado en un verso suyo que es un canto a la tierra: *Oi, lur, Oi, lur!/Oi, ene lur nerea!.../ (Oh, tierra, oh tierra, / oh, tierra mía).*

[168] Esta labor de asesoramiento fue desempeñada por Mírem Egaña, Marisol de las Cuevas y un querido y antiguo alumno de su cátedra de composición, Javier Jacinto.

[169] García Abril, entrevista con P. Coronas, diciembre 2007.

orquestales, con especial atención a la percusión, que en su reexposición anuncia un sendero por recorrer a través de los *Cantos de la Tierra.*

Sail au egin (Hagamos este campo) surge tras un descenso de cuartas en el final del primer número. Se trata de una música más sosegada y de tempo lento, cuya temática refleja el amor por la tierra y las raíces de cada pueblo. Hallamos profusión en el tratamiento modal y tonal, así como inspiradas líneas contrapuntísticas que recubren la pieza de una atmósfera íntima y serena.

Alegría y dinamismo contrastan en el siguiente número, *Xori kantazale (Pajarillo cantor).* La sección posee un tema motívico descrito a través de un cinquillo de semicorcheas, que va alternándose por todas las partes orquestales. Efusión y fuerza empapan el fragmento. La indeterminación tonal presenta la cuarta pieza, *Xori erresiñulla*, *(El ruiseñor),* que imita el canto del ruiseñor, como eje central de este número. La calma y la flexibilidad envuelve estos compases, que metafóricamente describen paisajes bucólicos.

En el quinto lugar se encuentra *Ohian beltziana (El bosque sombrío),* cargado de emotivos pasajes orquestales y vocales. Se constata originalidad en el campo tonal –células, motivos, cromatismo- y en la introducción de ciertos timbres muy específicos como el sonido de la trompa, encabezando el motivo principal de la melodía. *Zikiro beltza (El carnero negro),* sexto número del conjunto, nuevamente aporta brillantez y fuerza, a través de ritmos casi ancestrales, de aire dancístico. Sopranos y tenores en la parte coral añaden colorido a la explosión orquestal.

Se registra, de nuevo, contraste metronómico y temático entre el séptimo número –*Xorietan bürüzagi (El primero entre los pájaros)*- y el octavo –*Ohian zugatzik ederrena (El árbol bello del bosque).* El primero, de tempo lento, posee un ambiente lírico e intimista, de espíritu melancólico (dinámicas en pianíssimo, reposos cadenciales, y enarmonías), mientras que el segundo aporta rapidez, viveza y euforia (cromatismos, contrapuntos, y textura densa). A modo de transición, se presenta la novena pieza, *Triste niz bihotzetik (Estoy triste de corazón),* de cuyo título deducimos una atmósfera nostálgica y recogida. Inicialmente plantea cierta inestabilidad tonal, que finalmente encuentra la estabilidad deseada por el autor. Se trata de una sección de gran belleza lírica, dotada de espiritualidad.

Los dos últimos números están unidos entre sí: el popular ritmo de zortzico reaparece en *Mendi-gaña (Cumbre de montaña)* encadenándose con el último título, *Bultzi-Leiotik (Desde el tren en marcha),* donde se aprecia la elocuencia del diálogo establecido entre coro y orquesta, en un esquema de rondó. El apoteósico final concilia riqueza sonora en las secciones orquestales y el grito unánime del coro que cierra explosivamente la partitura.

Dedicada al Orfeón Donostiarra y al pueblo vasco, la cantata es una de las obras más aclamadas de García Abril. El día de su estreno cosecha gran éxito, contabilizándose más de quince minutos prolongados de ovación. También en sus posteriores interpretaciones ha gozado de excelente repercusión, como prueban las siguientes críticas:

> "La obra es de una contundente brillantez. El sabio oficio de García Abril se aplicó para dar el máximo de lucimiento sonoro y expresivo no ya a un coro, sino al grande y singular coro que le había pedido la partitura; y también a la orquesta que la abordara, requerida por todo lo alto en cuanto a la plantilla y a exigencias técnicas"[170].

> "La factura de *Lurkantak (Cantos de la tierra)* es impecable y alcanza cuanto se propone. El compositor ha demostrado ser el español que mejor escribe para las voces y esta cantata es una muestra. Combina materiales de dinámicas suaves con explosiones sonoras y termina en punta grandiosa…El Orfeón se entregó a una obra que debe adorar"[171].

Ocho títulos integran la producción garciabriliana en el año 1998: *Cantos nupciales,* para coro y órgano –existe otra versión para coro y orquesta-; *Homus homini sacra res*…, para coro y orquesta; *Madrid 1948-1998,* para dos pianos; *Sonata de Siena,* para violín y piano (segunda versión); *Tres acuarelas aragonesas,* coro de niños, a capella o con órgano; *Tres polifonías turolenses,* para coro mixto; *Carta a un amigo,* para orquesta sinfónica y *El gran teatro del mundo,* auto sacramental.

Cantos nupciales representa un hecho trascendente en la biografía del maestro: la boda de su hijo Antón, celebrada el 11 de septiembre de este año, en la Iglesia San Jerónimo el Real, de Madrid. Para la ceremonia religiosa del enlace, nuestro compositor realiza esta página –con la que obsequia a la nueva pareja- basada en unos textos proporcionados por su amigo y sacerdote Joaquín Abad, de las Aclamaciones del ritual del matrimonio. En su estreno colaboraron los intérpretes Ángel Oliver Pina, al órgano, y el coro de la mencionada iglesia, dirigido por María de los Ángeles Calahorra. Según el propio autor aclara, la composición presenta su título en plural por estar destinada, en principio, a una serie de cuatro partes, correspondientes a cada uno de sus hijos. Y añade:

> "Aspiro a que se trate de una colección de cuatro piezas nupciales destinadas no solamente a este tipo de solemnidades, sino que además estén estrechamente enraizadas con los hábitos compositivos de siglos pasados en que los compositores desarrollaron buena parte de su labor al servicio de la iglesia. Eran composiciones útiles, funcionales, pragmáticas, etc. que después

[170] José Luis García del Busto, *Diario ABC,* 1997.

[171] Gonzalo Alonso, programa de mano del estreno en Madrid, *Diario La Razón,* octubre de 1999.

> pasaron a ser obras de concierto. Esta es la base de la inmensa mayoría de las obras compuestas, por ejemplo, por Bach"[172].

Como himno de la Universidad Carlos III nace *Homus homini sacra res*…, encargo realizado por la mencionada Universidad a García Abril. Está basada en textos de Jorge Urrutia, inspirado en el lema homónimo de Séneca y que ha sido adoptado como norma del Humanismo. Es estrenada el 23 de febrero de 1999 bajo la presidencia de SS. MM. los Reyes de España, con motivo de la inauguración de la sede de la Escuela Politécnica Superior y de su Auditorio "Padre Soler", ambos de la Universidad Carlos III de Madrid. Sus intérpretes fueron el Coro de la citada Universidad, bajo la dirección de Nuria Sofía Fernández Herranz, y el Grupo de Cámara de la misma, dirigido por Isabel Urueña Cuadrado.

De *Madrid 1948-1998* y *Sonata de Siena* (segunda versión) nos ocuparemos en el capítulo dedicado a la obra pianística.

Tres acuarelas aragonesas, escrita para coro de niños, a capella o con órgano, son tres piezas que ponen música a los textos de la poetisa zaragozana Magdalena Lasala. Sus títulos son los siguientes: 1. *Acuarela de la plaza blanca* –dedicada a Zaragoza-; 2. *Acuarela de la lluvia sobre el río* –dedicada a Huesca-; 3. *Acuarela del azul y la piedra* –dedicada a Teruel. Se incorporan al rico patrimonio musical que atesora la Escolanía de la Basílica de la Virgen del Pilar de Zaragoza –los Infanticos-. Su estreno tiene lugar el 26 de marzo de 1998 en el Pilar de Zaragoza, en el marco del XXVI "Congreso Nacional de la Enseñanza Privada". María Pilar Gracia, y la veterana agrupación coral infantil –destinatarias del tríptico- fueron los intérpretes destinados para dar a conocer la partitura, en la que podemos leer: "a la Escolanía de Infantes del Pilar de Zaragoza" y "a María Pilar Gracia, que con tanto entusiasmo vive la emoción de estas voces".

Otra obra coral alimentada por las raíces aragonesas es *Tres polifonías turolenses*, para coro mixto: 1. *Vos en Belén;* 2. *Rompellón;* 3. *Si quieres subir al cielo.* Está concebida para ser la obra obligada en el "XXX Certamen Coral de Ejea de los Caballeros", celebrado entre el 9 y el 11 de abril de 1999, en cuya edición es estrenada. Estos compases están elaborados a partir de temas folklóricos del pequeño pueblo turolense, Dances de Jorcas.

> "Manejando un libro de temas folclóricos turolenses me encontré con estos temas de Dances, adoptándolos como elementos básicos a partir de los cuales construiría estas polifonías"[173].

[172] García Abril, entrevista con P. Coronas, enero de 2008.

Para completar su catálogo en este año, García Abril alumbra *Carta a un amigo*, para orquesta sinfónica y *El gran teatro del mundo.* El origen de esta pieza es la propuesta lanzada por el director de orquesta Rafael Frühbeck de Burgos a una serie de compositores, amigos del mencionado director: Claudio Prieto, Rainer Bischof, José Peris, Luis de Pablo, Tomás Marco, Lorenzo Palomo, y nuestro protagonista. Se trata de elaborar una obra colectiva, dedicada al maestro Frühbeck de Burgos, en homenaje a su 65 cumpleaños. El título genérico de partida para la composición fue *FDB 65*, relacionando a cada una de estas letras, relativas a sus apellidos, con notas correspondientes a la notación usada en centroeuropa (A, La; B, Si; C, Do…, etc.), por lo que *FDB* se identificaría con las notas Fa, Re y Sib. Antón ofrece un enfoque personal al proyecto, creando un sistema propio de composición basado en un código de sonidos-letras en donde cada uno de los doce sonidos corresponde a una letra correlativa de nuestro alfabeto[174], logrando escribir una carta dirigida a su amigo con un código secreto, que el destinatario tendría que descifrar.

> "Hice una primera estructura de la obra que me llevó a un momento, a modo de cadencia, coincidente "casualmente" con el compás 65, donde la flauta solista de la orquesta se queda solo tocando una cadencia en la que, de manera codificada, aparecía la letra de mi carta de felicitación"[175].

La letra clave de este enigmático lenguaje estaba en el compás 65, como revela el propio autor. Poco tiempo después, Frühbeck de Burgos contesta a esta original carta de felicitación emitida por Antón. Para ello y empleando el mismo código ya utilizado, el director encomienda esta tarea de traducción a dos violines, materializándose así su contestación a través de la composición *A vuelta de correo*, cuya interpretación tuvo lugar a continuación del estreno de *Carta a un amigo*, celebrado con motivo del mencionado aniversario, el 5 de septiembre de 1998 –aunque el cumpleaños del célebre director sería días después, el 15 de septiembre- en la Grosser Saal de Konzerthaus de Berlín, contando con la colaboración de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín, bajo la batuta del propio homenajeado.

El mismo día que son estrenados *Cantos Nupciales* -11 de septiembre- se da a conocer también el auto sacramental *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, al que nuestro protagonista pone música. Su estreno se celebra en la iglesia madrileña de San

---

[173] García Abril en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, Madrid, 2001, p. 175.

[174] García Abril lo ha denominado "sistema alfabético".

[175] García Abril, entrevista con P. Coronas, enero de 2008.

Francisco el Grande por la Compañía de José Tamayo, quien realiza el encargo de la partitura. La difusión que ha alcanzado la obra ha sido enorme, llegó a ser aclamada en el Aula Paolo VI de la ciudad del Vaticano, con motivo del "47º Congreso Eucarístico Internacional", celebrado en junio de 2000.

Durante la temporada 1997-98 se convierte en el compositor español más programado por las mejores orquestas y ciclos de música, tal y como se refleja en el boletín mensual de programación emitido por Radio Clásica, Radio Nacional de España (RNE). Con trescientos minutos de interpretación programada, aparece situado a la cabeza de una extensa nómina de creadores musicales españoles de todos los tiempos, seguido por Manuel de Falla -293 minutos-, Joaquín Rodrigo -110 minutos-, José Luis Turina -53 minutos-, Ernesto Halffter -49 minutos- , y sesenta compositores españoles más. En este estudio se destaca que las obras garciabrilianas más programadas en la temporada indicada son: *Canciones y danzas de Dulcinea,* 1985, *Concierto Aguediano,* 1976, *Concierto para piano y orquesta,* 1957-63 (revisión 1994), *Divinas palabras,* 1986-1992, *Nocturnos de la Antequeruela,* 1996 y *Tres sonatas para orquesta,* 1984.

El 18 de diciembre de 1998 recae sobre el maestro uno de los galardones más destacados de su trayectoria profesional: la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, concedida por el Ministerio de Educación y Cultura, cuyo acto oficial de entrega[176] tiene lugar el 22 de junio de 1999, bajo la presidencia de SS. MM. los Reyes de España, en la Iglesia de San Martín Pinario de Santiago de Compostela.

[176] Esta distinción oficial es entregada ese mismo año a los músicos Ramón González de Amezúa Noriega y al intérprete Jordi Savall.

Imagen 18: Entrega de la Medalla de Oro de las Bellas Artes

Otros reconocimientos registrados en este año son: el "Premio Natural Cultura Viva", y por segunda vez, el "Premio al Mejor Autor de Música Clásica" de los "Premios de la Música" –III Edición- que concede la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y la Asociación de Intérpretes y Ejecutantes (AIE)[177].

En la continuada actividad compositiva del músico comprobamos que el año 1999 es nuevamente fructífero. *Alba* se incorpora al catálogo garciabriliano dedicado a la voz y al piano. *La fuerza de la creación*, escrita para orquesta, surge como obra de encargo realizado por la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), para convertirse en la melodía corporativa del centenario de la mencionada Sociedad. Su puesta en escena se celebra en la XLVIII Edición del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, siendo estrenada por la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española dirigida por Enrique García Asensio. *La fuerza de la creación* presenta tres versiones diferentes en relación a su duración: la primera dura aproximadamente cuatro minutos, la segunda, dos minutos, y la tercera, un minuto. Las tres se hallan registradas en un disco compacto monográfico que edita dicha Sociedad en este mismo año. *Dos villancicos para el nuevo milenio,* para coro y

[177] Recordemos que este mismo premio también fue ganado por García Abril dos años antes, en la primera edición de los "Premios de la Música".

orquesta; y *Concierto de las tierras altas,* para violoncello y orquesta, completan el listado de su producción en esta temporada.

De nuevo el famoso director de orquesta Rafael Frühbeck de Burgos es el motor que activa la inspiración de cinco compositores españoles: Antón García Abril, Carmelo Alonso Bernaola, Claudio Prieto, José Peris y José María Sánchez Verdú. En esta ocasión, la iniciativa persigue la composición de unos villancicos para la celebración de las Fiestas Navideñas. Así es como aparecen los *Villancicos para el nuevo milenio*, cuyo estreno tiene lugar en el Concierto Extraordinario de Navidad celebrado en el Auditorio Nacional de Madrid el 28 de diciembre de 1999. Son sus intérpretes la Orquesta y el Coro Nacional de España, bajo la dirección de Frühbeck de Burgos. Con sencillez y emoción, el maestro aborda la creación de dos villancicos: *El aire mueve las ramas* y *Campana sobre campana.* El primero se basa en textos de Antonio Gala. Se trata de una música libre y espontánea, donde permanece una célula melódica constante que crea en el oyente la percepción de la presencia del aire. Los efectos de dinámicas junto al ostinato de movimientos contrapuntísticos, se encargan de crear una atmósfera poética e intimista. El popular *Campana sobre campana* es el resultado de un trabajo polifónico-orquestal donde encontramos desgloses de voces a través de dos coros. Muy acertados son los timbres de las campanas en el conjunto de la pieza: "Entré en un campo que a mí me apetecía mucho: trabajar en uno de los villancicos más populares de la lírica navideña española y poder realizar mi personal visión de *Campana sobre Campana*"[178].

Concierto de las Tierras altas es el único concierto escrito, por el momento, para violoncello solista y orquesta. Su título hace referencia a las tierras sorianas-aludidas por Antonio Machado en sus versos- limítrofes con las aragonesas, que presiden el Moncayo. La composición es un encargo del VIII "Otoño Musical Soriano" que rinde homenaje, en esta edición, al director Odón Alonso en su 50 aniversario de actividad profesional. Dedicada al violonchelista Asier Polo, esta nueva pieza es estrenada por su destinatario y la Orquesta Sinfónica de Bilbao bajo la batuta de Juanjo Mena, el día 9 de septiembre de 2000, en el Auditorio de la Sala de la Audiencia de Soria.

> "El *Concierto de Tierras Altas* podría ser una obra que resume, en su forma y contenido, mi pensamiento sobre la melodía, y el violoncello, como instrumento solista, me ha proporcionado grandes sensibilidades para expresarla; su propia identidad musical me ha conducido por los caminos infinitos de una lírica en la cual el concepto interválico-melódico ha tenido un papel de extraordinaria importancia. El violoncello en su enorme amplitud de

[178] García Abril en: SESTELO LONGUEIRA, Esther: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 195.

> ámbito y su personal voz se identifica, perfectamente, con las voces humanas, expresando, desde las profundas, amplias y nobles voces de los bajos cantantes, hasta los bellos, sensibles e intensos sonidos, llenos de pastosidad y dulzura, de las voces agudas de soprano.[…] Este aspecto lírico, unido a las múltiples posibilidades que su desarrollada y sofisticada técnica nos brinda, ha marcado y dirigido mi trayecto en ese viaje misterioso y mágico de la creación que supone iniciar un punto de partida dirigido hacia paisajes y lugares intuidos, pero todavía desconocidos. Es aquí donde reside, tal vez, el aspecto más atrayente y apasionante de la composición musical. *Concierto de las Tierras Altas* es un canto a la naturaleza como visión espiritual de la obra magna de la creación, homenaje a las tierras de Soria y sus hermanas tierras de Aragón. La poesía siempre bella y emocionada de Antonio Machado me ha proporcionado impulsos de creación y emoción. […][179].

Con esa alusión a Machado, García Abril se refiere a estos versos del poeta de Castilla:

> "Conmigo vais, campos de Soria,
> tardes tranquilas, montes de violeta,
> alamedas del río, verde sueño
> del suelo gris y de la parda tierra,
> agria melancolía
> de la ciudad decrépita. Me habéis llegado al alma"[180].

Acerca de estos versos, señaló el compositor:

> "Estos versos, en unión de otros del mismo Antonio Machado, que forman parte de Campos de Soria, configuran mi homenaje, a través de la poesía machadiana, a estas nobles tierras. […] Partiendo de estos versos, nace la melodía que queda integrada en mi partitura"[181].

Como señala el propio autor, este concierto presenta, a través del instrumento solista al que está dedicado –el violoncello-, un despliegue sonoro de posibilidades melódicas, concepto que prioriza siempre el compositor. Se aprecian características que acentúan la dimensión poética que la obra adquiere: horizontalidad en el fraseo, relaciones interválicas –armónicas y melódicas, pasajes cadenciales, arabescos y glisandos, tratamiento de microcélulas… García Abril se adentra en paisajes sonoros plenos de color y sensibilidad, donde la atmósfera de lirismo y de espiritualidad está presente.

En el ámbito de la docencia aparece un nuevo escenario que se convertirá, a partir de 1999, en punto de encuentro habitual de nuestro maestro con las nuevas generaciones de compositores: la Escuela de Altos Estudios Musicales de Santiago de Compostela.

[179] García Abril, notas al programa de estreno, 9 de septiembre de 2000.
[180] Antonio Machado, "Campos de Soria-IX", en: *Campos de Castilla,* Alianza Editorial, Madrid, 2006.
[181] García Abril, notas al programa de estreno, 9 de septiembre de 2000.

Aunque ya desde 1995, participa como Catedrático de Composición en los Cursos de "Música en Compostela", esta nueva colaboración pedagógica establece un vínculo más arraigado entre el maestro y la capital gallega. Desde 1999 nuestro protagonista se desplaza una vez al mes, entre enero y junio de cada año, a la sede de la mencionada Escuela, para dictar sus clases magistrales de Composición a los jóvenes alumnos de este centro.

Surge en esta época una iniciativa de la Editorial Edelvives, nacida concretamente de Montse Sanuay Simón, Rocío Barrueco y Alberto C.G. Lobato, cuyo objetivo es el de incluir la biografía y la obra de Antón -algunos fragmentos musicales como: *Alegrías, Coita, Mariñeiros, El hombre y la Tierra*- en los materiales curriculares que integran el libro de texto y el disco compacto (CD) de Música, correspondiente al 4º curso de Educación Secundaria Obligatoria (E. S. O.). Este hecho nos ayuda a valorar la dimensión y el reconocimiento que alcanza su música.

El comienzo del siglo XXI se abre para García Abril pleno de energía creadora. Dos nuevos frutos musicales iluminan su catálogo en el año 2000: *Castilla de la luz,* para voz y piano (nos ocupamos de su análisis en el capítulo de la obra pianística), y *El mar de las calmas,* para orquesta. También se inicia este año un nuevo proyecto compositivo consistente en abordar un cuarteto de cuerda, que llevará por título *Cuarteto para el nuevo milenio.*

El encargo que el músico recibe del Festival Internacional de Música de Canarias, motiva el nacimiento de *El mar de las calmas,* página sinfónica de grandes trazos. Cuatro años antes, en 1997, asiste en dicho festival al estreno de su *Preludio de Mirambel nº 3* para piano, y recibe la propuesta del encargo. Desde entonces, reflexiona sobre el contenido y la estética a seguir:

> "componer una obra que aspirase, en su esencia, a ser una composición basada en el fuerte contenido espiritual que fluye del manantial humano de las tierras canarias. Aquí reside la apuesta, crear una obra sinfónica que, por ella misma, explique todo el profundo sentido y sentimiento del alma canaria, elevada al nivel de un cántico espiritual"[182].

Aunque fragmentada, la obra está pensada en un único impulso, como ocurre habitualmente en la producción garciabriliana. La aparición constante de temas y de células motívicas repetitivas nos conduce a valorar el aspecto cíclico que contiene. La sensación de inmensidad e infinito que proporciona la contemplación del mar es una perspectiva

[182] García Abril, notas al programa del estreno, 7 de enero de 2001.

presente en esta composición. *El mar de las calmas* plantea la dualidad de calma y agitación, planteamiento que se refleja en el doble enfoque de lo tonal y lo modal, lo melódico y lo rítmico, la bitonalidad. El autor se inspira en la isla canaria del Hierro "donde podemos contemplar, por un lado, un mar movido y agitado por los vientos; y por otro, un mar de calmas que te seduce, que te aporta paz y armonía, grandeza y humildad (…); todo un cúmulo de emociones al poder percibir, con todos tus sentidos, tanta maravilla"[183].

El estreno de esta nueva página tiene lugar el 7 de enero de 2001 en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, por la Orquesta Sinfónica tinerfeña, dirigida por Víctor Pablo Pérez.

La divulgación de su obra crece exponencialmente. Un ejemplo de ello es el "Concurso Internacional de Piano Compositores de España", que arranca en su primera edición, correspondiente al año 2000, tomando como referencia obligada el repertorio del maestro. La celebración de este certamen anual tiene lugar en la localidad madrileña de las Rozas, y cuenta con la colaboración especial del pianista Leonel Morales.

A punto de concluir el siglo XX, nuestro músico recibe un nuevo reconocimiento: es nombrado Académico de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina. El acto de investidura como tal académico tiene lugar el 21 de septiembre de 2000.

Imagen 19: Acto de Investidura como Académico Nacional de Bellas Artes de Argentina

[183] García Abril, entrevista con Esther Sestelo Longueria en: SESTELO LONGUEIRA, Esther: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*, Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 198.

2.5.2. Creación garciabriliana a principios del siglo XXI (2001-2008)

La trayectoria creadora de nuestro protagonista en los primeros años del siglo XXI mantiene un elevado índice de estrenos. A caballo entre el año 2000 y 2001, nace un nuevo ejemplo de búsqueda en la investigación compositiva: el *Concierto de la Malvarrosa,* para flauta y piano, instrumentos solistas que conducen la parte virtuosística de la composición. Ya en el 2001, García Abril vuelve a sorprender con tres nuevos títulos dirigidos en su mayoría a las posibilidades sonoras del instrumento del piano: *Canciones del Jardín secreto,* para voz y piano; *Dos piezas griegas,* para piano, y *Juventus,* para dos pianos y orquesta.

En el año 2002 compone: *Música para noctámbulos*, para guitarra. El autor realiza unas variaciones sobre tres preludios de Francisco Tárrega, a partir del encargo que recibe del XXXVI Certamen Internacional de Guitarra de Benicassim para rendir homenaje a Tárrega en el 150 aniversario de su nacimiento. La página se da a conocer en el marco de dicho Certamen, celebrado en agosto, en Benicassim (Castellón). También de este año es *Tres canciones sobre textos de Antonio Machado*, para voz y piano.

El 23 de octubre de 2002 es nombrado patrono de la Fundación Antonio Gala de Córdoba, dedicada a promover talentos noveles. Desde entonces, la presencia constante del maestro en su sede -a través de charlas, conferencias y encuentros personales- constituye un acicate más para la formación y el enriquecimiento de estos jóvenes artistas. Por otra parte, en enero de este mismo año, la octava edición del Ciclo de Música Contemporánea de Málaga dedica toda su atención a la figura y obra del compositor. Las jornadas incluyeron conciertos con orquesta sinfónica, música vocal, música de cámara, recitales de solistas, conciertos de solista y orquesta, la grabación de dos CDs y la publicación de un libro monográfico sobre su pensamiento musical[184].

Durante el año 2003 nace una nueva versión de su ballet *La gitanilla.* Se trata de una adaptación para orquesta sinfónica que lleva por título *Tres escenas del ballet La gitanilla.* El origen de esta creación parte del concierto conmemorativo del XXV aniversario de la Constitución española, celebrado el 11 de septiembre de 2003 en el Auditorio de Zaragoza, con la colaboración de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española (RTVE), bajo la dirección de su titular, Adrian Leaper. El maestro Leaper solicita a García Abril una partitura que encajara con la duración y el programa previsto para la ocasión. El compositor aporta tres fragmentos del mencionado ballet, que se suceden a modo de suite,

[184] Zaldívar, Alvaro: *Estética y estilo en la obra de Antón García Abril,* Edita Orquesta Filarmónica de Málaga, Depósito legal MA-1647-2001.

reproduciendo el tradicional esquema formal tripartito (rápido-lento-rápido). Los títulos de estas tres escenas son: *Danza de los dos caminos, Adagio gitano y Ceremonial del trigo y el agua.*

Otra producción perteneciente a este mismo año es el *Concierto de Gibralfaro*, para dos guitarras y orquesta. El propio García Abril comenta el origen y el contenido de la partitura:

> "En enero de 2002, la Orquesta Filarmónica de Málaga, como culminación de los actos y conciertos que se desarrollaron dentro del marco del Festival de Música Contemporánea del que tuve el honor de ser destinatario, la propia Orquesta, en línea de continuidad a una política de apoyo a la música española, me hizo el encargo de escribir una obra sinfónica.
>
> Siendo Málaga parte protagonista de mi sentimiento, después de estudiar distintas opciones, entendí que la guitarra como instrumento tan profundamente ligado al pueblo a través de su música popular, conectaba perfectamente con este proyecto. Tomando cuerpo esta idea y con el deseo de escribir una forma musical que todavía no constara en mi repertorio […] me encaminé hacia la nueva posibilidad de escribir un concierto para dos guitarras y orquesta, de esta manera, nació el *Concierto de Gibralfaro.* He pretendido que esta obra emerja desde las propias raíces de la tierra malagueña, de ahí, en primer lugar, el título; en Gibralfaro palpitan los ojos y el corazón de Málaga"[185].

El concierto consta de tres movimientos. En el primero, *Visiones de la bahía*, hallamos la contemplación serena y reflexiva del autor frente a la bahía malagueña. El segundo, *A partir de un canto popular malagueño*, está concebido a partir de una antigua canción de cuna que habilita al compositor de recursos suficientes para elaborar diseños y estructuras entroncadas con las raíces del pueblo malagueño. Finalmente, *Homenaje a la tauromaquia picasiana* es un reconocimiento garciabriliano al famoso pintor malagueño y al colorido de sus pinturas dedicadas a la tauromaquia.

El concierto de Gibralfaro sube al escenario el 3 de junio de 2004, en el Teatro Cervantes de Málaga, interpretado por los guitarristas Gabriel Estarellas y Marco Socías, en colaboración de la Orquesta Filarmónica de Málaga (OFM) bajo la dirección de Aldo Ceccato. Al día siguiente de su estreno absoluto, el día 4 de junio de 2004, se interpreta en el Centro Cultural Manuel de Falla de Granada, –con el mismo programa del estreno- de cuyo programa de mano extraemos el siguiente comentario:

> "Antón García Abril es uno de los compositores españoles actuales que ha dedicado parte importante de su amplio catálogo a la guitarra. […] Más significativas resultan aún sus composiciones para guitarra y orquesta, […] que

[185] García Abril, notas al programa del estreno, junio de 2004.

sintetizan el estilo personal de García Abril, lleno de recuerdos y predicciones. Entre los recuerdos aparecen continuamente en toda su obra, referentes a la poesía e incluso a la geografía española. Las predicciones están constituidas por su modo único de comunicar sin renunciar a la melodía. […]. Esta trayectoria culmina en el *Concierto de Gibralfaro.* […] De nuevo encontramos los referentes constantes en la obra del compositor: el paisaje, en el primer movimiento; la música popular, después y la poética, en esta ocasión, a través de los grabados del gran pintor malagueño como culminación de la misma"[186].

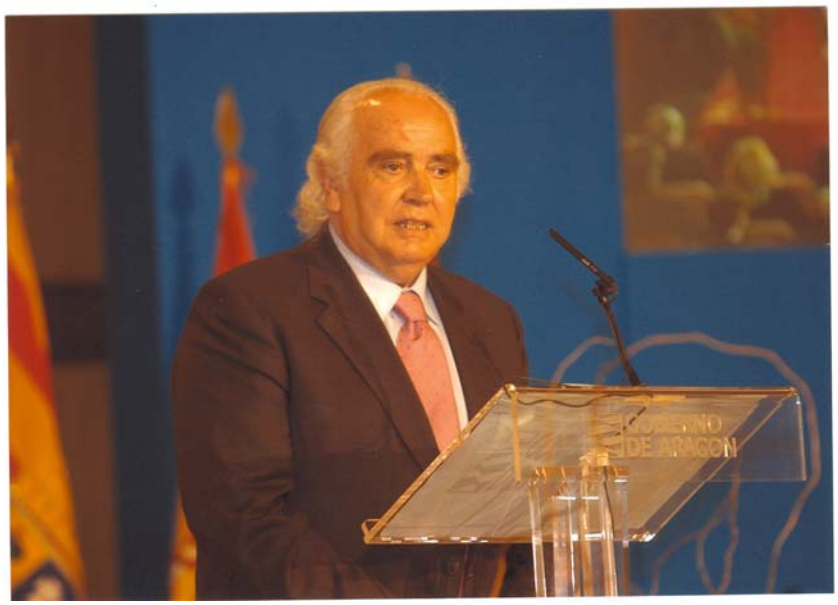


Imagen 20: Discurso del maestro en el acto de entrega del Premio Aragón

En el año 2003 se celebra el 70 cumpleaños del maestro, coincidiendo con su jubilación del Conservatorio madrileño, tras 43 años de dedicación a la docencia. Es un año especialmente fecundo en galardones y reconocimientos: Premio de la Música, 2003, otorgado por la Sociedad General de Autores y Editores y la Asociación de Intérpretes y Ejecutantes; Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid; Premio Aragón 2003, otorgado por el Gobierno de esta Comunidad; Premio Asociación Aragonesa de Intérpretes de Música –AAIM-; Hijo Adoptivo de Las Rozas de Madrid, localidad donde reside desde 1977; Hombre del año, por la Revista Vértice, otorgado por el Alcalde de la mencionada comunidad; Miembro Honorífico de la Iberian and Latin American Society –ILAMS- del Reino Unido.

[186] Francisco J. Giménez, notas al programa del concierto realizado el 4 de junio de 2004 en el Centro Cultural Manuel de Falla de Granada.

Imagen 21: Acto de Investidura Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid De izquierda a derecha: Antón García Abril, Mercedes Molina –decana de la Facultad de Geografía Historia de la mencionada universidad-, Teresa Berganza y John Elliot, 2 de junio de 2003.

El año 2004 recoge las siguientes composiciones garciabrilianas: *El bosque de los ausentes,* para violoncello y piano; *Memorandum,* concierto para orquesta; *Salve,* para coro, orquesta, violoncello y soprano; *Castilla y León, Patrimonio de la Humanidad,* para orquesta; y *Cántico de las siete estrellas,* para coro y orquesta.

El bosque de los ausentes, para violoncello y piano, es una pieza compuesta a petición de diferentes autores españoles de teatro que, con motivo del I Aniversario del 11 de Marzo -11M-, escriben once textos para ser leídos ese mismo día en varios teatros de Madrid. La propuesta de encargo a nuestro compositor consiste en la elaboración de una música que, a modo de interludios, sirviera de nexo a los mencionados textos. Así es como nace esta página, cuya célula inspiradora se encuentra actualmente en proceso de transformación por parte de su creador, en vías de obtener una pieza de mayor envergadura. *El bosque de los ausentes* –título que permanecerá en la versión venidera- ha sido grabada por el violoncellista Asier Polo y el propio García Abril al piano.

Para la conmemoración del centenario de la Orquesta Sinfónica de Madrid (OSM), dicha Orquesta realiza grabaciones, publicaciones, conciertos y estrenos. Entre ellos, cinco encargos a cinco compositores: Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, José Luis Turina,

Penderecki y Antón García Abril. Así surge *Memorándum,* estrenada en el Auditorio Nacional madrileño el 18 de marzo de 2004 por la OSM dirigida por Miguel Ángel Gómez Martínez. A través de la partitura, el maestro rinde un homenaje individualizado para cada uno de los miembros de la veterana agrupación.

> "A la Orquesta Sinfónica de Madrid, en homenaje a todos los que dedicaron su anhelo y esfuerzo entusiasmado para llevar a cabo el magno proyecto de creación de la Orquesta Sinfónica, este moderno y poderoso instrumento que hoy, cien años después, nos conmueve al rememorar la importancia de este hecho, entendido su nacimiento, trayectoria y proyección histórica como vehículo cultural de decisivo valor para el desarrollo de la música española"[187].

Imagen 22: Con Cristóbal Halffter en Moscú

La estructura de la obra presenta tres movimientos: *Allegro moderato, Adagio* y *Rondino (Allegro)*, planteamiento formal que nos hace pensar en una sinfonía. La densidad de la plantilla orquestal y la brillantez de la página caracterizan este alumbramiento. Destaca el papel de las cuerdas y el protagonismo de los instrumentos de viento madera, en el primer

[187] García Abril, dedicatoria, programa de mano de su estreno absoluto, 18 de marzo de 2004.

movimiento. En el segundo, aflora la personalidad del compositor: el lirismo melódico y la poesía de estos compases –en los que sobresale un elaborado juego instrumental, con especial tratamiento sonoro de la flauta- posibilitan su directa comunicación al oyente. Finalmente, el tercero, constituye un alarde técnico y expresivo para la totalidad del conjunto instrumental. La sección presenta un marcado carácter rítmico de insistente aparición.

> "El tratamiento general de la obra se desarrolla partiendo de los propios impulsos musicales que la orquesta sinfónica, como instrumento poderoso y múltiple, me sugiere y proporciona. He querido aprovechar el manantial incesante que emerge de la propia voz orquestal, partiendo de una técnica compositiva que desarrolle las posibilidades expresivas de cada instrumento. […]. Su logro nos implica en formas de escritura que concretan un pensamiento musical partiendo de procedimientos que actúen como formas clarificadoras de los propios contenidos de comunicación"[188].

Salve, para coro, orquesta, violoncello y soprano es la ofrenda musical que nuestro protagonista regala a su hija Adriana el día de su boda, celebrada el 3 de julio de 2004, en la Iglesia San Francisco Borja de Madrid. La composición es estrenada en dicha ceremonia, con la interpretación de la soprano María Orán, el violoncellista Asier Polo, el organista Juan Manuel de los Ríos, la Orquesta Filarmonía y el Orfeón Filarmónico dirigidos por Pascual Osa.

En este mismo año, 2004, la Comunidad de Castilla y León encarga al autor la creación de un DVD con la presencia de los Patrimonios de la Humanidad de esta Comunidad, ilustrados con música sinfónica creada para ellos. Aunque el estreno oficial aún no se ha efectuado, se realiza una grabación para un documental patrocinado por la Junta sobre los Patrimonios de la Humanidad de esa Comunidad, bajo la dirección de Antonio Jiménez Rico. La interpretación musical de dicho documental corre a cargo de la Orquesta de Castilla y León, dirigida por Alejandro Posadas, y se celebra el 25 de noviembre de 2004 en Valladolid. A través de los siete títulos correspondientes a los siete Patrimonios de esta Comunidad –*Camino de Santiago, Atapuerca, Burgos, Salamanca, Ávila, Las Médulas, Segovia*- el maestro se aparta de la línea incidental, alumbrando música sinfónica. Destaca la original inclusión del *Camino de Santiago*, referenciado, en estos pentagramas, como punto de unión entre los siete Patrimonios de la Humanidad ya mencionados. De esta forma, la estructura de la producción queda configurada así: *Introducción, Camino de*

[188] García Abril, notas al programa de mano de su estreno, 18 de marzo de 2004.

Santiago I, Atapuerca, Camino de Santiago II, Burgos, Camino de Santiago III, Salamanca, Camino de Santiago IV, Ávila, Las Médulas, Segovia.

Cántico de las siete estrellas, para coro y orquesta, es, hasta el momento, la última cantata escrita por el músico. Es un encargo de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, cuyo estreno tiene lugar el 27 de abril de 2004 en el Auditorio Nacional de Música de la ciudad madrileña, siendo sus intérpretes la Orquesta y el Coro de la Comunidad dirigidos por José Ramón Encinar:

> "Desde que se me propone escribir la obra encargo de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid han transcurrido ya varios años, pero no han sido baldíos para mí, porque, desde aquel momento hasta el año 2003, que inicio la realización de la partitura, ha ido gestándose y tomando forma lo que en principio era solamente un proyecto, una intuición y un deseo.
>
> En el primer período me basé en la posibilidad de escribir la cantata solicitando algún texto escrito ex profeso por alguno de nuestros poetas. […] Desechando esta idea, y siguiendo los caminos de búsqueda, me acerqué a la música popular de Madrid. […] Después de algún tiempo trabajando en esta dirección, acopiando y seleccionando documentos musicales y estudiando sus posibilidades de desarrollo sinfónico-coral, lo abandoné al no satisfacer plenamente mis necesidades para estructurar una obra de caracteres plenamente identificados con una obra sinfónico-coral.
>
> En este nuevo camino, que inicio dando un viraje muy marcado a los anteriores bocetos, me acerco a un espacio poético por los impulsos que me sugiere el símbolo de nuestra Comunidad, entendido desde una visión íntima y lírica. Así nace, definitivamente, este *Cántico de las siete estrellas*"[189].

Se ofrece en esta obra una nueva dimensión del compositor, al convertirse además en autor de los textos, brindando su personal visión sobre el concepto texto-música. Ya conocemos la importancia que cobra la voz humana en el corpus garciabriliano. De igual modo, la palabra es de suma importancia en esta cantata. En ella, se atiende especialmente al valor del texto como proclama, como manifiesto. Para ello atribuye gran protagonismo al tratamiento coral, determinante en la elaboración de la partitura.

> "[…] después de un tiempo dedicado a la lectura de poemas en los que las estrellas fuesen elementos de inspiración poética, no llegué a identificarme con ellos.[…] Teniendo una idea muy concreta de la obra que quería realizar, me introduje en un camino de intuiciones líricas en torno a la constelación de la Osa Mayor y, tal vez, lleno de osadía escribí mi propio texto, el texto que, como compositor, necesitaba para dar forma a mi idea compositiva aunando el

[189] García Abril, notas al programa de mano del estreno de la obra, 27 de abril de 2004.

> contenido poético –el primer pulso compositivo de una cantata necesariamente nace de la palabra- con sus propias posibilidades de desarrollo musical"[190].

Estructurado en siete secciones, en base a las siete estrellas que contiene el símbolo de la Comunidad de Madrid, -aunque diseñado en forma unitaria- *Cántico de las siete estrellas* exalta los valores de paz y unión entre los hombres. Como si de un presagio se tratara, García Abril, aborda la elaboración de los textos y de gran parte de la música, poco tiempo antes de producirse el atentado del 11M, a cuyas víctimas está dedicado.

Con el texto como eje central de la partitura, la orquesta va narrando elementos poéticos surgidos de la propia imaginación de su autor. La cantata comienza con una sección donde la cuerda –a través de la ambigüedad tonal- introduce en una atmósfera de calma y serenidad, de misterio. A continuación aparece la entrada del coro, -en homofonía, primero a capella y después con acompañamiento orquestal- cuyo discurso reproduce el canto de la constelación de las siete estrellas. Resalta el interés de la riqueza instrumental protagonizada por la percusión, el piano, la celesta e instrumentos de viento. Algunas constantes garciabrilianas vuelven a ofrecerse aquí: células circulares, ostinatos rítmicos, textura contrapuntística, diseños cósmicos, mensaje de espiritualidad. La estrella es el motor que impulsa el desarrollo textual de la pieza: "estrellas del agua fluyente", estrella como "impulso del pensamiento universal", como "proclama del amor y unión entre los pueblos", como "impulso y energía desde su inmensa lejanía", "estrella que ilumina el pensamiento y fortalece las manos abiertas y eleva, en incesante vuelo, nuestros corazones", "constelación de las estrellas del amor", "de las estrellas de la paz", "de la unión de los pueblos que proclaman la vida".

La extensa nómina de reconocimientos se ensancha aún más en el 2004, con el nombramiento de Turolense de Mérito el 23 de abril; y la Medalla de Oro que el Conservatorio Superior de Música de Madrid le impone el 22 de noviembre –festividad de la patrona de la Música, Santa Cecilia-.

La inspiración del compositor continúa ofreciendo frutos musicales en el año 2005: *Tres piezas amantinas*, para piano; *Cuarteto para el nuevo milenio,* para cuarteto de cuerda; *Escala peregrina,* para órgano; *Alba de soledades,* para violín y guitarra; y *Lontananzas,* para piano. (Las dos páginas pianísticas serán tratadas en el capítulo dedicado al piano solista).

[190] Ibídem.

El *Cuarteto para el nuevo milenio* venía gestándose en la mente de nuestro protagonista desde hacía ya algún tiempo. Su deseo compositivo se plasma en algunos bocetos realizados durante el cambio de milenio, de donde se extrae el título de la obra.

> "Los primeros apuntes para la composición de este cuarteto surgieron durante los últimos años del pasado siglo, y, a las puertas del nuevo milenio, quedando siempre estos bocetos como impulsos, pero no llegaron a materializarse llevado por el convencimiento de que la escritura cuartetística requiere una técnica muy particular y desarrollada[191].

Estos primeros apuntes quedan paralizados hasta que se configura el "García Abril quartett" –cuarteto de cuerdas integrado por jóvenes residentes en Suiza, que deciden adoptar el nombre del compositor-. En este momento Antón retoma el proyecto creador y emprende con seguridad la composición de la página camerística.

El maestro huye de los tópicos compositivos que tradicionalmente se han vertido en las creaciones dedicadas al cuarteto de cuerda: "no quería recurrir a un tipo de escritura tan académica de contrapuntos, respuestas…, recursos y estructuras muy usadas y gastadas"[192]. Utiliza una estructura unitaria, -sin movimientos-, de tratamiento formal muy flexible, que incluye grandes contrastes dinámicos y agógicos. La partitura transmite un lirismo muy acentuado, canalizando un mensaje de optimismo y esperanza:

> "El *Cuarteto para el Nuevo Milenio* nació con vocación de ser un canto a la paz y amor entre los seres humanos. Quiere ser también un canto a la esperanza, a la alegría de sentirse parte del nuevo mundo naciente, en donde la convivencia, respeto y entendimiento sea lo fundamental de nuestra existencia"[193].

Escala peregrina, para órgano, es una creación nacida a partir del encargo del organista de la Iglesia de Santa Marina de León, Adolfo Gutiérrez Viejo. Su estreno se celebra en el marco del XXII Festival Internacional de Órgano de la Catedral de León, en la iglesia mencionada y por el organista y autor de dicho encargo, el día 15 de octubre de 2005.

> "Este encargo me ha permitido conocer de cerca el órgano barroco de la iglesia de Santa Marina, esa joya instrumental que nos brinda, con sus

[191] García Abril, notas al programa de mano del concierto celebrado en el 19 de noviembre de 2007, en el Auditorio 400 del Museo Nacional del Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, p. 4.

[192] García Abril, entrevista con Esther Sestelo en: SESTELO LONGUIERA, Esther: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*. Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 226.

[193] García Abril, notas al programa de mano del concierto celebrado en el 19 de noviembre de 2007, en el Auditorio 400 del Museo Nacional del Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, p. 4.

> sonoridades, imágenes sonoras de gran belleza y personalidad. En los primeros días de esta estación veraniega, viajé a León para reunirme con Adolfo Gutiérrez Viejo, en la Iglesia de Santa Marina, allí escuché este singular órgano y descubrí en él un interesante número de posibilidades expresivas a través de su genuina forma y configuración, que le convierten en un instrumento original y único"[194].

Dos elementos característicos de la cultura leonesa sirven de hilo conductor a la pieza. El primero es la sucesión interválica tomada de la escala que producen los bajos de la primera octava de este peculiar órgano: a diferencia de los siete sonidos que presenta la escala diatónia, esta secuencia reproduce ocho sonidos –Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Sib, Si natural-. El segundo elemento procede de dos temas populares extraídos del Cancionero Leonés.

Alba de soledades, para violín y guitarra, surge a petición del dúo de violín y guitarra integrado por la violinista Anabel García Castillo y el guitarrista José María Gallardo del Rey. Ambos intérpretes muestran su interés por acrecentar el repertorio dedicado a esta singular agrupación.

Importantes méritos se suman a la trayectoria artística del compositor en este año, 2005: el 22 de julio es nombrado Hijo Adoptivo de Mirambel (Teruel); en noviembre es invitado por el III Festival Internacional de Música Contemporánea de Lima (Perú), donde, además de interpretarse una selección de sus obras, imparte conferencias y clases magistrales en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad, institución que le nombra Profesor Honorario; el 21 de diciembre se le impone la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X El Sabio.

[194] García Abril, notas al programa de mano de su estreno, 15 de octubre de 2005.

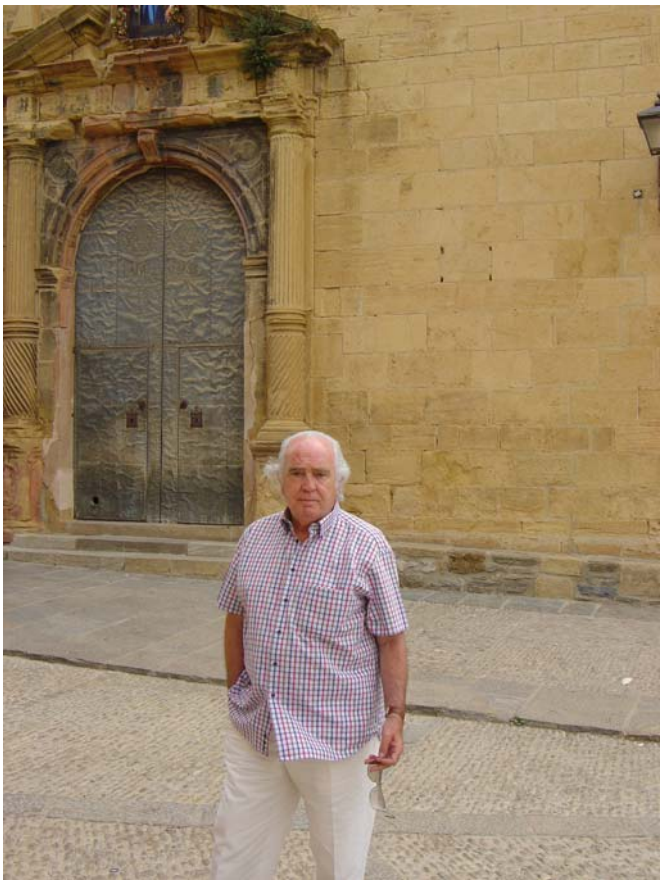


Imagen 23: García Abril en Mirambel

En el año 2006 se registran tres nuevas obras pianísticas: *Diálogos con la luna, Tres baladillas* y *Cinco Microprimaveras*. Y también aparece una nueva versión de la mencionada *Alba de Soledades*, esta vez para orquesta sinfónica. Es un encargo de Siemens y su estreno tiene lugar el 20 de diciembre por la Orquesta Filarmonía dirigida por Pascual Osa:

> "*Alba de soledades*, en su primera versión para violín y guitarra, ha sido el germen y punto de partida para crear la transformación sinfónica de la obra que hoy se estrena. He desarrollado una técnica compositiva que siempre ha ejercido sobre mí un interés especial, técnica basada en el objetivo de conseguir, desde el impulso natural de una obra, sea cual sea su formato estructural e instrumental, la metamorfosis que derive en una nueva expresión de contenidos sonoros distintos y formas de comunicación nuevas. Este procedimiento técnico actúa como impulso y reto que nos sitúa en una posición especialísima al contemplar una doble visión de un mismo objeto, visión que demanda de una técnica múltiple y de gran complejidad y es aquí, posiblemente, en donde resida fundamentalmente el mayor interés de este proyecto. *Alba de soledades* quiere expresar el nacer y renacer de la visión más inspiradora de todos los espacios que nos circundan y nos aproximan a nuestras soledades más poéticas, a nuestras soledades más íntimas y bellas"[195].

[195] García Abril, notas al programa de estreno, 20 de diciembre de 2006.

En el año 2006 recibe varias distinciones: es nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia; en junio, el diario *El Periódico* de Zaragoza le nombra Aragonés de Honor; recibe el Premio Cultura de la Comunidad de Madrid 2006 en la modalidad de Música; en julio el Casino de Madrid le rinde homenaje; y el 21 de noviembre se le concede el VII Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria.

En el año 2007 García Abril finaliza su composición *Alba de los Caminos*, quinteto para piano y cuarteto de cuerda, encargo del Festival de Música de Villanueva del Rosario (Málaga), dedicada a la pianista Paula Coronas. Forma parte de un ciclo de obras que el compositor está gestando en torno a la palabra *Alba,* símbolo del amanecer creador, del despertar, de la búsqueda hacia lo nuevo.

Imagen 24: García Abril con Paula Coronas en el estreno en Madrid de *Alba de los Caminos* en el Auditorio 400 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Dos importantes nombramientos se constatan en el 2007: en junio es investido Doctor Honoris Causa por la Universidad de las Artes de Cuba; y en diciembre de este mismo año es nombrado Presidente de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, de la que ya formó parte como patrono desde su constitución.

CAPÍTULO 3.- ENFOQUE ESTÉTICO EN EL MENSAJE GARCIABRILIANO

3.1. ELEMENTOS BÁSICOS DEL MENSAJE MUSICAL

Tomando como referencia el corpus garciabriliano, vamos a centrar nuestro estudio en el núcleo de su mensaje: es decir, en el objeto de un acto comunicativo, que es lo que entendemos por mensaje.

> "La música es una producción humana, que establece una relación con referentes culturales y emociones, destinada intencionalmente a conmover a un oyente y que presenta regularidades de construcción propias. Desde ahí que en la música encontremos componentes característicos de un lenguaje como instrumento comunicativo: una expresión, un referente y un destinatario. […]
>
> El hecho de que la música sea expresiva y comunicativa convierte a la pieza musical en un cierto mensaje para otro"[1].

La aproximación al enfoque estético de un compositor presupone el conocimiento y la valoración de sus principales ideales sonoros, por lo que consideramos necesarios la descripción y el desarrollo de los postulados fundamentales en los que se apoya el pensamiento de García Abril.

Son escasos, hasta el momento, los trabajos que se adentran propiamente en la estética garciabriliana. Es ésta una tarea compleja, por la amplitud de conceptos y por la riqueza de estilos que confluyen en el interior de su credo artístico. Sin embargo, es precisamente esta pluralidad de tendencias la que refuerza la personalidad del maestro, y la que confiere singularidad a su discurso.

Para entender el proceso de comunicación desde su mensaje, y a través de la visión estética que ofrecen sus páginas, nos centramos en los elementos principales de su escritura musical, sobre los que vuelca lo más sobresaliente de su filosofía sonora: ritmo, melodía, armonía, timbre y estructura.

[1] Jesús Alcalde en: *Música y Comunicación,* Editorial Fragua, Madrid, 2007, p. 24.

3.1.1. Ritmo

El ritmo es el orden y la proporción en el tiempo. En la música supone una desigualdad real en la duración o en la intensidad del sonido, y para que exista, es preciso que haya dos emisiones de sonido: una fuerte y otra débil. "El ritmo será el modo organizado de expresar el compositor y de sentir el oyente el movimiento de la música en intervalos de tiempo y apoyos de fuerza"[2].

En la estética garciabriliana, el ritmo es muy complejo, tratado dentro del mismo fraseo, como elemento protagonista. Constatamos variedad y elaboración en sus patrones rítmicos. Esta diversidad da lugar a la multiplicidad rítmica, la polirritmia, recursos muy usados por el autor a través de: grupos irregulares, cambios de compás, pulsos a contratiempo, valores anacrúsicos, interrupciones en el tempo, acentuaciones y pulsos característicos de la música española, repetición de diseños hasta el ostinato. La fuerza y solidez del valor rítmico en su música, logran grandes objetivos comunicativos.

3.1.2. Melodía

Es una sucesión de sonidos diferentes entre sí, por su duración, su intensidad y su altura. La melodía no podría existir sin el ritmo. La célula rítmica deriva de los tiempos rítmicos fuerte y débil. La sucesión de varios ritmos forma el grupo melódico, y la reunión de grupos melódicos constituye la melodía, sometida a las leyes de acentuación, de movimiento y de tonalidad.

> "La melodía, técnicamente, se define como una sucesión interválica. Si guiamos esta sucesión con un orden y le damos un sentido de equilibrio y de continuidad, contrastando cada una de las pequeñas estructuras que la configuran, no cabe duda que técnicamente habremos construido una melodía, y aún más desde la perspectiva de la técnica, y sin juzgar otros valores creativos, hasta podríamos llegar a afirmar que es una melodía bien hecha. Creo, sin embargo, que la melodía debe contener una carga de afectos y sentimientos, ya que sin ellos no pasará de ser una secesión interválica"[3].

Como veremos más adelante, la melodía constituye el eje vertebrador de su obra. Hallamos células muy pequeñas –microcélulas-, que, unidas entre sí, configuran grandes frases, en numerosas ocasiones, trazadas de forma cíclica.

[2] Jesús Alcalde en: *Música y Comunicación,* Editorial Fragua, Madrid, 2007, p. 66.
[3] Antón García Abril en: *Defensa de la melodía.* Madrid, Edición Excma. Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1983, p. 23.

> "Es como una sinuosa onda, algo que fluye, pero que viene y va. Todos los elementos están próximos envolviéndose a través de movimientos, circulares y de pequeñas células que dibujan diminutas líneas quebradas, pequeños triángulos abiertos, líneas diagonales, círculos (…). Todo está planificado, pero suspendido en diferentes planos o espacios como si de una pintura-arquitectónica se tratase"[4].

También encontramos abundancia de líneas contrapuntísticas en su escritura, con diálogo de voces, recitativos, coplas y melismas. En definitiva, la esencia melódica garciabriliana sustenta la mayoría de sus referentes temáticos: el universo, el cosmos, las constelaciones, la espiritualidad, el amor, la paz, la naturaleza, la comunicación, la libertad y el humanismo.

> "Una música plena, cargada de inspiración y lirismo, una música que canta, que llega, que traspasa. Una música que tiene como principal virtud ésa, ser música"[5].

3.1.3. Armonía

La armonía es la emisión simultánea de varias voces en movimiento. Esta emisión da lugar a ciertas combinaciones que los tratados llaman acordes. El acorde consiste en la emisión de varios sonidos, unidos según los principios de la resonancia natural de los cuerpos sonoros.

> "Cuando hablamos de armonía normalmente lo hacemos en referencia al aspecto vertical de la música y en contraposición al pensamiento horizontal expresado por melodía y ritmo en el devenir temporal. Estaríamos, pues, ante un segundo principio de construcción del discurso musical, el principio de concurrencia, o superposición, en cuanto que la música también es percibida como una articulación simultánea de varias líneas discursivas –ritmo, melodía, timbres, movimiento- que el oído reduce a imágenes sonoras coherentes"[6].

La producción garciabriliana se caracteriza por la riqueza armónica, provista de un elaborado sistema contrapuntístico al que acuden numerosas fórmulas polifónicas -armonía nota-contra-nota-, de superposición de planos y voces, apareciendo, muchas veces, en forma de estrecho, en ocasiones a modo de una gran fuga. La textura es densa, por lo que

[4] Esther Sestelo en: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 54.

[5] Miguel Ángel Linares en: *Antón García Abril. La obra plena.* Notas al programa de mano, concierto-homenaje a Antón García Abril, mayo de 2004.

[6] Jesús Alcalde en: *Música y Comunicación.* Editorial Fragua, Madrid, 2007, p. 75.

elige con frecuencia procedimientos del barroco. El tratamiento del acorde está siempre muy ligado a la aparición de centros tonales y evoluciones constantes, que descansan en la bitonalidad, en la politonalidad, en la pantonalidad, en el atonalismo libre. En conclusión, la fusión de planos sonoros y la suma de centros tonales, simbolizan en su obra la continua búsqueda de espacios y la expansión del colorido en sus pentagramas.

3.1.4. Timbre

Entendemos por timbre el matiz peculiar de cada sonido, que puede producirse individualmente o combinándose unos con otros. Por analogía con la pintura, se le denomina "color sonoro". Cada voz, como cada instrumento musical, posee sutiles timbres particulares de diversa calidad, aun perteneciendo a una misma clase o familia, dando lugar, al mezclarse, a un gran número de combinaciones o colores sonoros.

Como sostiene Jesús Alcalde[7], afirmamos que "cuando se trata de compositores el color juega un papel crucial como factor de inspiración o de expresión de su mundo, tanto en sentido de traducción de los colores en música como viceversa". En la naturaleza tímbrica de los sonidos garciabrilianos advertimos originalidad y singularidad. Es interesante la valoración que expone el maestro sobre la investigación de la naturaleza sonora en el siglo XXI:

> "Se ha manipulado el sonido de los instrumentos tradicionales hasta límites insospechados con el afán de encontrar nuevos caminos de expresión a través del timbre. Esta investigación, no exenta de dolor, se ha encontrado siempre con los límites físicos que la estructura orquestal tradicional nos plantea.
>
> En el fondo, lo que los compositores de estas generaciones han buscado es un instrumental nuevo. La música electrónica, de alguna forma, puede satisfacer las aspiraciones del compositor del futuro, pero no como música electromecánica, sino como elemento sonoro incorporado a los esquemas tímbricos tradicionales, es decir, como un instrumento nuevo ligado a la técnica instrumental tradicional"[8].

Sobre esta línea de investigación, García Abril, manifiesta su pensamiento en torno a las nuevas vías de expresión musical, a través de nuevos recursos y posibilidades sonoras. Concretamente, y en relación a la música electroacústica y por ordenador, señala:

---

[7] Jesús Alcalde en: *Música y Comunicación.* Editorial Fragua, Madrid, 2007, p. 52.

[8] Antón García Abril en: *Defensa de la melodía,* Madrid, Edición Excma. Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1983, p. 20.

> "Soy totalmente partidario de la música electroacústica y por ordenador (…). A mí, personalmente, me parece un gravísimo error buscar en los instrumentos tradicionales lo que el instrumento no nos puede dar. Se ha explorado todo lo que había que explorar sobre la tímbrica de los instrumentos tradicionales, con un esfuerzo enorme, y desde mi punto de vista en la mayoría de las ocasiones inútil; inútil porque por la vía de la electroacústica y del ordenador, lo podemos encontrar, porque es su propio medio. Hay dos pensamientos, el del hombre y el de la máquina. Cuando el compositor quiere escribir pulsos y ritmos que son de la máquina, yo esbozo una sonrisa, porque como los hombres no los van a poder interpretar, ya puedes escribirlos que da igual. Sin embargo, cuando el compositor se acerca al ordenador puede ensanchar su pensamiento en este aspecto, y hay un campo infinito donde la fusión de la música tradicional y de la electroacústica pueden lograr aspectos de gran belleza, de gran magnitud y de gran novedad. […]"[9].

3.1.5. Estructura

El término estructura o forma hace referencia al esquema formal al que se ajusta la construcción de una pieza o un tipo de piezas.

> "Puede tratarse de elementos formales, de carácter morfológico, como el motivo o la frase; formas básicas estructurales como repetitivas, binarias, ternarias (…), o estereotipos de forma tipo rondó, sonata, fuga, etc. y concierto, sinfonía, obertura. De un modo elemental podemos definir la forma como organización del material según un diseño consistente en la combinación de elementos melódicos, armónicos y rítmicos que determinan unidad, variedad y coherencia de la pieza"[10].

En cuanto a la forma o estructura en las obras garciabrilianas, advertimos gran libertad formal, que al mismo tiempo, refleja una gran planificación en lo relativo a la organización de sus contenidos. Todo está bien estructurado. La mayor parte de sus composiciones están trazadas de forma unitaria, de una sola vez, sin interrupciones ni separación entre las distintas secciones. "Son los numerosos cambios de agogia los que van configurando los diferentes espacios donde las dinámicas y distintos motivos temáticos, o variantes celulares, indican al oyente el lugar donde se encuentra"[11]. El compositor repite fórmulas y diseños con la clara intención de que el oyente reconozca su mensaje. Se advierten con frecuencia pasajes de estéticas contrastantes, a través de los cuales se refleja la dualidad de lo espiritual y de lo humano, muy arraigada en el pensamiento garciabriliano.

---

[9] Antón García Abril en: entrevista con Ramón Barce, en la *Revista Iberoamericana de Pedagogía Musical*, número 3, mayo-agosto 1997, pp. 6-8.

[10] Jesús Alcalde en: *Música y Comunicación.* Editorial Fragua, Madrid, 2007, p. 80.

[11] Esther Sestelo en: *La estética garciabriliana, Leimotiv de dos Discursos.* Ediciones Llanura, Guadalajara, 2006, p. 14.

Los desarrollos extensos favorecen el ensanchamiento de la textura y del tratamiento armónico-melódico. Sus compases alcanzan el equilibrio estructural necesario para equipar sus piezas de coherencia. Sus frases se suceden con sentido de continuidad, incorporando naturalidad.

> "No tengo una forma musical predeterminada. En cada obra te encuentras a gusto con la forma que eliges en ese momento para componer. Cuando dominas la obra con su propia técnica y sensibilidad, y la sientes interiorizada, es a partir de este momento, cuando su desarrollo es natural y la obra está ya definida. Primero es la concepción de la obra y luego das lo mejor que tienes para estructurar esa obra. Posiblemente dos formas muy recurrentes en mi música son las canciones y los poemas, ambas muy próximas a mi estilo, a mi propia sensibilidad"[12].

Comprobamos que el modelo arquitectónico seguido por el autor presenta flexibilidad, adaptándose en todo momento a sus propias necesidades creadoras, aquellas que determinan la estética elegida para su discurso. Los patrones de organización del material son señas de identidad en las producciones garciabrilianas. García Abril no tiene estereotipos formales en su lenguaje, sus arquetipos estructurales recogen parte de su pensamiento, están siempre al servicio de su idea musical.

3.2. DOS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN EN TORNO A LA ESTÉTICA GARCIABRILIANA

3.2.1. Zaldívar: "Estética del Tercer Milenio"

El profesor Álvaro Zaldívar, -Catedrático de Estética e Historia de la Música del Conservatorio Superior de Zaragoza- conocedor de la estética garciabriliana, califica el conjunto de pensamientos que configuran la filosofía sonora del maestro como "Estética del Tercer Milenio"[13].

A su juicio, la obra del compositor acierta plenamente desde "su compromiso con la comunicabilidad"[14]. Se destaca como característica esencial de su música, el valor eminentemente comunicativo de sus notas, descrito "desde el sincero y profundo

[12] Antón García Abril en: entrevista con P. Coronas, diciembre de 2006, Madrid, p. 8.
[13] Álvaro Zaldívar en: *Estética y Estilo en la obra de Antón García Abril.* Edita Orquesta Filarmónica de Málaga, 2001, capítulo VI, p. 41.
[14] Ibídem, pp.37-39.

compromiso con la comunicabilidad. Toda una lección magistral desde la música española para la música internacional"[15].

Para adentrarnos en la filosofía propuesta por Zaldívar, ofrecemos estas líneas que aclaran el concepto de estilo creador:

> "El estilo, sabia aplicación de medios y métodos, de técnicas y expresividades, que concreta para un arte en singular –aunque pueda compartirse, matizadamente, con ciertos paralelismos y traducciones, a otras artes-, permitiendo además –mejor, potenciando- ese ya dicho despliegue de la personalidad de cada creador, ofreciendo obras –y no promesas- efectivas –no experimentos- a través de los cuales percibimos esa corriente poderosa y magníficamente interartística que llamamos estética"[16].

Su lenguaje nace artesanalmente en pro de la naturalidad. García Abril depura constantemente su escritura, desechando todo elemento vano o superfluo, carente de expresividad. Es un discurso musical sincero y directo.

Resulta interesante la apreciación que realiza el profesor Zaldívar en torno al planteamiento de su creación. Sostiene que estamos ante un compositor caracterizado por la línea de la audibilidad. Esta cualidad de su música está muy presente en la raíz de su propia materia musical.

Compartimos la opinión del mencionado Catedrático en relación a que "Antón García Abril ha priorizado al oyente"[17]. El objetivo principal, desde su óptica creadora, es la transmisión del mensaje sonoro, y por tanto la conexión con el auditorio. El músico canaliza sentimientos y emociones. Utiliza herramientas formales y estructurales eficaces para conducir la expresión de su pensamiento. Su obra conecta directamente con todos los públicos, –especializados o no-, su prioridad es comunicar con el receptor. Desea hallar "la generosa receptividad que necesita toda percepción artística"[18].

> "Yo nunca le he tenido miedo a los cambios, pero tampoco he estado obsesionado en cambiarlo todo…Tampoco he tenido miedo a acercarme a modas o tendencias, pero, realmente, he estado más preocupado y ocupado en seguir mi propia voz. (…) Tampoco le he tenido miedo a lo internacional, todo lo contrario, pero siempre imprimiendo en este concepto mis orígenes, mi identidad, el orgullo de ser un músico español. (…) Y tampoco le he tenido miedo al éxito y a no tenerlo, porque lo que siempre he intentado y sigo intentando es ser yo mismo y dar lo mejor de mí a los demás; si al final me

[15] Ibídem, p. 37.
[16] Álvaro Zaldívar en: *Estética y Estilo en la obra de Antón García Abril.* Edita Orquesta Filarmónica de Málaga, 2001, capítulo VI, p. 38.
[17] Ibídem, p. 39.
[18] Ibídem, p. 40.

> comunico y gusto generalmente al público, sólo me queda estar agradecido por haber sido entendido"[19].

Uno de los propósitos estéticos más constantes es la búsqueda de la verdad, verdad artística que desea compartir con el oyente. Por ello, afirmamos que el compositor demuestra generosidad a través de su proceso creativo, derramando, en cada una de sus grafías, elementos de expresión que nacen para provocar sentimientos en el auditorio, independientemente del grado de cualificación musical que posea el público en el acto de escucha. De este modo, el término "música audible", propuesto por Álvaro Zaldívar, nos parece adecuado, entendiendo bajo esta denominación aquella línea estética que presupone la renovación, la libertad del pensamiento musical y la personalidad artística.

Zaldívar sostiene que su mensaje permanece en una continua búsqueda de la belleza. García Abril necesita ser conmovido por las cualidades de su propia escritura para suscitar emociones en el oyente, elemento de receptividad colectiva que completa finalmente el proceso de creación.

> "Una de mis creencias estéticas es la búsqueda de la más alta aspiración de un compositor, la belleza, esa magnificencia que, con toda devoción, va dedicada a ustedes, que, en definitiva, son los auténticos destinatarios del proceso de creación de toda obra musical por ser el último eslabón de la indisoluble trinidad: autor, intérprete y público…" [20].

Sistemáticamente, la "Estética del Tercer milenio" se apoya en tres ideas principales:

1. Su lenguaje se convierte en herramienta de precisión para transmitir ideas y conceptos musicales, imágenes sonoras que tienen cabida en la mentalidad del creador.

2. García Abril ilumina un panorama estético hasta el momento ensombrecido por el aluvión de tendencias vanguardistas con objetivos extremadamente rupturistas y de connotaciones muy ligadas a lo experimental. Su discurso musical fluye entre los fundamentos de la tradición y los avances de la sociedad actual. El equilibrio entre el

[19] García Abril en: Esther Sestelo, *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*. Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 31.

[20] García Abril, discurso de entrega del VII Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria 2006, Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 18 de octubre de 2007.

pasado y el presente musical se concentra en sus partituras, conduciendo a un ideario de fusión estética, de integración de estilos.

3. Este ideal de integración estética se une al concepto global de comunicación:

> "La música de García Abril es, a mi entender, una clara manifestación sonora de una **estética** de **integración comunicativa:** integración entre las artes, integración de estilos en cada arte, integración de técnicas en cada estilo, e incluso integración de las técnicas en las artes y de las artes en las técnicas, pero siempre, sobre todo, comunicativa, en su más amplio y noble significado, pues estamos en el mundo de la comunicación, de la tecnología de las comunicaciones pero también de la espiritualidad de esa misma multiforme comunicabilidad, pues ser humano y máquina, espíritu y materia, problema y solución, son tan peligrosamente enfrentables como mutua y positivamente potenciables. Esta integración comunicativa, en la que se debe buscar un arte posible, y que bien podríamos llamarla bellamente la ***Estética del tercer milenio***.[…] Así es, exactamente, la música de Antón García Abril, música para el tercer milenio, una creación sin miedos, que gusta y se gusta, que llega al oyente integradora y comunicativa, plena y fructífera"[21].

3.2.2. Sestelo: El humanismo como elemento generador en la obra de García Abril

La doctora Esther Sestelo[22] ofrece una nueva perspectiva de estudio en el corpus del compositor: el humanismo. A través de dicho estudio, se evidencia la relación existente entre el músico y el humanismo, demostrando cómo esta filosofía es el motivo generador de su creación.

Como refuerzo a esta línea de estudio, ofrecemos un extracto del discurso de investidura del nombramiento de Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid[23] pronunciado por nuestro protagonista:

> "Hoy, que asistimos preocupadamente a la contemplación de un retroceso muy marcado en la práctica de los valores espirituales, se vislumbra una sociedad de masas alejada cada vez más de los ideales culturales.
>
> Asimismo, el desplazamiento de los contenidos espirituales de nuestra sociedad por la imposición de una cultura social, en la que la agresividad de lo material comporta uno de sus máximos objetivos, impone actuar con celeridad anticipándonos a poner los medios necesarios para evitar los resultados que puedan manifestarse en una sociedad ya habituada a desenvolverse sin ninguna

[21] ZALDIVAR, Álvaro: *Estética y Estilo en la obra de Antón García Abril.* Edita Orquesta Filarmónica de Málaga, 2001, capítulo VI, p. 41.

[22] SESTELO, Esther: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, pp. 35-41.

[23] García Abril, discurso de aceptación en la investidura del nombramiento de Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid, 2 de junio de 2003.

> ambición estética. Cuando muchos de los valores espirituales que tradicionalmente han sido alimento y apoyo de un pensamiento que ha fortalecido la sensibilidad del ser humano, cuando estos valores están perdiendo su alto significado de idealismo, es el momento en el que la música, portadora de la expresión de un lenguaje sensible y universal, podrá proceder como forma de comunicación que incida sobre los sentimientos estéticos de una sociedad futura que deseamos cercana al humanismo.
>
> En este ideal lo utópico, convertido en realidad evidente, necesariamente tendrá que producirse desde el apoyo decidido de la Universidad (…) en el auténtico reto que supone instaurar una sociedad múltiple con sensibilidad para el arte en general, y muy especialmente, para la música desde su universalidad, la comunicación y entendimiento de los seres humanos (…)"[24].

Tras realizar un amplio repaso a la definición de Humanismo, Sestelo asegura que "la belleza sensible glorifica las más elevadas manifestaciones del arte y éste magnifica al hombre. […] Los artistas son hombres sabios cuyo denominador común consiste en divinizar la vida"[25]. En esta filosofía encuentra afinidades con el credo garciabriliano, pues afirma que la estética del maestro admira el arte de la belleza, de la cual se nutre para magnificar al ser humano. La cultura y espiritualidad de García Abril se refleja en sus partituras de una manera casi inconsciente:

> "Siempre me había interesado por el Renacimiento, pero, cuando estuve en Italia, tuve la oportunidad de empaparme en esta estética y filosofía. La estudié profundamente en la teoría y en la práctica. (…) En Roma cualquier momento era bueno para entrar en un palacio, en un museo. (…) ¡Cuántas veces pude observar y admirar con pasión *La Pietá* de Miguel Ángel. (…) Los fines de semana los dedicaba a viajar. (…) Recorrí Florencia, Venecia, Milán (…), todos los rincones. (…) Todo lo quería ver, mirar y remirar. (…) Giotto, Tiziano, Rafael, Tintoretto. (…) ¡ Cuántos libros pude comprar de pintura, escultura y arquitectura (…), todavía los conservo (…)! Italia y el Renacimiento entraron en mi vida, -creo que siempre estuvieron, aun sin ser consciente- para no irse jamás"[26].

La influencia del Renacimiento español se trasluce en sus partituras. Se trata de una música universalista de carácter hispano, en la que confluyen elementos de occidente y oriente: melismas, arabescos, tonalidad-modalidad, armonía nota-contra-nota, etc.

La profesora Sestelo señala también la influencia del misticismo platónico, ejercida sobre nuestro compositor. Habla de "la gradación de las claridades, el esplendor de los cuerpos luminosos, el mundo y el espejo, las transparencias y los simulacros, las bellezas de la vista y del oído, la armonía de las proporciones; todo orientado a lo espiritual y a lo

[24] Ibídem.
[25] Ibídem, p. 36.
[26] García Abril en: SESTELO, Esther: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*. Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 37.

divino"[27]. El humanismo de García Abril se proyecta hacia una doble vertiente: lo terrenal y lo cósmico, la claridad y la oscuridad, lo humano y lo divino. Esta dualidad contrastante es una de las claves estéticas en la obra garciabriliana. El propio maestro lo explica:

> "Un artista tiene que beber de muchas fuentes para enriquecer su mente y su espíritu y, después, poder plasmarlo en la partitura. (…) Me ha interesado profundamente el humanismo de Platón y su concepción del arte y, concretamente, de la música como ensalzamiento del ser humano. He sido y sigo siendo gran lector de nuestros místicos españoles; Fray Luis de León, que no deja nunca de sorprenderme con esa luz que desprende en su paz espiritual, en esa paz interior que refleja a través de sus escritos. (…) San Juan de la Cruz, para mí revolucionario en su concepto sensual del amor, amor humano y amor divino, lo terrenal y lo espiritual en convivencia, esa es la clave (…)"[28].

Y en este doble enfoque, que incluye a lo terrenal en síntesis con lo divino, hallamos gran paralelismo entre la pintura del Greco y la música de García Abril:

> "La música de García Abril es música profana, pero con contenido espiritual representando, como numerosos cuadros de El Greco, lo terrenal y lo divino con la fuerza del color veneciano, la riqueza de los mosaicos bizantinos, la sensualidad y el movimiento del orientalismo, y la seriedad y sobriedad de los policromistas españoles"[29].

Durante la década de los años setenta, dos exposiciones pictóricas impactan profundamente la estética garciabriliana: la primera, "20 Años de escultura, Eduardo Chillida. Repeticiones alrededor del vacío", inaugurada el día 3 de noviembre de 1972 en la Galería Iolas de Velasco de Madrid; y la segunda, en la Galería Juana Mordó de Madrid, donde se exponían obras del valenciano Manuel Hernández Mompó.

> "Tengo un recuerdo emocionado de unas exposiciones que tuvieron lugar en Madrid en los años setenta, aunque no puedo precisar la fecha, de mi admirado escultor vasco Eduardo Chillida y mi amigo el pintor valenciano Manuel Hernández Mompó. Del primero me impactó su trabajo con el vacío, con el espacio y con la luz; del segundo, el estudio del color, que trabaja y logra como pocos. (…) También recuerdo una tarde primaveral, larguísima en el tiempo, en casa de mi querida amiga Ana María Cortés, familiar de Chillida. Estaba Eduardo (…), además de maravilloso escultor, genial conversador. (…)

[27] SESTELO LONGUEIRA, Esther: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*. Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 38.

[28] García Abril, entrevista con Paula Coronas, diciembre de 2007.

[29] Esther Sestelo, Conferencia-Homenaje a Antón García Abril, *El maestro, su estética y obra.* Torreforum, Torrelodones (Madrid), 30 de octubre de 2007, p. 7.

> Fue un encuentro inolvidable. (…) ¡Cuánto hablamos y reflexionamos sobre diferentes aspectos de estética y filosofía!"[30].

La exposición de Chillida utiliza una estética integradora, en la que combina valores del arte escultórico contemporáneo -volumen, vacío, límites y estructura- con elementos de la tradición vasca, mostrando grandes preocupaciones por la literatura, la filosofía, la música y la escultura. Este fuerte componente humanísitico es compartido por Antón, cuyo interés por las mencionadas manifestaciones artísticas se refleja en sus partituras. En cuanto al pintor Hernández Mompó, la maestría en el tratamiento del color y de la luz, es lo que más impresiona a nuestro creador.

> "El trazo de color construye ese gran espacio multidimensional en las pinturas del pintor valenciano. Su lenguaje pictórico se reduce a la síntesis gráfica y cromática. Mompó aborda una especie de metafísica cromática; se aproxima poco a poco al mundo de Klee en esa fusión íntima y sensitiva con el color. Se confunden las relaciones en el esquema, pues los signos adquieren un tipo de estructura jeroglífica que se legisla a sí misma. […] Sin duda en ese mundo del tratamiento de la luz y del color, de la tradición moderna de la pintura valenciana, es por el que García Abril siente admiración. La fuerza de la luz y el color, a través de la fuerte atracción por la cultura mediterránea a al que nuestro compositor pertenece, también se ve reflejada en su producción compositiva"[31].

El pensamiento garciabriliano recibe continuas influencias del arte contemporáneo, cuyo planteamiento le convierte en un creador dedicado a la construcción de ideales. Su objetivo es el de transformar, valorar, admirar, fusionar, pero no destruir.

> "Intento alimentarme de cosas bellas y de leer o escuchar a personas con pensamientos interesantes. (…) Siempre me han interesado los artistas que desean que su arte tenga dimensiones humanísticas y poéticas y que su obsesión no está en destruir sino en construir de forma positiva. (…) A este respecto me reafirmó mucho en mis ideas el pensamiento positivo del pintor Pignon, uno de los mejores amigos de Picasso, al que llamaron "su continuador". Como es bien sabido, he estado siempre muy interesado por el mundo de la arquitectura, y es por esto que me impresionó mucho, en la década de los ochenta, el trabajo de los arquitectos Rossi, Foster y Moneo. Otro suceso que me impactó realmente fue la muerte de Miró porque fue, en ese momento, cuando más investigué en su obra y más la entendí; también la muerte de Dalí, un verdadero genio provocador. (…) No quiero dejar de mencionar la alegría que sentí por el éxito alcanzado nuevamente por nuestro idioma, me refiero, primero al triunfo de

[30] García Abril en entrevista con Esther Sestelo, en: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 114.

[31] Esther Sestelo en: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 115.

> Gabriel García Márquez y más tarde, al de mi amigo Camilo José Cela, al conseguir ambos en esta década, el Premio Nobel (…)"[32].

García Abril es un artista íntegro, fiel a sus convicciones estéticas. Interesado constantemente por el arte, a través de todas sus manifestaciones –la literatura, la poesía, la arquitectura, la pintura, el teatro, la danza, el cine-, realimenta su producción con tendencias estilísticas y corrientes extraídas directamente de estos ámbitos artísticos: "Las calles de Roma son para nuestro compositor los brazos que unen a Miguel Ángel con Rafael, a Rafael con Tiziano, a Tiziano con Leonardo"[33]. Los místicos españoles como San Juan de la Cruz y Santa Teresa, y sus lecturas de Platón, Nieremberg, Fray Luis de León y Góngora, influyen en la espiritualidad de su obra. De su etapa inicial de formación, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Federico García Lorca son los tres autores más leídos y admirados por Antón. Posteriormente profundiza en los poetas de la generación del 27 como Pedro Salinas, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Gerardo Diego. Es conocida su relación profesional y personal con numerosos escritores de nuestro país. Además de los ya mencionados, su música ha entrado al servicio de las mejores plumas literarias: Ramón del Valle Inclán, Rosalía de Castro, Camilo José Cela, Antonio Gala, José García Nieto, Luis Rosales, Miguel Hernández y José Hierro, entre otros.

En todo momento, el maestro ha proclamado el valor de la música como forma de entendimiento entre los seres humanos: "Por ser arte y ciencia, nos eleva a las más altas aspiraciones estéticas, a la vez que estimula nuestra curiosidad intelectual"[34]. Sestelo constata cierta similitud entre la música de Josquin des Prez y la de nuestro creador, ambos coincidentes en servirse de la música para comunicar, para expresar y acercarse al público.

Comprobamos que los grandes polifonistas del Renacimiento musical español dejan huella en la estética garciabriliana. Especialmente, la figura de Tomás Luis de Victoria es admirada por el compositor: "Qué puedo decir de Tomás Luis de Victoria. ¡Cómo admiro su música vocal religiosa! Es nuestra gran escuela polifónica española. (…) Yo me siento muy orgulloso, y a la vez con una gran responsabilidad, por el regalo de esta herencia"[35].

El compositor se siente orgulloso de su pasado histórico-musical, y en consecuencia, se identifica como continuador de la cultura a la que pertenece. Conoce la

---

[32] García Abril en: entrevista con P. Coronas, febrero de 2008.

[33] Esther Sestetlo en: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia* .Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 37.

[34] García Abril, discurso *Premio Tomás Luis de Victoria,* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 18 de octubre de 2007.

[35] Ibídem, pp. 40-41.

evolución de la historia de la música, y es admirador de la música desde el medievo hasta nuestros días. Su postura estética es ecléctica, según Sestelo: "porque utiliza todo lo existente cuando le conviene, pero con la originalidad de su singularidad, por esto su poética es única e identificable"[36].

Al mismo tiempo, la creación garcibriliana garantiza la aportación de un sello distintivo y único. Su mensaje, canalizado desde el gusto por la belleza y el mundo sensible, está dirigido al ser humano, con el propósito de fundir "a la humanidad en la humildad de un abrazo fraterno"[37].

> "Me siento un apasionado del arte en general. (…) Creo que todas las artes pertenecen a un tronco común y que todos los artistas nos enriquecemos unos de otros. (…) He permanecido y permanezco atento a lo que mis coetáneos, no sólo músicos, sino artistas en general, han creado. […] Debemos ser conscientes de que estamos al servicio de la sociedad, de que tenemos una misión (…), cada uno tiene la suya (…), el artista también (…). Creo y pretendo comunicarme con el oyente. Intentar transmitir sentimientos de paz, espiritualidad, fraternidad y amor entre los pueblos, de esperanza (…), de belleza con letras mayúsculas (…), esa es mi intención e ilusión cada mañana"[38].

En este sentido atribuimos a su obra una importante misión social que satisface su labor creadora. Con esta fuerte responsabilidad, el músico se propone cada día conectar con el auditorio:

> "Así como en la Carta del Agua se proclama, 'sin agua no hay vida posible, es un bien preciado indispensable a toda actividad humana', de la misma forma, en el sutil universo de la sensibilidad de los pueblos, podemos testimoniar que los valores espirituales que proporcionan los bienes culturales y artísticos son indispensables a toda actividad humana para que esta tenga auténtica dimensión y, a su vez, imprescindibles para estructurar una sociedad equidistante entre los valores materiales y los espirituales, ambos necesarios para el logro de un desarrollo social equilibrado"[39].

[36] Esther Sestelo, Conferencia- Homenaje a Antón García Abril. *El maestro, su estética y obra.* Torreforum, Torrelodones (Madrid), 30 de octubre de 2007, p. 7.
[37] Ibídem.
[38] García Abril, entrevista con Paula Coronas, diciembre 2007.
[39] García Abril, discurso *Premio Aragón*, mayo 2003, p. 3.

3.3. PRINCIPALES POSTULADOS DEL CREDO ESTÉTICO GARCIABRILIANO

García Abril presenta una estética personal, caracterizada por lo que el propio autor denomina *lenguaje total*. Describimos a continuación los más relevantes axiomas de su pensamiento, la mayor parte de ellos recogidos por el propio músico en su Discurso de Investidura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, bajo el título *Defensa de la Melodía*, pronunciado el día 4 de Diciembre de 1983 en Madrid[40].

3.3.1. Comunicatividad

Todo estilo musical posee rasgos de comunicatividad. Los compositores, a lo largo de la historia, han pretendido siempre hallar una respuesta por parte del oyente, que de forma voluntaria o involuntaria, recibe, a través del acto de escucha, un estímulo sensorial.

> "A lo largo de la historia el discurso musical ha perseguido los mismos o parecidos objetivos en todas sus etapas. Así, la idea de emancipación ha sido una constante en todas las fases de la evolución musical buscando un lenguaje cada vez más autónomo. […] En cuanto a la expresión, con variados matices, la música siempre ha tenido necesidad de ser representación o manifestación de algo. […] Todo lleva a pensar que la autenticidad de la música no depende de una determinada retórica, sino de su condición de expresión comunicativa que alcanza el oyente por cualidades coincidentes o semejantes a aquellas que se exigen en el acto comunicativo"[41].

García Abril prioriza el valor comunicativo de su música, procurando en todo momento establecer vías de comunicación con el público, a través de un estilo personal y claramente reconocible.

> "Mi interés y objetivo es darme a entender y que me entiendan. (…) Quiero comunicar mi pensamiento, un mensaje, una emoción. (…) Para mí es una satisfacción que el público reconozca mis ideas, reconozca mi mensaje. (…) He querido innovar y no he descartado nada, porque me gusta experimentar y perfeccionarme, pero siempre con el objetivo de la comunicatividad, de hacerme entendible, pero, por supuesto, intentando ofrecer lo mejor de mí mismo. (…)
>
> He admirado profundamente a los músicos humanistas del renacimiento como Des Prez, quienes, después de estar de moda la complejidad

[40] García Abril, Antón: *Defensa de la Melodía*, Madrid, Edición Excma. Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 4 de diciembre de 1983.

[41] Jesús Alcalde en: *Música y Comunicación*, Editorial Fragua, Madrid, p. 184.

> de un lenguaje tan florido y melismático, se dieron cuenta de que había que volver a la esencia para regresar a un lenguaje comunicativo"[42].

Al comienzo de su discurso *Defensa de la Melodía,* y como homenaje al que fuera su antecesor, amigo y concertista de guitarra, Regino Sainz de la Maza, García Abril recuerda al intérprete, destacando especialmente el valor comunicativo de sus partituras.

> "Regino Sainz de la Maza escribe un buen número de páginas impregnadas de lirismo en las que nos ofrece una música comunicativa y sensible, intimista y exquisita. Su dedicación a la música desde campos tan amplios como la investigación, la interpretación, el periodismo y la pedagogía nos deja una huella que se hace más profunda cuando unimos a su herencia artística el recuerdo del amigo"[43].

Es evidente que, en la estética musical garciabriliana, la comunicación es un valor prioritario. El compositor reivindica constantemente la necesidad de transmitir mensajes a través de su música, conectar con el público y la sociedad actuales.

> "Antón García Abril, en cuya obra se advierte una postura permanente lejos de fáciles conformismos, cuando cultiva la música que podríamos considerar dentro del campo del concierto, parece ser fiel a un lema insobornable: un afán de comunicatividad, un deseo de cantar, una voluntad de belleza. Lejos de él cualquier actitud de feísmo, de exceso y menos aún de confusionismo. Su inspiración debe brotar fluida para dar origen a una música directa, con belleza sonora y, salvo para un sector archirreaccionario empotrado en el pretérito, siempre asequible"[44].

García Abril considera esencial la contribución social que la música desempeña desde la canalización de mensajes. Su ideal artístico se transforma de este modo en una aspiración filosófica dirigida hacia el futuro. El propio testimonio del maestro lo confirma en repetidas ocasiones. Seleccionamos a modo de ejemplo, un extracto de su discurso correspondiente al recibimiento del *Premio Aragón* 2003:

> "Permítaseme ofrecer, y compartir, este galardón, con todos los que hoy trabajan en nuestra comunidad, desde el ámbito de las Bellas Artes, por la música y desde ella, aspiran a comunicar a toda la sociedad aragonesa un

[42] García Abril en: Esther Sestelo, *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*. Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 40.
[43] Ibídem, p. 10.
[44] Fernández-Cid de Temes, Antonio: Discurso de Contestación al Discurso de Investidura *Defensa de la Melodía* pronunciado por Antón García Abril, Madrid, 4 de diciembre de 1983, p. 40.

> mensaje de fraternidad, de amor, paz y belleza, bienes espirituales preciados, necesarios para vertebrar y cohesionar una sociedad moderna con sensibilidad para diseñar, un proyecto cultural y artístico, con la mirada hacia un horizonte lleno de futuro"[45].

En el Discurso pronunciado con motivo de su nombramiento de Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid, hace hincapié en el valor que los medios de comunicación poseen en la actualidad:

> "Si aceptamos que los medios de comunicación son el reflejo de la sociedad que vivimos y analizamos los contenidos de algunos de estos medios, necesariamente hemos de llegar a conclusiones no exentas de un profundo pesimismo. Creemos que, transitando por esos triviales caminos de vulgarización, los auténticos valores sociales se irán destruyendo, actuando estas formas de comunicación, desprovistas de ideales estéticos, sobre una sociedad que, paulatinamente, irá habituándose a sus pobres contenidos, mermando los ideales colectivos y destruyendo las elevadas miras éticas que, en cada persona habitan antes de ser aniquiladas por la permanente y sistemática destrucción de esos valores éticos, estéticos y morales, que cada ser humano es portador[46].

Constatamos su constante preocupación por el valor comunicativo de la música, que ha sido y sigue siendo el motor más persistente en el eje de su poética musical:

> "Mi contribución a la música ha consistido en ser fiel a mi filosofía, que no es otra que la de servir como canal de comunicación entre los seres humanos. […] La esencia, el principal postulado de mi obra, ha sido el de la comunicación. Cuando la música pierde la facultad de comunicar, entonces deja de ser eficaz"[47].

> "Yo hago música para que sea entendida como una forma de comunicación, como un engranaje, una continuidad, para que la música permanezca en el espacio, y forme parte de la historia musical compositiva. Pero en primer lugar para que sea una obra musical debe significar algo y ser comunicativa y segundo debe ser significativa para que pueda perdurar en el tiempo"[48].

[45] García Abril, Antón, Discurso *Premio Aragón*, 2003, p. 7.
[46] García Abril, Antón, Discurso de Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid, enero 2003, p. 3.
[47] Antón García Abril en: GAVIÑA, G.: "Antón García Abril gana el VII premio Tomás Luis de Victoria", *ABC*, 22 de noviembre de 2006, p. 72.
[48] Antón García Abril en: LÓPEZ JIMÉNEZ, Marta: "Escribir música fácil es una tarea difícil", *ABC*, 16 de noviembre de 2007, p. 77.

3.3.2. Búsqueda de la verdad

El compositor nos habla también de la búsqueda de la verdad como elemento decisivo en la identidad del sello creador. Recordamos a continuación las palabras del compositor alicantino Oscar Esplá[49], cuyo pensamiento recogemos aquí por dos razones: la primera, por ser maestro y amigo de García Abril; y la segunda, por compartir ambos criterios similares en cuanto a su actitud estética.

> "El artista no puede descubrir sino "su" verdad, y eso significa que cuando lo logra se expresa sinceramente, y nada más. Rompe muchos obstáculos, ¿quién lo duda?, y deja atrás múltiples resistencias, la mitad de las cuales fueron creadas por él mismo. Pero todo eso no tiene más objeto que el de realzar la brillantez de su juego, y con ello, la de su triunfo supremo: la afirmación de su personalidad"[50].

El mensaje garciabriliano es honesto y sincero. Su estética ha madurado en torno a la búsqueda de sus propios ideales, no se ha dejado influir por estilos o modas vigentes. La intuición le guía siempre, aunque la duda también ha estado presente en su trayectoria como creador.

> "He tenido una lucha permanente con lo que yo entiendo que es la música y con la duda de si aquello que en algún momento estaba realizando sería la auténtica verdad y realidad del arte musical. Es una lucha que todos los creadores tenemos permanentemente. Si alguno está convencido de que está en la razón, seguramente será por el 'convencimiento del burro'. No desviarse de su propia dimensión espiritual, por muy avanzado que se sea, es lo que era música para mí. La música es algo que nos conmueve y nos emociona; el ruido no se puede acercar, aunque se quiera, a la belleza de la música. Todo lo que sea salirse de la dimensión espiritual me crea un gran problema estético, de humanidad, de honestidad. La música la hacemos para los demás; no podemos herirles. Debemos mostrarles nuestro cariño y tenderles nuestra mano llena de amor y de belleza"[51].

García Abril defiende con firmeza su visión sobre el arte. No le ha sido fácil mantener un camino independiente y libre. Pero su convicción supera obstáculos y tambaleos.

---

[49] Oscar Esplá (1886-1976). Compositor alicantino de prestigio. Ideólogo, pensador, patriarca de la música española.

[50] Oscar Esplá en: IGLESIAS, Antonio: *Escritos de Oscar Esplá. Recopilación, comentarios y traducciones.* Volumen I. Editorial Alpuerto, Madrid, 1986, p. 134.

[51] García Abril en: SÁNCHEZ- VERDÚ, José Mª: "Entrevista a Antón García Abril", *Revista Concerto*, Edita Filarmónica de Madrid, abril-mayo de 1995, p. 26.

> "El maestro Antón García Abril ha sabido como pocos trasladar a su obra un mensaje de honestidad, y lo ha hecho, en una época en donde cualquier vestigio de lirismo era atacado desde mil frentes. Frentes que no pudieron acallar la percepción que de sus obras tenía el público y los intérpretes, que continuamente le han reclamado nuevas producciones"[52].

> "A veces algunos han acusado a García Abril de retrógrado y hasta quizá le han hecho vacilar un instante. Por fortuna, siempre pudo rebelarse y reaccionar, porque él sabe que está en sus manos escribir con técnicas que le valdrían el aplauso de esos inconformes, sí, pero con mengua de su arma infalible y noble: la sinceridad, una preciosa virtud por la que conquista de manera permanente el fervor de los públicos"[53].

Sin duda, una de sus aportaciones a la creación musical española es la capacidad de transmitir emociones -a través de un extenso repertorio, que ha experimentado en todos los campos-, desde la esencia de su propia verdad. Este es uno de los motivos que le ha convertido en uno de los compositores actuales más escuchados e interpretados de la actualidad.

> "Antón García Abril mira a las últimas vanguardias, pero mantiene siempre firme un código propio, un pensamiento estético que se ha mostrado en la España finisecular y comienzos del siglo XXI como una de las verdades más claras de la actual creación musical española"[54].

3.3.3. Objetividad, individualidad y singularidad del arte

García Abril presenta una trayectoria fiel a su ideal estético. Su constante esfuerzo por encontrar su propia verdad, constituye una de las credenciales del autor.

> "De todos es bien sabido que la verdad absoluta no existe y en materia de arte la filosofía de nuestro tiempo nos lleva a una libertad de conceptos tan grande que podríamos afirmar que no disponemos de una metodología útil para contemplar y valorar la creación artística"[55].

---

[52] Linares, Miguel Ángel: "Antón García Abril. La obra plena", notas al programa de mano "Concierto-Homenaje a Antón García Abril", Auditorio Antonio Lecuona, Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife, 26 de mayo de 2004, p. 2.

[53] Fernández-Cid de Temes, Antonio: Discurso de Contestación al Discurso de Investidura *Defensa de la Melodía* pronunciado por Antón García Abril, Madrid, 4 de diciembre de 1983, p. 41.

[54] Bautista García, Eduardo en: SESTELO LONGUEIRA, Esther: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, Prólogo, pp. 7-8.

[55] García Abril en: *Defensa de la Melodía* p. 10.

Así es cómo García Abril expresa su enfoque global de la **objetividad en el arte**. La amplitud de horizontes concreta de un modo muy específico la esencia de su estética, y ésta constituye hoy un referente para el estudio de la constante evolución que experimenta el proceso artístico-musical.

En su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el compositor expone un detallado recorrido autobiográfico, en el que describe con entusiasmo las diferentes etapas de aprendizaje que han jalonado su trayectoria artística. En el repaso a las escuelas, los maestros y las tendencias influyentes en su ideología musical, nos detenemos en la aparición del grupo de "Nueva Música", al que perteneció junto a otros compositores, configurando un arquetipo estético decisivo en su trayectoria individual como creador.

> "La creación del grupo -Nueva Música- supone el punto de partida: la toma de conciencia de los primeros intentos de acercamiento a la vanguardia europea. El grupo, aglutinador de personalidades muy variadas pero unidas por un mismo credo -la búsqueda de una música nueva-, nació impulsado por el crítico musical Enrique Franco y en él formamos parte Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Alberto Blancafort, Manuel Carra, Manuel Moreno Buendía, Fernando Ember, que en aquel entonces actuaba como presidente de las Juventudes Musicales, y yo mismo como benjamín del grupo. La aparición del grupo tuvo una misión decisiva para abrir los caminos hacia las corrientes más avanzadas. Después del Grupo de la República los compositores crearon su obra de una forma un tanto dispersa. Es con "Nueva Música" cuando resurge la conciencia de grupo"[56].

El músico afronta con valentía el hecho artístico. Cree y confía en su intuición. Igualmente, el lenguaje que da vida a sus pensamientos musicales, se apoya en los cimientos de su propia doctrina, originando un corpus filosófico-musical sólido. Manifiesta su creencia en la **individualidad del arte**, concepto que ha sido, en los últimos tiempos, diana de polémicos debates entre musicólogos y estudiosos de la moderna historia musical.

> "Como se ha demostrado al paso de los años, en los que cada uno hemos desarrollado nuestra trayectoria como compositores, cada cual ha seguido su camino individual. Personalmente creo en la obra singular del hombre y no en los grupos. Sin embargo, la aparición de estos grupos como unión y suma de fuerzas y como espacio para desarrollar e intercambiar el pensamiento, creo que ha tenido un valor innegable"[57].

[56] Ibídem, pp.12 y 13.
[57] Ibídem.

En el tratamiento de sus grafías comprobamos la definición de un estilo. La configuración de su sello se ha abastecido, en gran parte, de recursos y métodos originales. En consecuencia, advertimos que su filosofía sonora revela un potencial autodidacta en la conducta creadora.

Constatamos pues la individualidad artística garciabriliana, y al mismo tiempo aseguramos la integración de sus propios fundamentos con la múltiple oferta cultural y estética de entre siglos. Este hecho demuestra y garantiza la madurez de nuestro protagonista.

El concepto **Singularidad del arte**, sostenido por Oscar Esplá[58], hace referencia al ideal de belleza estética que conduce a los creadores, unas veces integrándolos en un mismo grupo, y otras, en cambio, separando sus caminos artísticos.

> "La historia del arte es, en realidad, la historia de los postulados estéticos cambiando de una época a otra, pues no existe una belleza absoluta, una belleza "en sí". El hombre no puede establecer estos postulados a su albedrío, y se conduce, en el medio social, como lo haría un cuerpo cualquiera en un medio físico, siguiendo la resultante del conjunto de fuerzas que sin darse cuenta actúan en él y orientan su personalidad. Estas fuerzas innúmeras, referidas al mundo del arte, dan lugar a lo que podríamos llamar el "complejo estético" de cada época.
>
> En la crónica del arte aparecen raros períodos durante los cuales los artistas coinciden, poco más o menos, en cuando al ideal de belleza, al que aspiran, y avanzan en grupo hacia él sin plantear problemas que afecten a cambios radicales en la ruta. Mas llega un tiempo en que a fuerza de marchar tantos y siempre por el mismo camino éste se gasta, se cuartea y termina por hacerse intransitable. Empieza entonces otro período de fisonomía diferente: los artistas, constantemente presionados por el complejo estético-social que los circunda, buscan nuevas formas de expresión, nuevos caminos"[59].

García Abril, admirador y heredero fiel de su pasado estético, no renuncia en ningún momento al ideal de belleza propuesto por las generaciones del pretérito musical. Sin embargo, influido por el medio sociocultural que le rodea, tras una incesante búsqueda de caminos y tendencias, descubre nuevos cauces de expresión. Para ello crea una simbología propia en el contexto del lenguaje, estableciendo aspectos singulares en su escritura: repetición intencionada de diseños rítmicos, melismas y figuraciones melódicas a gran velocidad, extensión de los pentagramas.

Existe un componente más de singularidad que interviene en la creación garciabriliana: el sentimiento de conciencia de grupo estético, en el cual se incluyen

[58] Oscar Esplá en: IGLESIAS, Antonio: *Escritos de Oscar Esplá. Volumen I.* Editorial Alpuerto, Madrid 1986, pp.114, 115, 116, 117.

[59] Ibídem, p. 114.

parámetros y valores humanos, entre los cuales destaca el de la amistad. El propio compositor reconoce haber recibido directamente esta influencia del que fuera su entrañable maestro de composición, Julio Gómez:

> "Don Julio Gómez fue guía de muchos de los componentes de mi generación: Carmelo Alonso Bernaola, José Perís, Ángel Arteaga, Manuel Angulo, Manuel Moreno-Buendía, Miguel Alonso (…) Cada uno de ellos ha seguido su trayectoria personal en el campo de la creación musical, pero algo común les caracteriza: el alto grado de formación técnica, el "oficio" bien aprendido. Ese "métier" que tanta importancia ha tenido en la forma integral del compositor en las escuelas europeas y que, en algún momento, pareció ser olvidado por ciertos grupos de compositores que se acercaron más a la improvisación, rechazando todo rigor académico.
>
> A través de su magisterio logró no sólo enseñarnos individualmente la técnica de la composición, sino también crear un sentimiento de grupo en el que la amistad era tan importante como la misma música que nos unía. El tenía sus convicciones estéticas, a las que nunca renunció. Sin embargo, sabía entender las inquietudes de cada uno de nosotros y, desde ellas, y partiendo de nuestra obra, guiarnos"[60].

3.3.4. Modernidad y vanguardia

En su pensamiento han influido valores y métodos musicales de vanguardia:

> "Además de los españoles se analizaron métodos de composición hasta entonces desconocidos: Stockhausen, Boulez, Earl Brown, Berio, Nono, Cage, entre otros, fueron compositores habituales en el examen.
>
> Métrica variable, métrica flexible, constructivismo o estructuralismo, música objetual, música espacial, secuencial, aleatoriedad, serialización de densidades, música concreta, electrónica, etc., eran procedimientos que nos llenaban de inquietud y de pasmo al mismo tiempo que se hacía habitual en nosotros un lenguaje que, por lo desusado, era en su principio incomprensible"[61].

Comprobamos el acercamiento estético del maestro a las tendencias y métodos compositivos de vanguardia, desarrollado especialmente durante su primera etapa de formación artística. Su conocimiento sobre el empleo de nuevas técnicas, analizando y estudiando a los creadores de la Escuela de Viena -Dallapicola y Webern-, constituye gran parte del bagaje ideológico que atesora.

[60] García Abril en: *Defensa de la Melodía,* p. 11.
[61] García Abril en: *Defensa de la Melodía* p.13.

Como figura decisiva durante esta etapa de transformación, García Abril señala al compositor Gerardo Gombau como referente conciliador entre estéticas tradicionales y corrientes de vanguardia:

> "En este período de transformación adquiere especial protagonismo la figura de Gerardo Gombau. Por su afiliación académica pertenecía a la escuela de los maestros formados dentro de la gran tradición. Sin embargo, por espíritu supo estar cercano a los jóvenes compartiendo con ellos sus inquietudes y sus aspiraciones. Él sirvió de nexo entre dos planteamientos que por aquella época nos parecían antagónicos: por un lado la tradición y por otro las corrientes de la vanguardia europea que aparecían entre nosotros como aluvión que inundaba nuestros sentidos. Este desbordamiento, que amenazaba anegar nuestro soporte tradicional, fue convirtiéndose paulatinamente en cauce fluido que en sus múltiples ramificaciones abrió nuevos horizontes para el desarrollo de nuestra música"[62].

García Abril se nutre de la vanguardia. Tras medio siglo de trayectoria artística, ha sido testigo de movimientos estéticos del siglo XX y XXI. No todos le parecen acertados:

> "En la segunda mitad del siglo XX hubo movimientos dispares, rupturas. (…) Desde mi punto de vista, algunos tuvieron una gran fuerza y comunicación, demostraron ser arriesgados y ofrecieron un lenguaje moderno, mientras que otros fueron un gran error. Estos últimos son los que han provocado un distanciamiento entre los compositores y el público. Ahora hay que recuperarlo"[63].

En conclusión, las ideas de modernidad y actualidad están muy asentadas en el lenguaje garciabriliano. Su perspectiva estética, abierta al progreso y a la evolución de los métodos compositivos de vanguardia, es importante en la configuración de su estilo. Descubrimos numerosas fuentes testimoniales donde el propio autor asegura haber hallado dicha actualidad.

> "La belleza intrínseca de la música me ha conducido por sus caminos en la búsqueda permanente de un lenguaje actual. En esta búsqueda he procurado encontrar la grandeza de los avances que, su desarrollo en el tiempo, nos ha proporcionado (…)"[64].

También desde el ámbito pedagógico, al frente de su Cátedra de Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, ha ejercido Antón su planteamiento y

[62] Ibídem, p. 14.
[63] G. Gaviña, "Antón García Abril gana el VII premio Tomás Luis de Victoria", *ABC*, p. 72.
[64] García Abril, *Discurso Premio "Tomás Luis de Victoria"*, Madrid, octubre de 2007, p. 5.

visión sobre las técnicas de reciente creación, mostrándose abierto al futuro, pero sin la renuncia a la tradición:

> "Si no existe una gran formación tradicional en el equipaje técnico que el alumno va a recibir, difícilmente podrá avanzar hacia la conquista de lo nuevo. Sólo podremos encontrar lo nuevo y llenarlo de contenido después de un largo tránsito por la tradición"[65].

3.3.5 Inspiración nacional

En este punto, destacan el tratamiento y el valor que el compositor atribuye al folklore. La esencia del canto popular es considerada por el maestro como parte imprescindible de la música culta. Recordamos previamente el testimonio de Oscar Esplá acerca del fenómeno estético de los nacionalismos musicales:

> "El término universal no toma, en el arte, el sentido objetivo, absoluto, que tiene en la ciencia. El arte puede interesar, emocionar a todo el mundo, pero lo hace en función de sus particularidades fundamentales, sus expresiones, jamás son universales […]. La música no escapa a la ley. Son las obras o los rasgos personales del autor, los caracteres particulares del artista, los que se acusan con ventaja, los que prevalecen sobre los demás, desprovistos de singularidades distintivas. Así, estos rasgos personales, tienen su origen más legítimo en la raza, en el pueblo del compositor. […].
>
> Gracias a la etapa nacionalista, los músicos llevan en el alma el sentido de la raza, sintiéndolo como de su pueblo, y sus obras se alimentan con la misma savia que la del folklore nacional, aún cuando, deliberadamente, quieren ignorar el canto popular y cuando adoptan las formas técnicas más generales"[66].

Muy ligado a esta postura de inspiración nacional, García Abril reconoce el valor de las raíces autóctonas, inmersas en el sustrato cultural de un país. Nos situamos ante un músico que guarda poderosos vínculos con la tradición sonora del pasado, en la que se incluye la esencia folklorista del arte popular. Por ello, afirmamos que su planteamiento creador abre los ojos hacia una escuela musical de inspiración nacional, que cultiva los rasgos y elementos característicos de cada lugar.

> "Al referirnos a la música española se suele, en general, infravalorar sus dimensiones, ciñéndonos a menudo a un número muy reducido de compositores. (…) El patrimonio musical español es mucho más variado e

[65] García Abril, *Defensa de la Melodía*, p. 16.

[66] O. Esplá en: IGLESIAS, Antonio: *Escritos de Oscar Esplá. Volumen III.*, Edición Alpuerto, Madrid, 1986, pp. 207, 208.

> importante de lo que habitualmente se ha supuesto. Por tradición siempre se ha dicho que España no es un país musical. Creo que hemos confundido en alguna ocasión el significado de esta frase. A un país con un folklore tan extraordinariamente original como el que nosotros poseemos no se le puede negar su capacidad creativa para la música en todas sus manifestaciones. La música popular es el reflejo del alma de un pueblo. Si estudiamos a fondo sus perfiles sonoros, sus escalas, sus melodías y ritmos nos da, de inmediato, una caracteriología muy definitoria. Nuestro folklore es, desde el punto de vista musical, uno de los más ricos. Nos habla de una cultura muy desarrollada, de una sensibilidad artística refinada y de una creatividad imaginativa y original. Este extraordinario patrimonio de tanto valor no ha surgido por generación espontánea. El folklore y la música culta se hermanan en una simbiosis permanente en la cual lo culto se proyecta hacia lo popular y, en sentido inverso, la música de creación toma la substancia de lo étnico a través de rasgos, melismas y caracteres muy reconocibles. El espíritu, el sentimiento de un pueblo aparece reflejado en ambas cosas."[67].

Nuestro protagonista se siente orgulloso de ser un compositor español. Sin embargo, su estética musical no cae en folklorismos vanos. Su intención es universalizar el mensaje, sin perder la esencia idiomática de su identidad hispana:

> "Estoy orgulloso de que el público sienta que soy un compositor español, porque, por supuesto, mi intención es tener un lenguaje universalista, pero con personalidad, mostrando las singularidades de un pueblo, mi propia identidad. (…) No me gustan las alharacas, ni las superficialidades, pero sí mis orígenes. (…) Creo que eso forma parte de la madurez bien entendida, volver a la esencia, a tus raíces (…), si lo haces bien, si encuentras la fórmula, y lo haces con honestidad y coherencia, al final no sólo habrás sido entendido por tu pueblo, sino por todos (…), porque en eso consiste el arte: en un abrazo fraternal a todos los pueblos, el lenguaje universal que realmente nos una a todos, pero dando cabida a nuestras diferencias, a nuestra idiosincrasia"[68].

En su discurso *Defensa de la melodía,* el compositor hace una síntesis del pretérito musical español, citando los autores y las escuelas más destacadas, que han honrado nuestro patrimonio artístico. García Abril, admirador del legado histórico-musical hispano, reivindica una justa valoración para el mismo:

> "España ha estado desde el siglo XIII dando pruebas de su capacidad musical. La gran tradición de nuestros monasterios, la cátedra de música de la Universidad de Salamanca (…), el gran número de cancioneros que recogen multitud de obras de gran valor polifónico, y sobre todo nuestra deslumbrante escuela española de polifonía, con Victoria y Morales a la cabeza, nos habla de un patrimonio musical de primer orden. El movimiento polifónico que surge en

[67] Antón García Abril en: *Defensa de la Melodía: Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.* pp. 15 y 16.

[68] Antón García Abril en: SESTELO LONGUERIA, Esther: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la Vanguardia*. Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 42.

> nuestro siglo XVI representa una de las cotas más altas de la composición en España. Su aportación, en conjunto, a la cultura universal es inmensa.
>
> La música instrumental de órgano y clave cubre el espacio de tiempo comprendido desde nuestras grandes escuelas polifónicas hasta la aparición en el siglo XIX de grandes compositores de proyección universal. En este período aparecen compositores como Correa de Araujo, Juan Cabanilles, Cabezón y el Padre Soler. Sus obras revelan un dominio absoluto de la técnica del contrapunto y un sentido renovador en los planteamientos armónicos revolucionarios para su tiempo.
>
> Los trabajos de investigación musicológica, que se están llevando a cabo por un grupo de jóvenes estudiosos, nos demuestran que poseemos en los archivos de nuestras catedrales un patrimonio de incalculable valor. Centenares de obras esperan ser rescatadas del silencio y puestas a punto para su estudio y audición.
>
> Con la presencia en el siglo XIX de Granados y Albéniz, al lado de los zarzuelistas Arrieta, Barbieri, Bretón, Chapí, Caballero, Jerónimo Jiménez, Chueca (…), nos encontramos en las puertas del siglo XX en el que surgen músicos como Vives, Serrano, Usandizaga, Guerrero, Guridi, Moreno Torroba, Sorozábal (…). Al lado de éstos se produce un impulso de gran fuerza hacia la música instrumental con la presencia de Manuel de Falla, Joaquín Turina, Óscar Esplá, Ernesto Halffter, Muñoz Molleda y tantos otros que marcan unos caminos de continuidad por los que transitará un gran número de generaciones de compositores que sucederán ininterrumpidamente creando un patrimonio musical de suma importancia que llega hasta nuestros días.
>
> La tradición española es grande. Sólo por desentendimiento podemos caer en el error de valorar superficialmente su auténtica dimensión"[69].

El maestro defiende el prestigio de la herencia musical española, en cuyas fuentes ha bebido continuamente: "He bebido de todas las fuentes españolas y a su profundo conocimiento, de un continuo estudio a lo largo de los años, debo parte de mi ser como músico, como músico español, y como español que sueña ser universal"[70]. Al mismo tiempo, y como fruto del mencionado agradecimiento, contribuye al enriquecimiento del patrimonio musical español, "habiendo obtenido el reconocimiento internacional y pasando a ocupar un destacado puesto en lo que podríamos denominar escuela española"[71].

El propio Antón ha hablado en alguna ocasión de un "nuevo nacionalismo musical", que difiere del nacionalismo tradicional:

> "Cada vez estoy más cercano a esta posición. La música desprendida de su propia dimensión humana está tal vez llegando a situaciones que impiden a los auténticos compositores surgir con voz propia. Cuando hay una técnica que

[69] García Abril, Antón: *Defensa de la Melodía,* Madrid, Edición Excma. Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1983, pp. 15-16.

[70] García Abril, Antón en: SESTELO LONGUEIRA, Esther: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Madrid, Fundación Autor, 2007. p. 44.

[71] Linares, Miguel Ángel: *Antón García Abril. La obra plena.* Notas al programa del Concierto homenaje a Antón García Abril, 26 de mayo de 2004.

> iguala a todos en el procedimiento y en el sistema, estos nacionalismos no pueden existir; se hace una música desprovista de cualquier raíz.
>
> Yo no pienso que se tenga que hacer una música nacionalista en sentido tradicional, sería ridículo dar un paso atrás; pero el manantial de nuestra propia música no se ha terminado, sería la raíz de nuestra tierra encauzada en una dimensión universal. Algunos momentos de la historia de la música, como el impresionismo y los movimientos nacionalistas, han tenido desarrollos que considero minúsculos. Creo que transformando la idea y actualizando el pensamiento podrían éstos tener una cierta continuidad"[72].

El compositor es optimista al hacer balance de la evolución que la música española ha experimentado en los últimos cincuenta años. Su implicación en la divulgación y difusión de la misma, así como su contribución en el ámbito de la creación musical, han favorecido al desarrollo y a la recuperación de la estética contemporánea.

> "Hoy, al recibir el Premio Iberoamericano de la Música 'Tomás Luis de Victoria', siento vivir un día de especial relieve, en el que se entremezclan pensamientos, sentimientos y reflexiones sobre la creación musical de los últimos cincuenta años, espacio de tiempo en el que la música española, con la participación de todos cuantos, desde su posición, han sentido el deseo de impulsar nuestra música hacia el máximo nivel de progreso, han desarrollado un trabajo importante para situarnos, en primera posición de aquellos países que tradicionalmente estuvimos muy alejados. La creación musical española de nuestros días es interesante, avanzada, bien informada, preparada técnicamente y liberada de muchas ataduras que el pasado imponía, mostrando, los jóvenes compositores, una obra llena de valores musicales, acercándose a la recuperación de la estética de la expresión desde las opciones compositivas mas variadas e interesantes"[73].

3.3.6. Temporalidad y continuidad

A través de testimonios del propio compositor, constatamos el valor que atribuye al factor temporal, como protagonista del devenir artístico:

> "El tiempo en el arte juega un papel de protagonista. Podríamos decir que los siglos se convierten en años y los años en días. Hoy escuchamos a Stravinsky o a Bartok con la misma naturalidad que a Mozart o Brahms. […]
>
> En la dinámica de la historia surgen sucesivos principios innovadores que dan continuidad a un proceso siempre en movimiento. En el campo de la armonía encontramos permanentemente aportaciones que se incorporan y se ligan con los fundamentos sonoros ya establecidos y en este desarrollo múltiple,

[72] García Abril, Antón en: SÁNCHEZ-VERDÚ, José María: entrevista, Revista *Concerto*, Abril-Mayo 1995. Edita Filarmónica de Madrid, pp. 25-26.

[73] García Abril, Antón en: Discurso *Premio Tomás Luis de Victoria"*, 18 de octubre de 2007, Madrid, pp. 1-2.

> de acontecimientos nuevos, se amalgaman de una manera natural con los anteriores. Así el lenguaje de una forma equilibrada y coherente se enriquece y a su vez se crean nuevas formas de expresión. Este proceso es constante."[74].

García Abril se compromete con la expresión de un arte intemporal, cuyo germen es válido en cualquier época histórica. Sus apreciaciones en torno a los valores musicales de siempre aseguran la continuidad del proceso creador, nos muestran un enfoque estético de contemporaneidad, que cristaliza en la perduración de su oferta musical: "El arte, cuando es auténtico, es intemporal. La vanguardia, cuando es adoptada por todos, o es tradición o no es nada"[75].

> "Una sociedad sensible y con espíritu de progreso y superación debe articularse desde la unión y exacta valoración de todos los procesos evolutivos que la identifican. El progreso económico, al lado del social y cultural. Inmersa en este proceso, la música de los grandes compositores de la humanidad, unida a la de aquellos creadores que forman parte de nuestra propia historia, debe ocupar su lugar en una sociedad moderna, culta y evolucionada, en esta evolución los creadores y los hombres de la cultura, junto a los impulsores de la economía, en todas sus vertientes, velarán por el mantenimiento de los nuevos signos de identidad, cultural y artística, necesarios para que un pueblo se le reconozca y perdure, sin que se interrumpa el fluir de su propia continuidad histórica"[76].
>
> "Seguiré procurando que mis obras sean un eslabón más en la continuidad histórica de nuestra música[77].

A través de su estudio en materia de escritura musical, García Abril logra un lenguaje donde la expresión refleja la permanencia de su obra. Para ello se basa en la investigación de ritmos, texturas, tonalidad, armonías, y melodía. Es partidario de la innovación artística, sin descuidar el contenido emocional, imprescindible para comunicar con el oyente:

> "Intentemos crear un arte nuevo, avanzando siempre, ya que el arte nunca podrá ser estático, pero llenémoslo de contenido, surcando en las raíces de los sentimientos del hombre.
>
> Hagamos música de vanguardia, entendiendo la vanguardia como la aceptación de unos sentimientos compartidos, tomando conciencia de nuestra misión en la sociedad y procurando serle útil. No renunciemos a nada que signifique avance, pero sepamos encontrar sus limitaciones.

---

[74] García Abril, Antón en: *Defensa de la Melodía,* Madrid, Edición Excma. Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1983, pp. 17 y 18.

[75] García Abril, Antón: *Defensa de la melodía,* Madrid, Edición Excma. Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1983, p. 25.

[76] García Abril, Antón en: *Discurso Premio Aragón,* 2003, pp. 5-6.

[77] García Abril, Antón: *Discurso Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid,* 2 de junio de 2003, p. 5.

> Avancemos despojándonos del peso de lo inútil. Únicamente la obra bien hecha puede perdurar"[78].

3.3.7. Libertad y pluralidad

"En arte nada puede ser prohibido. Su patrimonio precioso e irrenunciable es la libertad"[79], asegura Antón García Abril. Su pensamiento parte del principio de libertad creadora. Su personalidad artística es reconocida por la pluralidad estética que ofrece.

> "Antón García Abril llega a nosotros con el bagaje de la obra fecunda, plural y bien hecha. […] Con clarividencia de estudioso y de técnico, examina muy diversas formas de acercarse a la composición, actitudes múltiples, coincidentes, o no, con las suyas, para las que, en lección ejemplar, demuestra siempre un respeto y consideración máximos. Acredita, al tiempo, toda la solidez de su base musical, y como sus decisiones, sus impulsos de signo estético, son conscientes"[80].

A partir de los años cincuenta, el dodecafonismo va perdiendo fuerza, y es entonces cuando se inicia una etapa de creación más abierta y libre, que experimenta a favor de un sistema más creativo, afirma el maestro:

> "La diferencia más concluyente que se plantea en el sistema de los doce sonidos dodecafónicos está precisamente en una falta de libertad que viene dada por las prohibiciones constantes que el mismo sistema implica.
>
> Poco a poco va debilitándose el sistema como rigor constructivo para desembocar hacia la década de los 50 en compositores que abandonan la dodecafonía de escuela para crear una música más libre, menos académica, más creativa, rompiendo de alguna forma las ataduras de un sistema rígido e inmovilista para dar paso a una nueva generación de compositores que partiendo de ciertos derivados del serialismo proponen una música en donde la exploración de lo nuevo sea, tal vez, la preocupación que fundamente su credo estético"[81].

---

[78] García Abril, Antón: *Defensa de la Melodía,* Madrid, Edición Excma. Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1983, p. 24.

[79] García Abril, Antón en: *Defensa de la melodía*, Madrid, Edición Excma. Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1983, p. 19.

[80] FERNÁNDEZ-CID, Antonio: Discurso de contestación al Discurso de Ingreso *Defensa de la melodía*, Madrid, Edición Excma. Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1983, pp.39-41.

[81] García Abril, Antón en: *Defensa de la melodía*, Madrid, Edición Excma. Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1983, p. 19.

García Abril señala que "a finales de los 70 nace una nueva filosofía revisionista de la música de vanguardia"[82], donde se ha emprendido un camino de constante experimentación y evolución tecnológica -música aleatoria, música electrónica, música de ordenadores- en "un afán de progresar y de encontrar nuevas formas de expresión para la música"[83].

Concluye argumentando que el pluralismo estético debe siempre favorecer la búsqueda de la identidad personal, el hallazgo del sello creador, aspecto que, como se ha dicho anteriormente, considera revelador:

> "Sólo siendo capaces de plantear una nueva filosofía de la música en la que tengan lugar todos los progresos técnicos logrados hasta hoy, sin eliminar ninguno de ellos, nos encontraremos a las puertas de un lenguaje total en el que podamos acercarnos a la música con una visión menos mecanicista y más humanizada.
>
> Después de un avance tecnológico, el encuentro de nuestra identidad debe ser nuestro máximo objetivo como planteamiento de un nuevo espacio sonoro en el que la obra de los compositores ocupe el lugar que le corresponde en la sociedad que le ha tocado vivir"[84].

La libertad y pluralidad que pregona se aplica también a la técnica compositiva:

> "Nos hallaremos con una técnica distinta, con una nueva vanguardia de la superación de la técnica, de la técnica como medio pero nunca como fin, de la técnica como elemento enriquecedor de nuestras ideas, de la técnica rigurosísima pero que no sea advertida, de la técnica como abandono de ella, de la técnica que ordena nuestro lenguaje, de la técnica que actúe como vía de transmisión de nuestros sentimientos y no como barrera de incomunicación"[85].

Su propuesta musical transmite un mensaje de serenidad. Con un lenguaje depurado, García Abril aporta una estética caracterizada por la sensibilidad, "donde el oyente se siente cuidado y querido porque se sabe protagonista, la razón de esa creación"[86]. En esa línea, su música huye de la violencia y de las estridencias.

---

[82] García Abril, Antón en: *Defensa de la melodía*, Madrid, Edición Excma. Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1983, p. 20.

[83] Ibídem.

[84] Ibídem, p. 21-22.

[85] Ibídem, p. 22.

[86] Sestelo Longuiera, Esther: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007. p. 58.

> "Desde la creación musical intentaré que mi música sea portadora de un mensaje de sensibilidad que transmita a nuestra sociedad, valores de espiritualidad y belleza, y que actúe como antídoto a tanta violencia que nos rodea, desde los mas variados ámbitos de nuestra convivencia"[87].

3.3.8. Defensa de la Melodía

Como elemento decisivo en la creación musical garciabriliana señalamos sus principales reflexiones en torno a la melodía. "Su importancia en el mensaje musical proviene de su protagonismo para la percepción, ya que la eficacia comunicativa se produce a nivel perceptivo si la forma es pregnante, de ahí que la melodía resulta ser el componente musical que mejor favorece la síntesis comunicativa y es por ello preferida como elemento preponderante en la comunicación más directa"[88].

García Abril reivindica las siguientes características: el papel protagonista e imprescindible de la melodía en la música, como elemento esencial para que una pieza musical pueda ser fácilmente reconocida. Señala también que en el diseño melódico de una obra reside la carga afectiva y emocional de la misma, a través de la cual se establece la conexión directa con el oyente. Finalmente, asegura que la melodía es necesaria para que exista comunicación.

> "Desde la técnica total la melodía debe volver a ocupar su puesto. Una melodía nueva que se valga de todas las aportaciones y logros incorporados al nuevo lenguaje, con voz que reivindique su fuerza expresiva y ese poder de comunicación que le ha sido inherente durante toda la historia musical del hombre. La melodía ha sido el elemento que ha definido la personalidad del arte musical. Es la melodía quien determina la voluntad expresiva de los sentimientos a través de la música. Se podría escuchar dos obras con un mismo planteamiento armónico y pasaría inadvertido por la mayoría de los oyentes, hecho imposible en dos obras distintas armónicamente pero con una misma disposición melódica. Esto testifica el poder de identificación de la melodía. Aún más: podríamos afirmar que una obra es así porque sus conductas melódicas son de esa forma. La melodía debe contener una carga de afectos y sentimientos, ya que sin ellos no pasará de ser una sucesión interválica.
>
> El lenguaje hablado se vale de la palabra como medio de comunicación y entendimiento. Cada palabra está llena de significado y contenido, y de su ordenación dependerá la expresión de cada sentimiento. De la misma forma el contenido musical debe ser ordenado desde la melodía, equivalencia de la palabra en el lenguaje hablado. El orden y contenido de los sonidos melódicos

[87] García Abril, Antón en: Discurso de investidura del nombramiento de Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid, 2 de junio de 2003, p. 5.

[88] Jesús Alcalde en: *Música y Comunicación*, Editorial Fragua, Madrid, 2007, p. 71.

> se define como el vehículo de comunicación sin el cual difícilmente el mensaje sería inteligible"[89].

Su enfoque estético atribuye protagonismo al terreno melódico sobre otras parcelas del arte musical, como el ritmo, la armonía o el contrapunto. Considera que la melodía es un concepto global que aglutina todas las funciones de la música, y donde los demás elementos musicales adquieren un cariz melódico. El propio maestro lo explica:

> "La armonía, siguiendo sus cauces de continuidad, acaba convirtiéndose en melodía. El contrapunto, por su misma naturaleza, se expresa melódicamente. El ritmo, cuando quedan definidos sus esquemas, adquiere una valoración melódica, sobre todo si se produce como ritmo de afinación determinada.
>
> El proceso armónico de una sinfonía, por sí solo, se convierte en una gran melodía de acordes. Cada movimiento orquestal conlleva un movimiento melódico. La suma de todas las conductas que confluyen en una obra musical nos da siempre como resultado un polimelodismo sin el cual difícilmente el sentido de continuidad de la música podría desenvolverse.
>
> Por este hecho, todos los elementos que participan simultáneamente en un proceso musical actúan, además de las funciones específicas que adoptan en ese momento, como melodía"[90].

Vislumbra la necesidad melódica para la continuidad del lenguaje musical, y determina los peligros que conlleva la ausencia de melodía dentro del mapa sonoro:

> "El abandono de la melodía sistemáticamente puede provocar la desaparición de la música como lenguaje de comunicación. En todo caso, el oyente, actuará como elemento contemplativo de un objeto sonoro. La melodía acompaña al hombre en todas sus manifestaciones. Está unida, de forma inseparable, a la vida y costumbres de los pueblos. El hombre, tal y como hoy lo entendemos, sólo comprende la música plenamente a través de la melodía. Que la melodía vuelva a encontrar su vez en esa nueva vanguardia que se aproxima, siendo el elemento imperecedero y nuevo que dé vida a una música, que, a la vez que recupera sus valores eternos, se acerque a un lenguaje comprensivo para que nuestro pensamiento sea entendido"[91].

El compositor presenta una óptica filosófica que preconiza la función melódica como necesidad urgente en la evolución musical. García Abril cree en la perpetuidad de la

---

[89] García Abril en: *Defensa de la Melodía,* Madrid, Edición Excma. Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1983, pp. 22, 23, 24 y 25.

[90] García Abril en: *Defensa de la Melodía,* Madrid, Edición Excma. Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1983, p. 23.

[91] García Abril en: *Defensa de la Melodía,* Madrid, Edición Excma. Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1983, pp. 22, 23, 24 y 25.

estructura musical, confiada al valor de la melodía como fuente de renovación continua e inmutable de la propia naturaleza musical.

> "La melodía será eterna, como el amor, como el agua, como el fuego, como el sol, como la noche, como una flor. Siempre distinta, siempre nueva, pero siempre ella misma para expresar el sentimiento de la música, para cantar la efusión de nuestros corazones. No puedo imaginar un mundo sin melodía, sin canción. Sería como concebir un pájaro sin canto o un río sin agua.
>
> Me entristece pensar que, cuando las generaciones que nos precedan busquen nuestra canción, se les pudiera contestar con amargura incontenida: Los compositores de esa época no cantaron, se truncaron sus melodías"[92].

3.4. DOS GRANDES ASPIRACIONES EN EL PENSAMIENTO GARCIABRILIANO

3.4.1. La interpretación: continuidad del mensaje musical

Como comunicador de su tiempo, García Abril transmite un mensaje musical que pertenece y se encuadra en la sociedad actual. "Hay que tener en cuenta que al compositor nada le es ajeno, todo lo que le circunda, lo que hay a su alrededor, le influye de manera positiva o negativa. Todo lo que está en la sensibilidad del ser humano es captado por el creador, y trasladado a su obra de arte, aunque a veces este hecho se produzca de una manera casi involuntaria"[93].

Sus aspiraciones estéticas reflejan deseos y preocupaciones que afectan no sólo al compositor de hoy, sino también al intérprete actual. Convencido plenamente de la indisoluble unión entre ambos –compositor e intérprete- en el proceso de creación contemporánea, se interesa de forma muy especial por el pensamiento del intérprete como prolongación de la filosofía del propio creador. Nuevamente apreciamos su preocupación constante por el proceso de comunicación que se establece a través de la escucha musical.

> "Es fundamental el papel del intérprete en la creación musical. Si hay intérprete, hay compositor; si no hay intérprete, no hay compositor. Cuando un intérprete se acerca a una obra mía, si hace una versión sensible, musical y la comunica bien, es esta persona la que compone la obra en ese momento. Si tiene el mismo nivel de sensibilidad que el compositor, la obra no se verá mermada, por el contrario, puede superar lo que el compositor ha creado. Soy un compositor que valora profundamente el papel y el trabajo del intérprete. Escribo pensando en que una obra no está terminada hasta que termina el ciclo, y el ciclo lo inicia el compositor, escribiendo la obra, lo continua el intérprete,

[92] Ibídem.
[93] García Abril en: entrevista con P. Coronas, Madrid, diciembre de 2006, p. 9.

> dando vida a esa obra, y lo confirma el público, que es quien recibe el mensaje, y es en definitiva el receptor de todo el proceso"[94].

En la madurez de García Abril hallamos un claro interés por la figura del intérprete, como receptor, comunicador e investigador de su mensaje. Para Antón, la interpretación de su música es un factor decisivo en la acogida de sus obras, por lo que cuida atentamente la puesta en escena así como la divulgación y difusión de su música. El compositor aspira a la continuidad y perpetuidad de su propia creación artística.

> "Lo que más me interesa en el momento actual, es conocer, sin mediar palabra con el intérprete, qué es lo que va descubriendo en mi obra. Eso me fascina. Saber cómo la ha entendido, que interpretación le ha dado, cómo la ha asimilado, cómo la siente el intérprete. He de decir que estoy en una fase en la que cada vez me exijo una mayor depuración de mi estilo, de mi escritura, procurando que esté todo escrito para que el intérprete tenga la posibilidad de ser libre. El compositor descubre así muchas cosas. El intérprete desde su propia técnica, desde su propio ser, es capaz de hacer virar esa obra, y a mí me interesa enormemente el pensamiento del intérprete, porque va unido al pensamiento del compositor"[95].

Nuestro autor se siente orgulloso de las múltiples y variadas versiones que ha recogido hasta el momento su producción. Son muy numerosos los intérpretes que se acercan con éxito al corpus garciabriliano, por lo que, en la actualidad, sus piezas musicales encuentran eco en infinidad de programaciones, tanto de temporadas de orquestas como de teatros y auditorios de nuestro país.

> "Yo he tenido la suerte, la grandísima suerte, de contar con grandes intérpretes en mis obras. También es cierto que la obra está abierta a todos. Tú no puedes decidir quien interpreta tu obra. Es muy importante la voluntad del intérprete para la continuidad de la música en el repertorio de coros, orquestas y solistas. Una continuidad que no la da ni siquiera el público. La propicia el intérprete"[96].

La modernidad de su estética aporta nuevas formas de exponer y presentar la creación musical. El maestro considera necesaria la renovación del formato concierto-tradicional que posee la interpretación:

---

[94] García Abril en: entrevista con P. Coronas, Madrid, diciembre de 2006, pp. 9-10.
[95] García Abril en: entrevista con P. Coronas, Madrid, diciembre de 2006, p. 10.
[96] Antón García Abril en: Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril. Un inconformista. El compositor, visto y sentido por sus intérpretes.* Fundación Autor, Madrid, 2005. p. 44.

> "Creo que el concierto tradicional (del siglo XVIII, siglo XIX), a veces, exige un tipo de repertorio que no permite que entren otros nuevos, justamente porque el formato se corresponde con un tipo de mentalidad, con un tipo de música. Yo entiendo que la música de los compositores de hoy, puede verse favorecida con el sistema audiovisual en directo, por supuesto, si está bien planteado, fusionado con el concierto en directo, y al mismo tiempo, ofreciendo conceptos espaciales de audiovisuales que estén narrando (…).Me parece que éste puede ser uno de los caminos a seguir"[97] .

También reconoce Antón su implicación y éxito con los medios audiovisuales, con los que ha permanecido siempre estrechamente vinculado, a través de sus trabajos para el cine, la televisión y el teatro.

> "Los medios audiovisuales son quizás los más genuinos y coincidentes con la mentalidad del siglo XX. Siendo un muchacho, se me ofrecieron las posibilidades de convertir el cine, la TV, en un taller de experimentación, sobre todo en la orquestación, recibiendo a cambio unos beneficios económicos de cierto relieve que me permitían dedicarme a componer, sin ataduras, para hacer mi propia obra, como siempre he querido. Es un vínculo al que tengo un gran respeto y que me ha valido muchísimo: componer una obra hoy y estrenarla y grabarla mañana es un lujo que muy pocos puede tener"[98].

3.4.2. La Música y la Universidad

Una de las grandes preocupaciones del compositor en la actualidad es incrementar el acercamiento entre la Música y la Universidad. García Abril reivindica el lugar que merece la disciplina musical en el ámbito universitario, valorando la dimensión humanística y cultural del propio mensaje sonoro. Como apoyo fundamental de esta aspiración, nos basamos en el propio testimonio de nuestro protagonista, plasmado en su Discurso del nombramiento como Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid[99].

> "Mi gratitud, al recibir este honor, no tiene límites, acojo esta altísima distinción, entendiendo como causa de este honor, la música, a la que he dedicado toda mi vida, por ello recibo esta magna distinción académica con enorme júbilo y, al mismo tiempo, con la esperanza de que la música se arraigue, todavía con mayor fuerza, en la Universidad, y, que la propia Universidad, siga acercando a sus estudiantes, de todas las disciplinas, el mensaje de espiritualidad de los grandes creadores de la Música Universal,

[97] Ibídem.
[98] Antón García Abril en: entrevista con José Mª Sánchez-Verdú: *Revista Concerto,* edita Filarmónica de Madid, abril-mayo de 1995, p. 26.
[99] Discurso pronunciado en enero de 2003.

> entendida esta como una manifestación cultural de elevado valor humanístico, a la vez de expresión de alto contenido filosófico"[100].

El maestro insiste en que el valor humanístico de la música debe estar reforzado desde la Universidad, y aunque se haya iniciado ya el camino, desea y confía en mejores perspectivas para el futuro:

> "Muchas conquistas ha alcanzado nuestra Universidad Complutense […], se está propiciando […] el acercamiento de la gran música a todas las facultades, trazando, de esta forma, un camino que, con su propio desarrollo, puede conducirnos a alcanzar las ideales metas, de aproximarnos a un pensamiento orientado hacia un futuro en el que la formación humanística se desarrolle compartida por todas las disciplinas, como uno de los grandes objetivos de la Universidad, e inmersa en esa formación humanística, la música ocupe un espacio decisivo en los elevados objetivos a los que nuestra Universidad siempre ha aspirado y desarrollado"[101].

Los principales mensajes arraigados en la estética garciabriliana -la comunicación entre los seres humanos, la espiritualidad, la belleza, la paz-, quedan sustentados con el impulso que la Universidad debe ejercer desde su ámbito.

> "Los Conservatorios y Centros de Enseñanza Musical Superiores, crean profesionales, pero no pueden resolver, en su totalidad, el auténtico reto que supone instaurar una sociedad múltiple con sensibilidad para el arte en general y muy especialmente para la música, lenguaje que cultiva y propicia, desde su universalidad, la comunicación y el entendimiento entre los seres humanos.
>
> Hoy, al ser investido Doctor Honoris Causa, me siento, todavía mas, profundamente unido a la Universidad, y adquieren fuerza y vigencia los postulados que he mantenido durante toda mi vida académica, fundamentados en el intento de hermanar y relacionar íntimamente la Música y la Universidad, con el convencimiento de que el espacio natural de la enseñanza superior de la música, impartida por los Conservatorios, desde sus materias, debe estar integrada, dentro de la Universidad, por ser disciplina que aúna dos representaciones magnas del saber humano, el arte y la ciencia".
>
> "Yo, desde este momento, y ya formando parte de esta Universidad Complutense, me comprometo desde la creación musical a que mi música sea portadora de un mensaje de sensibilidad que transmita a nuestra sociedad valores de espiritualidad y de belleza"[102].

[100] García Abril en: Discurso Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid, enero de 2003, p. 2.

[101] García Abril en: discurso de Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid, junio de 2003. p. 2.

[102] Ibídem.

Como estamos comprobando, el maestro es un gran defensor del estudio de la música en la Universidad. Considera que tradicionalmente las tesis doctorales han tenido como objeto de estudio, personalidades del mundo del pasado: investigadores, científicos, poetas, literatos, pintores, etc. Pero opina que muy escasamente se ha profundizado en la figura u obra de compositores o músicos, y aún menos, del presente:

> "Introducirse en la caracterología y sensibilidad de músicos y compositores de hoy, es todo un lujo. Supone una idea de modernidad, que ofrece una nueva dimensión desde la investigación de creadores y artistas del presente, en busca de caminos no trillados, expeditos, que amplían horizontes a los estudiosos y admiradores del presente musical"[103].

García Abril valora la creación de los cursos de doctorado que oferta la Universidad. En concreto, felicita y apoya la iniciativa desarrollada por la Facultad de Ciencias de la Comunicación de Málaga, cuyo proyecto pionero de ofertar un programa de doctorado titulado "Música y Comunicación" ha supuesto un excelente marco de estudio para la investigación e interrelación de ambas disciplinas. Para el compositor, estos cursos constituyen un soporte extraordinario para abordar científicamente el estudio de la música.

> "Es muy interesante que la música esté presente en los programas de los cursos de doctorado que ofertan hoy nuestras facultades españolas. De esta forma, el rigor científico sobre el estudio de la música, está asegurado. Es necesario y urgente que la música entre a formar parte del estudio como ciencia, y que sea analizada desde su integración con otras áreas y campos del saber, ofreciendo enfoques novedosos y diferentes respecto al estudio tradicional que la música ha venido desarrollando en el pasado"[104].

[103] Antón García Abril en: entrevista con Paula Coronas realizada el 11 de marzo de 2006 en Madrid.

[104] Ibídem.

PARTE II.- ESTUDIO DE LA OBRA PIANÍSTICA DE ANTÓN GARCÍA ABRIL

CAPÍTULO 4. ELEMENTOS COMUNICATIVOS EN LA OBRA PIANÍSTICA GARCIABRILIANA

4.1. ESCUCHA DE LA PARTITURA EN EL MENSAJE MUSICAL

Nuestro enfoque analítico sobre la obra pianística garciabriliana parte del estudio de la pieza musical, entendida como mensaje. Por eso en los sucesivos capítulos abordamos el análisis de la producción pianística. Cada una de las partituras que estudiamos es analizada desde un doble enfoque: descriptivo y formal o estructural.

> "La música es una producción humana, que establece una relación con referentes culturales y emociones, destinada intencionadamente a conmover a un oyente y que presenta regularidades de construcción propias. Desde ahí en la música encontramos componentes característicos de un lenguaje como instrumento comunicativo: una expresión, un referente y un destinatario. Una frase musical es un acto comunicativo análogo al de una proposición lingüística o una imagen"[1].

La significación de la obra musical implica la figura del oyente como receptor final del mensaje, quien le da sentido global a dicha obra. El oyente escucha la música según personales condiciones. Pero si analizamos el proceso auditivo completo del ser humano, diferenciamos tres planos: 1) el plano sensual, 2) el plano expresivo, 3) el plano puramente musical. Escuchar por el puro placer que produce el sonido musical, es el plano sensual. El significado que hay detrás de las notas constituye lo que comunica la pieza, el contenido que encierra. Este plano expresivo de la música es el que permite transmitir variedad innumerable de sutiles matices y diferencias. Escuchar los elementos o principios formales de la música –melodía, ritmo, armonía y timbre- es escuchar en el plano puramente musical. El oído humano relaciona estos tres planos entre sí de forma instintiva, nunca se escucha en este plano o en aquel otro.

> "Los debates en cuanto a qué comunica la música se han centrado en torno a la cuestión de si puede designar, describir o, de alguna otra forma, comunicar conceptos referenciales, imágenes, experiencias y estados emocionales. Ésta es la vieja disputa entre los absolutistas y los referencialistas"[2].

[1] Jesús Alcalde: *Música y Comunicación.* Editorial Fragua, Madrid, 2007, p. 24.
[2] Leonard B. Meyer: *Emoción y significado en la música.* Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 52.

En función de las distintas escuchas que el oyente realiza, y de los diferentes sentidos que se conceden tras la audición de una pieza musical, ésta toma una significación determinada. En este contexto, afirmamos que la partitura es el objeto de encuentro entre un destinador –compositor- y un destinatario –oyente-. En cierto sentido, el oyente ideal está dentro y fuera de la música al mismo tiempo. Posee capacidad para disfrutar de ella y juzgarla a la vez. Este proceso también le ocurre al compositor. Tanto la creación como la audición musical implican una actitud subjetiva y objetiva al mismo tiempo.

> "Es el oyente el que da lugar a un sonido diferenciado, significativo, sea en el plano de superficie o en el de la técnica, los afectos, etc. Esto nos lleva a pensar que cuando hablamos de 'los músicos' no sólo podemos referirnos a compositores, ejecutantes, directores, profesionales, etc., sino también al 'músico oyente' en su sentido más literal, en cuanto que forma parte del proceso de producción del sentido musical a partir de su conocimiento, su actitud pasiva o su complicidad"[3].

4.2. EL PROCESO CREADOR

El proceso de creación de un compositor comienza siempre con una idea musical, un tema. Una vez creado el material del tema musical, se examina la estética de la línea musical y su significado emocional. Posteriormente, el creador debe decidir a qué medio sonoro conviene mejor su material temático. Además son necesarias para la creación de una pieza: la idea germen, la adición de otras ideas menores, el alargamiento de ideas, el material puente para el enlace de las ideas y el desarrollo completo de éstas.

Antón García Abril compone siempre pensando en el oyente. El maestro se posiciona como primer oyente de su propia obra, lo que le hace crear un sistema de comunicación directo y eficaz.

> "Precisamente porque está adoptando la actitud del oyente, el compositor se vuelve consciente y sabedor de su propio yo, su ego, en el proceso de creación. En este proceso de diferenciación entre él mismo como compositor y él mismo como público, el compositor se vuelve consciente y objetivo"[4].

[3] Ibídem, p. 23.
[4] Leonard B. Meyer: *Emoción y significado en la música.* Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 59.

Este acto de índole connotativa genera una situación comunicativa colectiva en el caso de un estreno. Cada vez que el compositor estrena una página, se realiza en presencia de un público al que va dirigido, y esta experiencia auditiva implica unos componentes principales. "El melómano escucha sus preferencias musicales en la experiencia pública del concierto, lo que transforma sus pasiones subjetivas de adepto en hecho artístico reconocido, socializado, que al ser celebrado por otros produce comunicación y placer"[5].

> "La mayor parte de los significados que surgen en la comunicación humana son de tipo designativo […]. Pero incluso más importante que el significado designativo es lo que hemos llamado el significado incorporado. Desde este punto de vista, lo que indican y señalan un estímulo musical o una serie de estímulos no son conceptos y objetos extramusicales, sino otros acontecimientos musicales que están a punto de tener lugar. Es decir: un acontecimiento musical (sea un sonido, una frase o una sección completa) tiene significado porque señala y nos hace esperar otro acontecimiento musical"[6].

A través del estudio de sus partituras y la descripción de estrenos y versiones de la producción garciabriliana, abordamos en los sucesivos capítulos, la esencia estética del mensaje que contiene su discurso. Para ello nos basamos en los siguientes componentes:

4.3. COMPONENTES DEL MENSAJE MUSICAL

1) Contexto:

-escenario y público: rito de escucha socializada. Características del lugar de celebración del estreno y del oyente (especializado o no), su disposición ante el hecho musical en vivo.

-programa de mano: datos históricos, rasgos de estilo de la composición.

-reputación del acto musical: relieve del evento y prestigio del mismo.

-dedicatorias: destinatario final del mensaje musical.

2) Ejecución:

-exposición del texto comunicativo: dar a conocer la partitura.

-interpretación: lectura ponderada realizada por el intérprete y aportación personal y propia del artista que recrea la partitura en directo.

-interrelación personal: comunicación *aquí y ahora* a un oyente partícipe.

[5] Jesús Alcalde: *Música y Comunicación.* Editorial Fragua. Madrid, 2007, p. 34.
[6] Leonard B. Meyer: *Emoción y significado en la música.* Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 54.

3) Audición:

-escucha activa: atención del oyente. Anécdotas y circunstancias puntuales en un concierto-estreno.

-emoción en simpatía: acción conjunta realizada por el intérprete (en el momento de transmitir el mensaje musical) y por el oyente (en el momento de recibir el mensaje musical).

-conducta cinética: respuesta del público en el acto de escucha. Acogida y crítica musical de una obra.

Con la recopilación de todos estos datos obtenemos la información necesaria para valorar el contenido estético del discurso musical ofrecido por García Abril. Desde la perspectiva analítica de cada pieza musical pianística nos proponemos estudiar los efectos comunicativos de los diversos componentes del material sonoro.

4.4. EFECTOS COMUNICATIVOS DEL MATERIAL SONORO

El material sonoro de naturaleza musical se construye a partir de elementos básicos que configuran las unidades mínimas de escritura –*notas* y *escalas*-; la *tonalidad*, como régimen de organización jerárquica entre sonidos y la *dinámica*, el *timbre* y el *tiempo* como indicadores de expresión y construcción formal.

Así pues nos detenemos en cualidades relevantes para el planteamiento comunicativo de una obra. Tales parámetros son estudiados en función de la altura, intensidad, duración, y timbre del pasaje o fragmento sometido a nuestro análisis.

4.4.1. Tonalidad y modalidad

El análisis de la *escalaridad* –diversos tipos de escalas- y del *tonalismo* nos aporta conocimientos en cuanto a la eficacia de determinados efectos de carácter comunicativo.

> "La pregnancia de la estructura tonal y su virtual previsibilidad supone ventajas e inconvenientes en lo que a eficacia comunicativa se refiere. Por un lado es inmediatamente reconocible y fácilmente memorizable por el oyente y como función dramática se asocia a climas francos, tranquilos, estables y netos en su significado. Pero una música demasiado simple y consonante armónicamente, produce un efecto de pobre contenido significativo debido a su obviedad tonal […].

> Para la percepción auditiva, bien consideremos un oído condicionado por la educación tonal occidental, […] el tonalismo es el orden y la simplicidad estructural y el atonalismo la complejidad y la entropía"[7].

La música pianística garciabriliana se desenvuelve en los parámetros del atonalismo libre, donde se registran recursos previsibles para el oído ordinario (acostumbrado a percibir patrones tonales de la tradición clásica), armonías modernas y originales, con la incorporación de un régimen flexible y libre de disposición formal. Observamos un conjunto de propiedades que caracterizan los modos mayores –efecto alegre, luminoso, dinámico- y los modos menores –efecto triste, oscuro y tranquilo-; los tipos de cadencias, -mayores, menores, rotas, plagales, etc. y los cambios de modalidad y tonalidad –en el caso de García Abril es más acertado hablar de centros tonales que de tonalidades, por la intencionada ambigüedad e indefinición de su atmósfera armónica-.

> "El concepto de tonalidad y modalidad es muy complejo en García Abril. No se puede hablar de tonalidad, porque casi siempre existe indefinición tonal. Podemos hablar de pedales, tónicas móviles o centros tonales que el compositor utiliza para ir modificando las células, los motivos, llevarnos de una sección a otra. Hay un paseo cómodo y natural a través de múltiples modulaciones que reposan en la bitonalidad, en la politonalidad, en la pantonalidad, en el atonalismo libre (…). Sus obras se convierten en extensos desarrollos donde se crean diferentes ambientes no localizados, porque no son materiales: son elevados, cósmicos"[8].

4.4.2. Dinámica

En cuanto a la dinámica de la música también se obtienen efectos comunicativos de interés para analizar la pieza musical.

> "En principio, la intensidad de un sonido determina su audibilidad, un sonido fuerte es más audible que uno suave en términos generales y en este sentido colabora en la claridad con la que el oyente experimenta tanto el fraseo melódico como el ritmo o el color tímbrico. […] La dinámica atañe a la expresión, a la modulación dinámica que afecta a la belleza misma del fraseo y al control de la calidad del tono"[9].

[7] Jesús Alcalde: *Música y Comunicación.* Editorial Fragua, Madrid, 2007, pp. 44 y 45.
[8] Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 53.
[9] Ibídem, p. 49.

La distinta gama de matices sonoros que se presentan escritos en la partitura provocan efectos diferentes. Así, el matiz suave (pp, ppp) refuerza la comunicación, función fática. Produce una sensación de "proximidad dramática y afectiva"[10]. Se asocia subjetivamente al carácter delicado, cariñoso e íntimo. Los reguladores descendentes y los *diminuendo* son empleados con frecuencia en episodios de transición y en los finales de una obra con efecto sorpresivo o de misterio. En cambio, el matiz fuerte (ff, fff) está relacionado con la potencia ("potencia real" o "potencia psicológica"[11]). El aumento del nivel de intensidad es usado con eficacia para señalar la culminación o clímax de un período, frase o fragmento musical. "El efecto subjetivo 'música fuerte' se relaciona con el nivel alto de tonicidad de las actitudes corporales: fuerza, vitalidad, tensión"[12]. El regulador ascendente y el *crescendo* es un recurso de sonoridad que se utiliza como elemento para crear y guiar la escucha hacia momentos de máximo dramatismo y emotividad.

4.4.3. Timbre

Por otra parte, el timbre constituye uno de los principales elementos que contribuyen a dotar al sonido de naturaleza musical. El timbre se asocia al carácter sinestésico: generalmente se asimila al color.

En la producción garciabriliana se observa una amplia paleta tímbrica que posee estructuras de cromatismo y de *claroscuro musical*. En sus composiciones, el color forma parte de su propio lenguaje, de su expresión. El maestro se nutre de la herencia de la música tonal, que procede de Wagner y Debussy, y toma referencias tímbricas y acústicas del sistema dodecafónico, instaurado por la figura de Schöemberg.

> "El dodecafonismo se tiene que refugiar en procedimientos auxiliares que, a manera de ilusión, sirven de ampliación y desarrollo del método. Me estoy refiriendo a los apoyos que busca en la tímbrica y dinámica. Estos elementos no hay duda que proporcionan variabilidad al sistema, pero en sí no son fundamentos pertenecientes al mismo. La tímbrica y la dinámica no se identifican con ningún método de composición. Son el aspecto exterior de la música, lo que tradicionalmente hemos llamado color"[13].

[10] Jesús Alcalde: *Música y Comunicación.* Editorial Fragua, Madrid, 2007, p. 49.
[11] Ibídem, p. 50.
[12] Ibídem.
[13] Antón García Abril: *Defensa de la Melodía*, diciembre de 1983, Madrid, p. 19.

4.4.4. Agógica

El elemento del tiempo en la música es otro factor que viene señalado en la partitura con indicaciones de movimiento, denominadas indicaciones agógicas –*largo, lento, adagio, andante, allegro, vivace, molto vivace, presto, prestísimo*…- y con variaciones de la velocidad de ejecución o *tempo* marcado para el fragmento o pieza musical –*acelerando, retardando, rubato, rallentizando*…-.

> "Para el oído gran parte de la carga expresiva de un pasaje musical reposa sobre el *tempo,* que podemos considerar en sentido 'ontológico' (basado en la similitud) y subjetivo (basado en la variedad), tal como distinguía Stravinski"[14].

4.4.5. Tiempo y ritmo

El tiempo como duración objetiva se refiere al pulso que fluye de forma natural, al ritmo motor interno que nace de la propia música. "Es sobre este reloj motor sobre el que apreciaremos pulsos fuertes o débiles, proporciones largas o cortas, interrupciones y reinicios, que dará lugar a patrones de agrupamiento, figuras de ritmo"[15].

También nos habla el profesor Alcalde de una segunda forma de percibir el tiempo de los sonidos: el *tiempo psicológico.* Esta percepción obedece a estados anímicos y emociones entrelazadas entre el compositor y el oyente.

> "El *tempo* está en sintonía con los sentimientos personales, por eso la sensación de rapidez, moderación o lentitud de los *tempi* depende de que el oyente quede cautivado por la expresión, forma parte del modo opcional y comunicativo de decir la pieza el artista"[16].

Los esquemas y patrones rítmicos que establece García Abril en su música son muy elaborados. Como figura más destacada se constata la aparición de la *repetición* musical que permite la fácil captación de formas, materiales y elementos discursivos de la obra. "En música el material repetido no es una simple redundancia […], sino que posee una función específica de forma"[17].

[14] Jesús Alcalde: *Música y Comunicación.* Editorial Fragua. Madrid, 2007, p. 59.
[15] Ibídem.
[16] Ibídem.
[17] Jesús Alcalde: *Música y Comunicación.* Editorial Fragua, Madrid, 2007, p. 64.

También hallamos en su música la continuidad rítmica y metronómica como factor vital en la organización temporal y estructural de la pieza musical. El ritmo es muy complejo y es elemento protagonista en el corpus garciabriliano.

> "En ese entramado contrapuntístico, cada línea está marcada, acentuada, es decir, tiene su propia rítmica. El resultado es que la propia existencia de esa multiplicidad melódica, la polimelodiosidad, origina la existencia de la multiplicidad rítmica, la polirritmia. […] Multiplicidad de alternancias métricas, simultaneidad de diferentes rítmicas, acentuaciones y pulsos ejecutados a contratiempo definen su lenguaje"[18].

La palabra ritmo procede del término griego *rhéo*=fluir. La organización musical del ritmo tiende a agrupar pulsos, compases y períodos en el tiempo señalado en la partitura. "Así que el ritmo será el modo organizado de expresar el compositor y de sentir el oyente el movimiento de la música en intervalos de tiempo y apoyos de fuerza"[19]. El ritmo de una pieza musical se compone sistemáticamente de un pulso motor, figuras de tiempos e interacciones de elementos que aparecen regularmente en la obra.

Los primeros ritmos que se transcribieron con éxito fueron de carácter regular. Esto ayudó a que la palabra se independizara de la música, e hizo posible la reproducción exacta de los conceptos rítmicos del compositor. Así mismo, contribuyó a la creación de la música contrapuntística, inimaginable sin las unidades métricas medidas.

> "Aparte de los efectos estéticos, o típicamente musicológicos, el ritmo es un factor de alta eficacia en el mensaje sonoro musical, particularmente en lo que se refiere a la recepción por parte del que escucha. […] En concreto para la psicología de la música el ritmo afecta a dos dimensiones en su relación con el escucha, la que se refiere a la percepción y la que se refiere a la acción o la motricidad"[20].

El profesor Alcalde referencia cuatro consecuencias del ritmo en el estudio de la pieza musical, aplicables a la producción garciabriliana: favorece la percepción de agrupamiento, ajusta la tensión de la atención, proporciona la sensación de balanceo –agradable en el pasaje musical- y produce resonancia en todo el organismo.

[18] Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 54.
[19] Jesús Alcalde: *Música y Comunicación.* Editorial Fragua, Madrid, 2007, p. 66.
[20] Ibídem, p. 68.

4.4.6. Melodía

De entre todos los componentes discursivos musicales de eficacia comunicativa, destacamos la melodía, cuyo poder de comunicación es muy fuerte.

> "Su importancia en el mensaje musical proviene, pues, de su protagonismo para la percepción, ya que la eficacia comunicativa se produce a nivel perceptivo si la forma es pregnante, de ahí que la melodía resulta ser el componente musical que mejor favorece la síntesis comunicativa y por ello preferida como elemento preponderante en la comunicación más directa"[21].

La melodía se construye de varias maneras: sobre un motivo –*progresión ascendente y descendente; inversión, aumentación, disminución, extensión, variación, contraste, etc.*- y sobre una periodización –*frases y períodos*-.

Del mismo modo que reconocemos la importancia de la melodía en el ámbito comunicativo de la música, igualmente nuestro compositor considera el valor de la melodía como máximo exponente en su discurso musical. Recordamos así algunos de sus pensamientos vertidos en su discurso *Defensa de la melodía*[22]:

> "La melodía ha sido el elemento que ha definido la personalidad del arte musical. […] Es la melodía quien determina la voluntad expresiva de los sentimientos a través de la música.
>
> El lenguaje hablado se vale de la palabra como medio de comunicación y entendimiento. Cada palabra está llena de significado y contenido, y de su ordenación dependerá la expresión de cada sentimiento. De la misma forma el contenido musical debe ser ordenado desde la melodía, equivalencia de la palabra en el lenguaje hablado. El orden y contenido de los sonidos melódicos se define como el vehículo de comunicación sin el cual difícilmente el mensaje será inteligible"[23].

En un sentido genérico de la cualidad melódica, García Abril atribuye el componente de la melodía a la totalidad de su proceso compositivo, por el que todos los elementos participan simultáneamente de dicho proceso. "La suma de todas las conductas que confluyen en una obra musical nos da siempre como resultado un polimelodismo sin el cual difícilmente el sentido de continuidad de la música podría desenvolverse"[24].

[21] Jesús Alcalde: *Música y Comunicación.* Editorial Fragua, Madrid, 2007, p. 71.
[22] Discurso de Ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando: *Defensa de la melodía*, 4 de diciembre de 1983. Madrid.
[23] Antón García Abril: *Defensa de la melodía*, diciembre de 1983, Madrid, pp. 22-23.
[24] Antón García Abril: *Defensa de la melodía*, diciembre de 1983, Madrid, pp. 23.

> "Cuando me refiero a la melodía no me estoy refiriendo tan sólo a la melodía de superficie, intento acercarme al universo sonoro total, en el cual los procesos melódicos aparecen como fluido interno permanente, en donde todos estos ciclos vienen marcados por conductas de orden melódico"[25].

En la obra pianística del maestro hallamos constantes elementos de invención motívica, basada en la aparición de células, fórmulas melódicas breves que se unen dando origen a grandes frases o periodos musicales.

> "Hay abundancia de preguntas y respuestas, porque el diálogo, como elemento de comunicación, es imprescindible en la obra de García Abril.
>
> Todo este *lenguaje total* se materializa en una obra donde la melodía está presente en todas sus parcelas, donde el canto y la voz, elementos fundamentales y definitorios para la comunicación, no se escapan en ninguno de sus conceptos"[26].

4.4.7. Armonía

También nos detenemos en el aspecto vertical de la música, en relación al componente armónico y contrapuntístico del discurso sonoro.

> "Los valores verticales pueden ser percibidos bien de un modo estructural, por ejemplo como contrapunto, cadencia, acorde; bien de un modo sensorial, como simple superficie sonora en la que percibimos una textura, un color o una trama. Desde la perspectiva teórica musical el objeto de atención es ante todo el acorde (la simultaneidad de notas en tríadas, inversiones, arpegios), pero desde la escucha interpretativa común -más propia de nuestro objetivo- encontramos en esta lógica de la simultaneidad otros fenómenos, relacionados o no con el acorde, como el color armónico, el movimiento armónico, la textura sonora, la disonancia, la superposición de discursos o el contrapunto. Son aspectos que inmediatamente sugieren una afinidad con las cualidades formales del mensaje sonoro en general e incluso con la construcción de la imagen, y principalmente por la función expresiva que el color y la textura desempeñan"[27].

En el lenguaje garciabriliano apreciamos, por un lado, una textura densa y elaborada, pero a la vez, una escritura polifónica clara, articulada y precisa que produce transparencia y naturalidad. El tratamiento de las voces incluye procedimientos contrapuntísticos complejos como los *estrechos* y los *cánones*, ambos propios de la forma musical de la *fuga*.

---

[25] Ibídem.

[26] Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, 2007, Madrid, pp. 54-55.

[27] Jesús Alcalde: *Música y Comunicación.* Editorial Fragua, Madrid, 2007, p. 75.

Los acordes amplios de séptima, novena, oncena, trecena, etc. son usados con frecuencia en sus pentagramas. Gran parte de su estética se identifica con el valor armónico que aporta a sus grafías, descubriendo nuevos y originales conceptos de atmósferas y espacios armónicos.

> "Es necesario destacar su singular característica de la armonía nota-contra-nota y es que cada nota, cada sonido tiene una dimensión sonora especial, ocupando ese espacio intangible que configura el universo sonoro de su estética: la estética garciabriliana. Esta combinación de centros tonales, armonía, modulaciones, tratamiento modal, disonancias, originalidades armónicas (…) revelan la importancia del concepto armónico de nuestro compositor haciendo que su estilo sea único, inconfundible, identificable, con personalidad propia"[28].

Finalmente, concluimos que a través del análisis musical de una pieza podemos obtener información relacionada con aspectos técnicos puramente musicales, relacionarlos con procesos y sistemas del lenguaje, así como de la percepción. Esta aproximación analítica a la obra pianística garciabriliana nos permite descubrir parámetros de significado y expresión en su estética, como base para estudiar el mensaje de comunicación que contienen sus páginas.

> "La necesidad de hacer algún tipo de aproximación analítica a la música por parte de quienes se dedican a la comunicación surge no sólo por la omnipresencia de la música en todos los mensajes audiosivuales, sino por el hecho de que en la música se agrupan todos los parámetros de la comunicación auditiva de modo óptimo: la física del sonido, la formación de Gestalt, la expresión empática como significado, la gestión del tiempo y del espacio sonoros, la compresión simbólica"[29].

[28] Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 53.

[29] Jesús Alcalde: *Música y Comunicación.* Editorial Fragua, Madrid, 2007, p. 102.

CAPÍTULO 5.- EL PIANO SOLISTA

Clasificamos la producción pianística garciabriliana en cinco apartados: el piano solista, el piano sinfónico, el piano pedagógico, el piano en la música de cámara, y el piano en la música vocal.

Comenzamos con la descripción del piano solista, en el que se integran obras dedicadas exclusivamente al piano, que abarca desde sus primeros años de creación hasta nuestros días.

5.1. EL PIANO SOLISTA

1-Sonatina (1953-54).

2-Preludio y Toccata (1957).

3-Sonatina del Guadalquivir (1982).

4-Preludios de Mirambel (1984-1996).

5-Balada de los Arrayanes (1996).

6-Dos Piezas Griegas (2001).

7-Tres Piezas Amantinas (2005).

8-Lontananzas (1953 editada en 2005).

9-Diálogos con la Luna (2006).

10-Tres Baladillas (2006).

11-Microprimaveras (2006).

12- Variaciones Líricas (2008).

13- Tres epifanías para piano a cuatro manos (2008)[1]

14- Diálogos con las estrellas (2008)[2]

[1] Esta obra no la analizamos por ser de muy reciente creación y no disponer aún de la partitura editada.
[2] Ibídem.

5.1.1. Sonatina (1953-54)

Comenzamos este estudio con una temprana página de juventud: *Sonatina,* clasificada con el opus uno de su catálogo, que abre a modo de pórtico su fecundo corpus pianístico. Fue estrenada[3] por el propio maestro en el Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid y está dedicada al pianista extremeño Esteban Sánchez, admirado intérprete y amigo personal del maestro.

A pesar de su denominación *Sonatina,* podemos distinguir en ella aspectos formales y estructurales de suficiente peso como para considerarla una Sonata. Pero es el propio compositor quien decide escapar del término tradicional: "quizás después de las treinta y dos Sonatas de Beethoven, parece que da una cierta preocupación o respeto el denominar a una obra como tal. La *Sonatina* se abre al campo de la libertad"[4].

Integrada por tres movimientos-*Allegretto, Arieta y Finale-,* la pieza presenta una atmósfera neoclasicista con evocaciones al pasado. También observamos giros armónicos y diseños melódicos innovadores que la convierten en una composición muy original.

Destaca el carácter poético del primer movimiento, *Allegretto*, cuya línea melódica incluye detalles de ornamentación de estilo español. Se suceden compases de marcadas acentuaciones rítmicas, y a modo de zapateado, el pasaje resuelve con decisión y fuerza. Grandes respiraciones y pausas prolongadas reflejan el carácter reflexivo y pausado de este primer movimiento.

La nostálgica atmósfera de una añoranza, o tal vez, la descripción intimista de un paisaje gris, nos traslada al segundo movimiento: *Arieta.* El fragmento comienza con una secuencia de acordes muy brillantes, a la que sigue una sección expresiva dotada de gravedad y hondura. La serenidad de sus notas se intercala con el dinamismo del siguiente bloque, cuyo tempo rápido alcanza cotas de virtuosismo. Continuando con la estructura del tradicional esquema tripartito, el movimiento recupera nuevamente la calma inicial hasta extinguirse con suavidad en un reposo absoluto.

Contrastante y vigoroso es el tercer movimiento o *Finale.* En él se vierten numerosos recursos de la técnica compositiva garciabriliana: cambios continuos de compases, escalas rápidas con efecto de glissando, ritmos acentuados y dinámicas contrapuestas.

[3] El estreno tuvo lugar el 13 de abril de 1955.
[4] Antón García Abril: entrevista con P. Coronas, diciembre de 2006, Madrid.

Destaca la vivacidad de esta página, que demanda gran precisión rítmica y agilidad en su interpretación. Se necesita un hábil manejo de las respiraciones, en favor de un fraseo coherente y equilibrado, que muestre la diferenciación de matices y planos sonoros.

El nacimiento de esta pieza define el pensamiento estético que por estos años ya poseía el joven maestro:

> "Es la primera obra que ya se inscribe en esa teoría mía del compositor que sabe relacionar idea y técnica, que en definitiva no es otra cosa que ser compositor"[5].

5.1.2. Preludio y Toccata (1957)

A esta primera etapa de creación pertenece también *Preludio y Toccata*. Se trata de una doble página singular dentro de su catálogo pianístico. Fue estrenada por el pianista y director de orquesta Jorge Rubio[6].

> "Pertenece a mi época de estudiante, en la que dedico gran parte de mi obra al piano.
>
> Aunque muchas de ellas las haya guardado en el cajón donde van a parar aquellas obras consideradas preparatorias, estas dos fueron rescatadas, entendiendo que se corresponden con la idea que, por aquel entonces, yo tenía de la composición, al mismo tiempo que coinciden con mi dedicación al piano. Por eso, en ellas, especialmente en la Toccata, hay un palpable acercamiento a un pianismo virtuosístico, acorde con las tendencias de los compositores de las vanguardias europeas"[7].

Los elementos introducidos por García Abril en estos compases, indican un ámbito de exploración en su propio lenguaje. No olvidemos que por aquellos años, el músico inicia una trayectoria de búsqueda hacia nuevos rumbos estéticos, por lo que es fácil encontrar aspectos de su escritura muy influenciados por la generación de compositores modernos como Béla-Bartók, Prokofieff y Stravinsky.

Preludio y Toccata posee un contenido exuberante, por la exhibición de valores mecánicos y técnicos de elevada complejidad. Se trata de un concepto de pianismo, virtuoso y brillante. La página refleja grandes efectos percusivos en el timbre, fruto de la experimentación en la variedad de fórmulas y diseños melódicos. Sin embargo, las

[5] Antón García Abril en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana. Madrid, p. 37

[6] El estreno tuvo lugar el mismo año de su alumbramiento en el Círculo Medina de Madrid.

[7] Antón García Abril en: notas al programa de mano del *Homenaje a Antón García Abril en su 60º aniversario,* celebrado el 5 de mayo de 1993 en la Fundación Juan Marcha en Madrid.

características de "ensayo", inherentes a esta obra, no guían al maestro en el resto de su producción, por lo que constatamos que esta pieza queda aislada en el contexto general del corpus instrumental para teclado.

El *Preludio* está concebido en un solo impulso. Se distribuye en tres secciones principales: A-B-A, que concluyen con una coda. En este *Preludio* apreciamos gran riqueza rítmica, armónica y contrapuntística. La *Toccata,* presenta la misma distribución que la comentada en el *Preludio.* Además del carácter percutido que exhibe la pieza, observamos grandes cambios de dinámica y agogia que la convierten en una partitura repleta de virtuosismo.

En definitiva valoramos la esencia de esta obra como un paso definitivo en la identidad de la estética garciabriliana.

5.1.3. Sonatina del Guadalquivir (1982)

La *Sonatina del Guadalquivir* está separada temporalmente de las dos anteriores -*Sonatina* y *Preludio y Tocata*- por un largo periodo de 25 años, en que el compositor ha configurado las claves de su doctrina musical. Apreciamos en esta composición, un estilo muy personal, desarrollado en una estructura tripartita de Sonata.

El origen de esta composición es un encargo realizado por el Ministerio de Cultura al compositor, en la conmemoración del primer centenario del nacimiento del maestro sevillano Joaquín Turina[8]. Un libro compilatorio para tal efeméride acoge la ofrenda musical de los compositores más destacados del momento, entre los cuales figura García Abril.

La *Sonatina del Guadalquivir* fue estrenada por la pianista Elena Barrientos[9]. La partitura recoge la impronta del sello turiniano: "A Joaquín Turina in memoriam" es la dedicatoria que figura en la cabecera de tales compases.

El aire andaluz invade estos pentagramas. El autor penetra en la atmósfera nacionalista del piano español y se recrea en ella con acierto.

> "Cuando escribí *Sonatina del Guadalquivir,* mi punto de partida fue componer una obra que, de alguna manera, se acercara al universo musical de Turina; incluso la elección del título supone también una aproximación al mundo más querido del maestro, a Andalucía, a Sevilla más en concreto, esta

[8] Joaquín Turina (1882-1949), compositor sevillano, maestro de la denominada "cadencia andaluza".

[9] El estreno tuvo lugar en enero de 1983 en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla.

> tierra exuberante, pletórica de vida y sugerencias artísticas y que, de forma tan definitiva, influyó y marcó la obra de Joaquín Turina"[10].

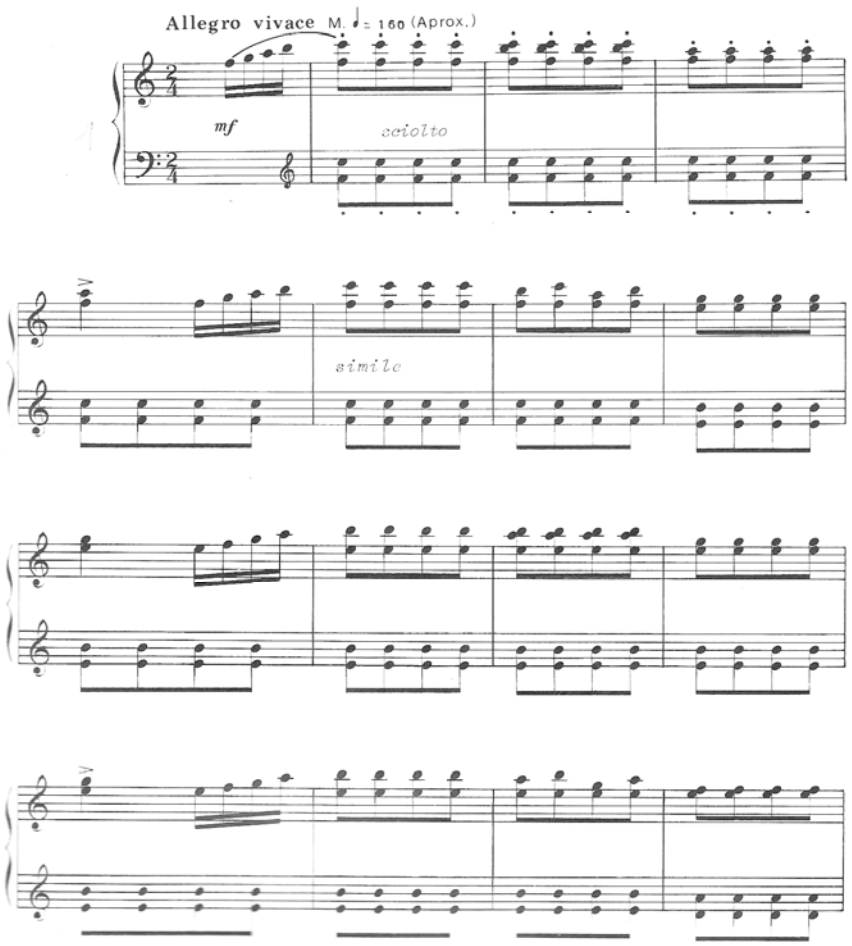
El primer movimiento, *Allegro*, es el que mejor recoge este ambiente andaluz. A través de la sucesión de frases melódicas y expresivas, el compositor muestra elegancia y equilibrio. La profusión de respiraciones añade flexibilidad al conjunto. Hallamos la calidad de un piano muy sugerente, en el que se concentran variedad de acentos rítmicos, riqueza en las dinámicas y precisión en los *staccatto*. En cuanto a los diseños tonales, advertimos fragmentos muy modulantes, en donde podemos apreciar la influencia que ejerce el universo armónico sobre la personalidad del maestro.

La *Sonatina* presenta pasajes de gran belleza y lirismo en el segundo movimiento. Bajo el título de *lentamente*, se sucede un discurso poético de intenso calado espiritual, referenciado en el repertorio pianístico del compositor. La flexibilidad rítmica se desarrolla con habilidad. El doble puntillo, ligado a la semifusa, es el patrón escogido como patrón o modelo. García Abril se explaya en recursos que conducen a una textura muy rica: grupos de notas rápidas que emulan el sonido del agua, profusión de calderones y silencios sobre los que descansan y culminan pasajes, precisión en la variedad de articulaciones y numerosos matices. Se trata de una música refinada, resuelta con madurez.

El tercer movimiento*, Allegro Vivace,* arranca con fuerza y brillantez. Acentuaciones constantes y breves articulaciones en *stacatto*, presentan el comienzo de esta tercera parte. A partir del compás treinta y seis se prolonga un desarrollo del proceso melódico que interactúa con el marcado dibujo rítmico del movimiento: se suceden picados, notas repetidas, notas dobles, acordes, y contratiempo que ofrecen un carácter ágil y dinámico a esta tercera parte.

[10] Antón García Abril en: notas al programa de mano del *Homenaje a Antón García Abril en su 60º Aniversario* celebrado el 5 de mayo de 1993 en la Fundación Juan March en Madrid.

III



La *Sonatina del Guadalquivir* muestra una visión personal del pianismo español y andaluz. Es una obra completa, que refleja gran dominio de la escritura. Es pieza favorita del público, muy valorada también por intérpretes y musicólogos.

> "En cada uno de sus movimientos, se desarrolla una serie de elementos que, sin ser documento folclórico, toman la sustancia de lo popular a través de rasgos, caracteres o sugerencias de aspectos rítmicos, melódicos y de ámbito espiritual. Al componer esta *Sonatina* pretendí reflejar la elegancia, esbeltez, exquisitez y perfección del sugestivo mundo refinado y mágico del arte andaluz. He querido también impregnar mi obra de ese sutil aroma a evocación, a misterio, a profundidad y a alegría, esa alegría 'campanillera' que se derrama generosamente por el aire sevillano"[11].

[11] Antón García Abril en: notas al programa de mano del *Homenaje a Antón García Abril en su 60º Aniversario* celebrado el 5 de mayo de 1993 en la Fundación Juan March en Madrid.

5.1.4. Preludios de Mirambel (1984-1996)

Se trata de una colección de seis preludios, cuyo periodo de creación va desde 1984 hasta 1996. Estos *Preludios* reciben el nombre del pueblo turolense perteneciente a la región aragonesa del Maestrazgo, llamado Mirambel. En 1983 dicha localidad fue distinguida con el Premio "Europa Nostra", por lo que nuestro compositor decide escribir estas páginas dedicadas a su tierra de origen:

> "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"[12].

A pesar de que la obra fue realizada en un espacio temporal de doce años, su esencia estaba ya planteada desde el origen de la misma. Esto añade cohesión al conjunto. A continuación describimos los rasgos y cualidades principales de cada preludio individualmente, para concluir posteriormente con las características comunes a la colección.

El Preludio número uno es una página muy expresiva. En el origen de su dedicatoria- "A mi hijo Antón"-, entonces estudiante de piano en el conservatorio madrileño, apreciamos la esencia inspiradora del mismo. Fue su hijo Antón quien lo estrenó en el Real Conservatorio Superior de Madrid.

Al comienzo de la partitura se puede leer la indicación escrita por el autor de: "lentamente e libero", por lo que advertimos su carácter sereno y el tempo pausado de la obra.

El material constructivo empleado por García Abril en este *Preludio* es sencillo y directo. Los seis primeros compases constituyen la raíz temática de la obra, introduciendo una célula motívica –seisillo de fusas seguido de una figura de larga duración- que recorre la partitura.

La pieza crece en intensidad a medida que avanza la tensión armónica de una sección compuesta por acordes densos, que desembocan en una pausa o calderón.

Con aire misterioso, el compositor hace aparecer nuevamente el material temático del comienzo, que conduce directamente al fin, tras exponer un equilibrado planteamiento en la estructura.

[12] García Abril en SESTELO, Esther: *Antón García Abril y su obra para piano*, artículo publicado en la Revista "Música y Educación" nº 56, diciembre de 2003.Pág. 23.

Estéticamente la composición recoge la influencia impresionista, apreciada sobre todo en la vaporosidad y transparencia del lenguaje. Así mismo, observamos que el pensamiento musical garciabriliano trasluce aquí una escritura precisa.

El Preludio número dos refleja nuevamente la capacidad compositiva de García Abril, cuyo discurso ofrece elementos de virtuosismo. Fue estrenado en la Fundación Juan March de Madrid, por el pianista Leonel Morales[13], a quien además está dedicada la pieza.

El *Preludio* comienza con carácter y decisión, utilizando la combinación de elementos sobrios y fórmulas deslumbrantes. La escritura está muy cuidada, y garantiza las claves de un amplio dominio de la técnica pianística.

Se divide en dos grandes unidades temáticas: A, sección rítmica y dinámica donde se pone de manifiesto la agilidad y mecánica de la técnica digital clavecinística, y B, fragmento planteado a modo de copla, expuesto con expresividad y tratamiento lírico. La conclusión del *Preludio* resulta muy lograda, tras una cadencia final, que clausura con brillantez la composición.

Encontramos en estos compases la huella de Albéniz, cuyo magisterio se deja ver en la partitura. Además del despliegue de recursos técnicos, hallamos una obra muy interesante por el contenido intelectual que presenta.

El Preludio número tres fue estrenado en 1997 por la pianista Rosa Torres Pardo[14], a quien está dedicado.

Conceptualmente muy ligado al anterior *Preludio nº 2*, de nuevo encontramos ecos de carácter español en estos pentagramas. En ellos aparecen aspectos líricos de corte intimista, con incursiones en el lenguaje impresionista.

Nuevamente hallamos una célula germinal -dos notas cortas y una larga-, que impulsa el desarrollo motívico de la obra. La textura armónica, muy nutrida por la elaboración de acordes amplios, converge en planos polifónicos de relieve, que alternan con secciones a modo de arabescos.

Se observa la presencia de largos periodos de desarrollo, donde sobresale la capacidad de construcción modal. Estructurado en dos secciones claramente diferenciadas, este *Preludio* posee unidad y coherencia. La sección A, muy dinámica y rítmica alterna con la B, de carácter lírico y tranquilo. Los puentes de transición entre ambas secciones exponen pasajes de gran velocidad y brillantez.

---

[13] El pianista Leonel Morales estrena el *Preludio de Mirambel número dos,* dentro del ciclo "Aula de (Re) Estrenos" que convoca la "Fundación Juan March" en Madrid, el día 19 de noviembre de 1997.

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

Se trata de una página de gran impacto en el público, es una de las partituras más valoradas por los pianistas.

El Preludio número cuatro es una obra de encargo del Centro de la Difusión de la Música Contemporánea. La pieza nace para ser la partitura obligada en el Concurso Internacional de Piano de Jaén, en su XXXVII Edición. Está dedicado al pianista Guillermo González, presidente del Jurado del mencionado Concurso[15].

Constatamos la gran dificultad técnica de este *Preludio*, realizado con el fin de plantear grandes retos al intérprete. Su célula motívica está basada en el aspecto rítmico (de ocho semicorcheas), que añade gran variedad al conjunto. También descubrimos la calidad expresiva de éstos compases, plenos de lirismo. El compositor ofrece imaginación, tras una brillante exposición de temas contrastantes.

La elaboración temática posee nuevamente inspiración de aire español, en la que García Abril introduce elementos tradicionales como el tresillo, típicamente hispano. Dividido en dos grandes bloques estructurales, A y B, la página se subdivide en otras secciones de transición y desarrollo (puentes, variaciones de cada tema…) que finalizan con la coda.

A través de la interpretación del *Preludio número cuatro,* penetramos en la riqueza armónica (contrapuntística), rítmica (valores irregulares), y melódica (horizontalidad del fraseo y de los melismas), que son presentadas de forma original.

El Preludio número cinco fue estrenado por el pianista Guillermo González[16], con motivo del encargo realizado al autor por la Fundación Isaac Albéniz y su presidenta, Paloma O'Shea, a quien está dedicado. Relacionamos la génesis de la obra con la celebración del primer centenario del nacimiento del insigne pianista polaco Rubinstein, que origina la exposición "Rubinstein y España".

Se trata de un *Preludio* eminentemente melódico, aunque las formulaciones rítmicas aparecen constantemente en la partitura. Destacamos también la textura contrapuntística, descrita con acierto.

El músico se centra en el despliegue de centros tonales muy diversos, a través de modulaciones. En cuánto a las células más destacadas, señalamos las siguientes: la semicorchea, la corchea con puntillo, la semicorchea unida a la negra, las dos fusas seguidas de nota larga, y el tresillo de corcheas y blanca.

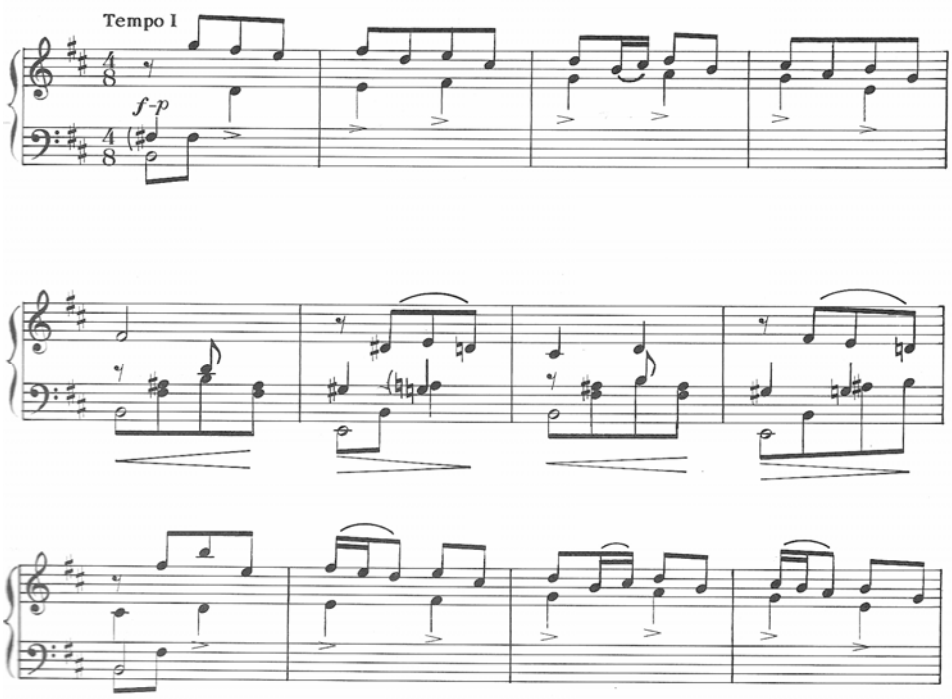
[15] El *Preludio de Mirambel número cuatro* fue estrenado por el pianista Leonel Morales el 24 de febrero de 1995, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

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

A pesar de estar estructurado en un diseño temático tripartito, el *Preludio* posee gran libertad. Es el más poético de sus Preludios.

El Preludio número seis es el segundo, cronológicamente hablando.

El fallecimiento repentino del que fuera su maestro, el Catedrático de Composición, Francisco Calés, en el verano de 1985, es motivo de inspiración para García Abril, quien acomete la realización de este *Preludio,* dedicado a la memoria de su profesor y amigo. La obra es estrenada por el pianista Sebastián Mariné[17], en un concierto homenaje al mencionado profesor.



Se trata de una pieza notablemente influenciada por el acento español. Sus rasgos característicos son: poesía, lirismo, naturalidad, innovación, fuerza expresiva y coherencia. Todo ello convive con el virtuosismo que posee. Predomina la indefinición tonal y la extensión de periodos de desarrollo modal, así como la elaboración de pasajes rítmicos muy marcados.

Su estructura podría ser estudiada como una gran variación, debido a la continua aparición de motivos y secuencias que introducen cambios respecto al tema principal. Las diferentes variaciones afectan tanto a las líneas horizontales como a la verticalidad de las

[17] El 17 de abril de 1986 en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Posteriormente, en 1989, este preludio fue la obra obligada en la prueba eliminatoria del "II Premio Internacional de Piano" organizado por la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

notas y recurren hábilmente a la brillantez de cadencias, pasajes en ostinato y transformaciones de la célula motriz.

El preludio número seis es muy representativo de la serie, compilatorio de la estética desarrollada en el ciclo.

Características comunes a los Preludios de Mirambel

Los Preludios de Mirambel presentan una serie de características comunes al conjunto de esta colección. Para facilitar la comprensión de estos rasgos estilísticos, nos apoyamos en cinco apartados:

A) Tonalidad y Modalidad

Más que de tonalidad, hablamos de centros tonales, que el compositor utiliza para modificar las células y los motivos. Sus *Preludios* se convierten en extensos desarrollos, donde se crean diferentes ambientes no localizados porque no son materiales; son trascendentales.

La abundancia de elementos característicos del lenguaje español hace 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, ofrece un resultado muy personal de sello único.

B) Fraseo

El denominador común consiste en células, fórmulas muy pequeñas, que sumadas en el discurso general, proponen frases muy extensas, transmisoras de sensación de infinidad espacial.

Como protagonistas de la narración musical encontramos grandes melismas de velocidades muy rápidas, que configuran una atmósfera flexible y envolvente. Son frecuentes los movimientos lineales y circulares, lo que confiere gran unidad al conjunto. En los momentos de clímax sonoro podemos apreciar brillantez rítmica, melódica y armónica al unísono.

Otro elemento muy usado por el maestro es el diálogo, a modo de pregunta-respuesta, como medio de comunicación directa con el oyente.

Finalmente afirmamos que su música es muy vocal, confluyendo en numerosas secciones de recitativos, coplas y secuencias de cantábile provistas de gran lirismo.

C) Contrapunto

Es muy rico y elaborado, apareciendo numerosas veces en forma de estrecho[18]. Algunas de ellas se presentan a modo de fuga[19].Destaca la riqueza melódica y rítmica en una textura densa, que requiere absoluta precisión.

La habilidad en el tratamiento del contrapunto desemboca en la multiplicidad melódica, advirtiendo en numerosos pasajes, policromía en la elaboración de la polifonía. Reconocemos la variedad de acentuaciones y articulaciones como fórmulas escogidas para destacar voces y cantos.

D) Ritmo

García Abril utiliza una rítmica compleja. El elemento del ritmo se convierte en protagonista con frecuencia, acentuando partes débiles del compás y elementos anacrúsicos. También es fácil encontrar la existencia de grupos irregulares y de múltiples y variados compases. Los complicados patrones rítmicos de su partitura exigen al intérprete gran precisión, introduciendo, en ocasiones, simultaneidad de distintos ritmos (polirrítmica), acentuaciones y pulsos a contratiempo.

E) Técnica, estética y comprensión del lenguaje

La serie de *Preludios de Mirambel* presenta dificultad integral: complejidad contrapuntística, notas dobles, multiplicidad rítmica y armónica, graduaciones dinámicas, y efectos sonoros.

Técnicamente, plantea la ejecución de grandes acordes, escalas veloces, repetición rápida de notas, superposición de armonías, manos en paralelo…También exige una correcta pedalización, claridad y fuerza en el ámbito de la interpretación.

[18] Procedimiento contrapuntístico consistente en el estrechamiento de las voces.

[19] Forma musical característica del periodo barroco. En ella el tema principal, acompañado por uno o más temas secundarios, aparece y reaparece, con imitaciones y modificiaciones, como si las voces "huyeran" unas de otras, y de ahí su nombre (fugere=huir).

Si estudiamos la obra desde la perspectiva humanística e intelectual, aseguramos que la colección requiere capacidad de comprensión por parte del intérprete.

El maestro aporta efectos y sonoridades originales al piano contemporáneo. El conjunto de *Preludios de Mirambel* exalta las cualidades de un pianismo maduro, creado desde la naturalidad del lenguaje.

5.1.5. Balada de los Arrayanes (1996)

Tan sólo tres días de diferencia separan el estreno de los *Nocturnos de la Antequeruela,* para piano y orquesta, de esta otra producción pianística de relieve en el cómputo general de su catálogo. El nacimiento de la *Balada de los Arrayanes* coincide cronológicamente con la conclusión compositiva del ciclo anteriormente descrito de *Preludios de Mirambel.*

El estreno fue realizado por el pianista uruguayo Humberto Quagliata[20], quien instó al maestro para crear la partitura. Está dedicada a Manuel de Falla con motivo del cincuentenario de su muerte, por lo que evoca el recuerdo inspirador de la Alhambra granadina (aludida en el título de la pieza, por ser famoso el "Patio de los Arrayanes").

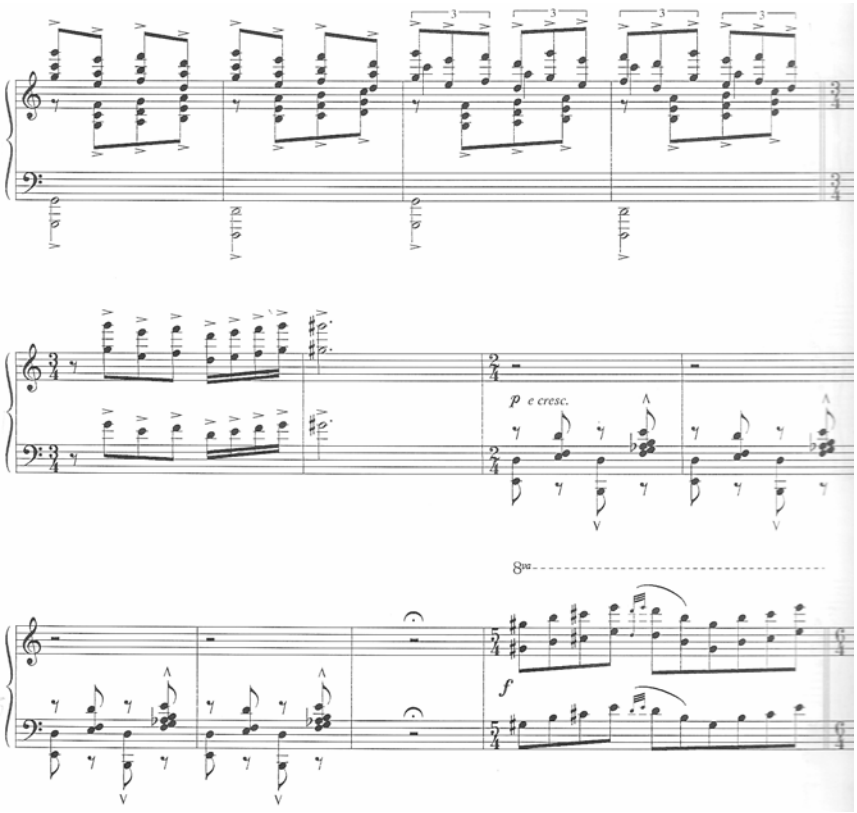
La Balada de los Arrayanes parte de un planteamiento compositivo muy entroncado con la filosofía creadora del propio Falla: intimismo, libertad, temperamento, dulzura y dramatismo.

El contenido de la obra pone de relieve la admiración que García Abril siente por los ritmos y giros de la música andaluza. Encontramos gran variedad en la textura, desde la alternancia de pasajes polifónicos densos a la sencillez de la escritura en otros compases muy diáfanos.

Con frecuencia, la melodía se ve interrumpida bruscamente por pausas o cesuras, que se asemejan a la cultura del arte flamenco (cante hondo): jipíos, cortes bruscos, y estrechamientos de tiempo son algunos de los elementos principales. La brusquedad de los melismas es suavizada con expresivos reguladores dinámicos del sonido que impregnan la partitura de misterio y personalidad.

La viveza rítmica de la *Balada* es otro de los grandes alicientes presentados por el músico. Señalamos constantes cambios de compás y de tempo, por lo que la cuadratura rítmica resulta compleja.

[20] El estreno absoluto tuvo lugar el 26 de agosto de 1996 dentro del ciclo "Música del siglo XX", celebrado en la "Quincena Musical Donostiarra".



Se trata de una de las piezas más elevadas de su repertorio, tanto por la complejidad técnica instrumental que encierra como por la dificultad interpretativa que plantea, sobre todo en relación a la unidad del fraseo que debe reunir el canto melódico de la página. Apreciamos en ella la evolución estilística del piano español y la intelectualidad del mensaje culto garciabriliano.

5.1.6. Dos Piezas Griegas (2001)

A principios del siglo XXI el corpus pianístico del músico se ve aumentado por su aportación de las *Dos Piezas Griegas,* escritas en homenaje a la fallecida pianista griega Gina Bachauer (1913-1976), profesora de piano de Su Majestad la Reina Doña Sofía.

> "Ha supuesto para mi un auténtico honor participar en el Homenaje que se dedica a la pianista griega Gina Bachauer. Con el deseo de que mi ofrenda pianística estuviese impregnada de la sustancia musical griega, he compuesto estas *Piezas,* acercándome a su música popular, y desde ella, he encauzado mi pensamiento. En este Homenaje a Gina Bachauer, quisiera unir el nombre de la Princesa Irene de Grecia, que, en tantas ocasiones, hermanadas

> por la música y la amistad, colaboró con ella en conciertos memorables a dos pianos"[21].

Son estrenadas por el pianista Joaquín Soriano[22]. Se trata de piezas delicadas y sensibles. García Abril exhibe sus cualidades poéticas y narrativas desde estos pentagramas.

Advertimos contraste entre ambas *Piezas,* especialmente en relación al tempo: la primera, muy tranquila y sosegada (Delicadamente), y la segunda, rápida y efusiva (Allegro).

La célula que origina el motivo inspirador de la partitura está tomada de una canción griega cuya temática es el amor, por lo que se aprecian valores muy expresivos de intenso calado emocional.

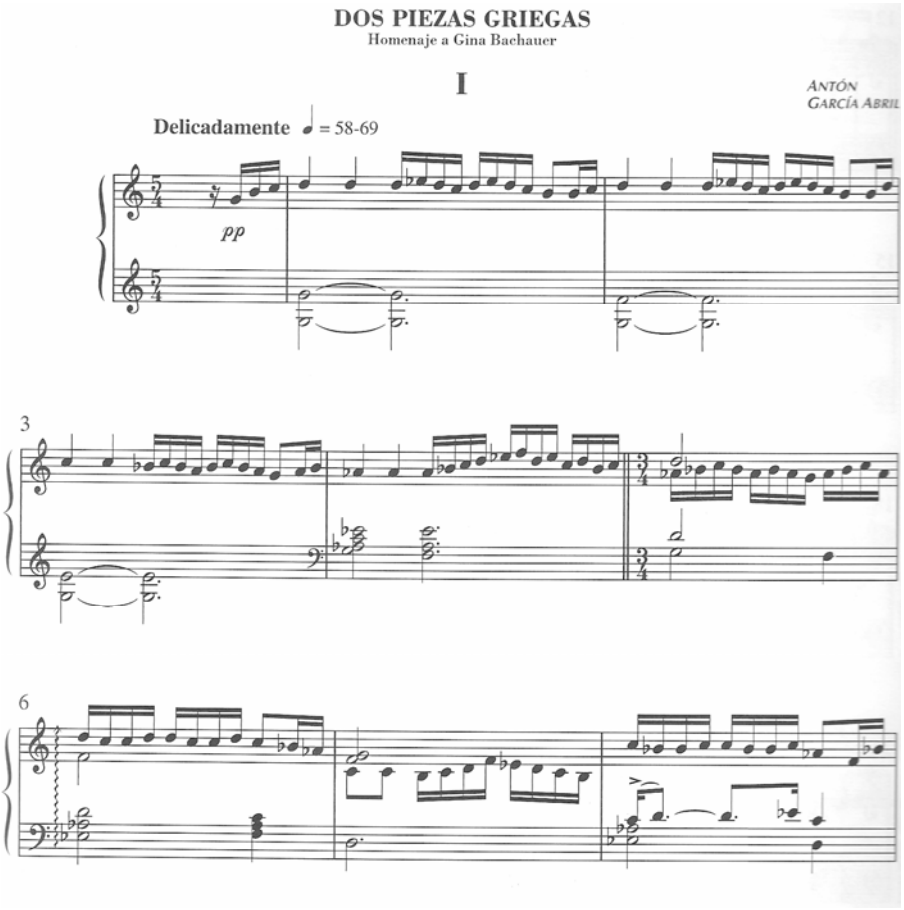
> "En la primera de estas *Dos piezas griegas,* dentro de una forma clásica, el compositor parte de una tema 'delicadamente' expuesto desde un germen de cuatro notas en 'pianissimo', con sustancia helénica y popular en un inicial tema expuesto en los primeros seis compases que, curiosamente, afirman a un tiempo el sello personal del piano de García Abril; queridamente sencilla, en su arcaísmo intervienen tan sólo dos elementos, apoyados sobre armonías de admirable adecuación. Como apetecible contraste, la segunda de las *piezas griegas,* se inscribe en un 'Allegro' que, en 'mezzoforte' y cuatro compases contienen un tema que se completa con otros cuatro, repitiéndose los ocho a la octava superior; bien puede decirse que, la entera obra se halla afectada por este fuerte giro motívico, con sus múltiples cambios agógicos y dinámicos, y los términos centroeuropeos apoyados en lo popular, de 'furioso' y 'bárbaro', se alcanzan en una medida que resulta lógico y apetecible, aunque la partitura no los inscriba"[23].

Las *Piezas Griegas* se enmarcan en el modelo formal de la canción. El discurso se sucede con flexibilidad. Destaca el uso frecuente de arpegios y escalas que emulan el sonido de la Naturaleza. Los fragmentos alternan intensidad y suavidad, y en ellos, hallamos efectos tímbricos muy variados, así como resonancias de registros graves que recogen sonoridades brillantes.

[21] Antón García Abril en: notas al programa de mano del concierto Homenaje a Gina Bachauer celebrado el 26 de abril de 2001 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

[22] Su estreno tiene lugar el 26 de abril de 2001 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

[23] Antón García Abril en: notas al programa de mano del concierto Homenaje a Gina Bachauer, celebrado el 26 de abril de 2001 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Polifónicamente, resaltamos la imaginación del autor en la exposición de los diferentes planos y voces. La armonía es moderna y coherente.

El lenguaje muestra una atmósfera intimista, especialmente en la primera de ellas. En la segunda vemos rasgos folkloristas, concretamente en la elección de elementos modales. Dada la unidad que ambas piezas presentan, es aconsejable su interpretación en conjunto, no por separado.

García Abril expone con solvencia fórmulas e ideas motívicas de carácter cíclico, reiteradas durante todo el discurso musical. Esta reiteración de elementos es buscada por su autor para ofrecer una música reconocible y directa.

5.1.7. Piezas Amantinas (2005)

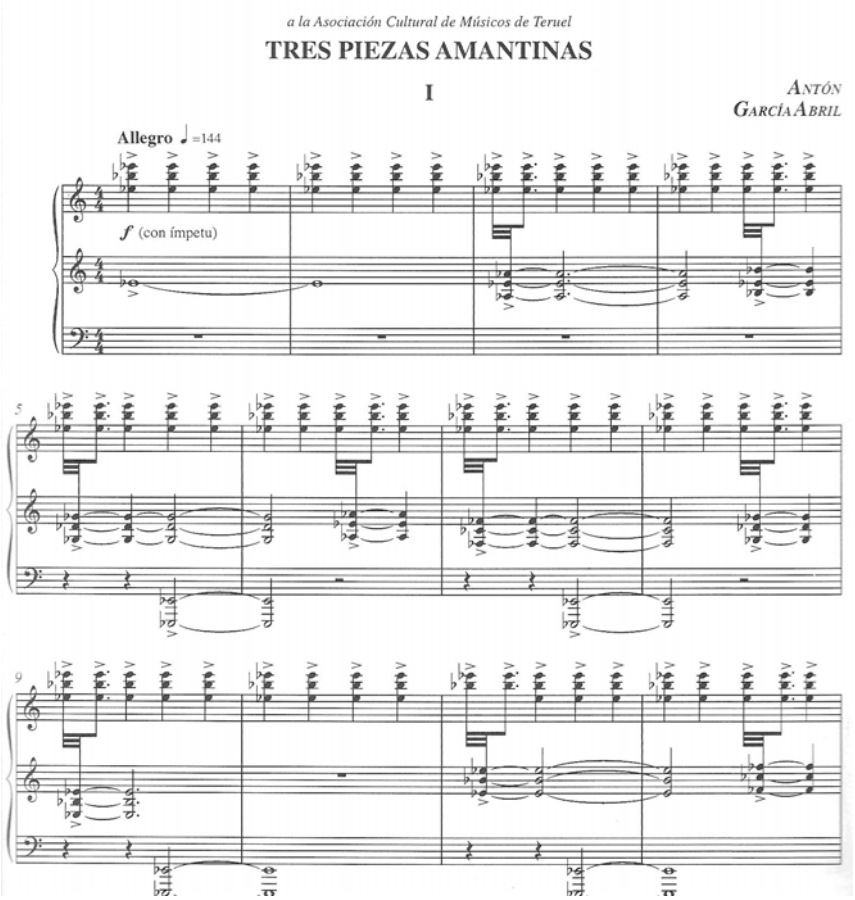
Estas *Piezas* nacen como homenaje a su ciudad natal, Teruel. Están basadas en los amantes de Teruel, símbolo representativo de la ciudad.

La partitura nace con motivo de la creación del "Concurso Nacional de Piano Antón García Abril". Dicho concurso está organizado por la Asociación cultural de

Músicos de Teruel, a quien está dedicada la obra. Las *Piezas* se estrenaron en el marco del mencionado certamen, por el pianista Leonel Morales[24].

Estructuralmente presentan la forma sonata. Constan de dos tiempos rápidos que combinan con un movimiento central tranquilo: Allegro-Allegretto-Allegro.

En esta producción encontramos planteamientos técnicos muy variados: acordes de octavas, desplazamientos laterales, escritura muy abierta de las voces (que demanda con frecuencia la utilización de tres pentagramas), melismas de gran velocidad, variedad rítmica, efectos dinámicos y tímbricos.



La secuencia central descubre una atmósfera de serenidad y calma. El músico describe con precisión las articulaciones y matices que le permiten crear este discurso poético y pleno de sensibilidad.

El tema inspirador es el amor que el maestro siente por la naturaleza y por el ser humano. Hallamos en el origen afectivo de esta creación, el recuerdo de su infancia y juventud en tierras turolenses, por lo que se aprecia nostalgia en estos compases.

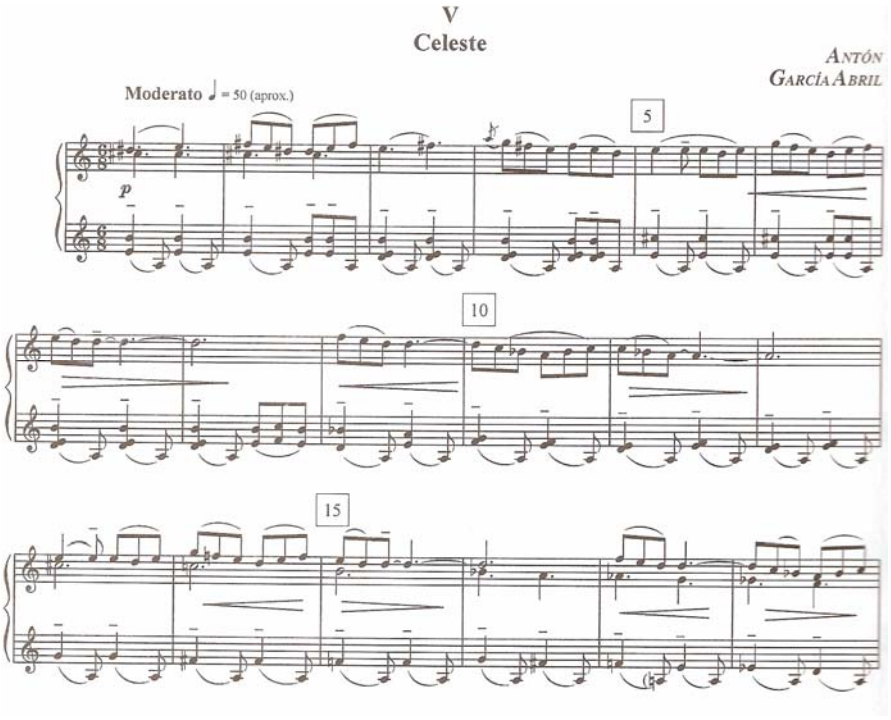
[24] Se estrenaron en el marco del II "Concurso Nacional de Piano Antón García Abril", el día 5 de mayo de 2005, para ser estrenadas en dicho Concurso.

Estéticamente, las *Piezas Amantinas* responden a su ideal de belleza y proporción artística, basado en el equilibrio y naturalidad de las formas. El compositor vuelca en esta partitura la gran experiencia que posee en cuanto a la depuración de la escritura: a través de un lenguaje directo, desprovisto de superficialidad, logra alcanzar grandes cotas expresivas y comunicativas.

5.1.8. Lontananzas (1953-editadas en 2005)

Se trata de una serie escrita durante su primera época. En un principio, la suite *Lontananzas* formó parte de una colección de piezas de pequeño formato que dedicó a su esposa Áurea Ruiz, entonces amiga y compañera de estudios (ella de piano y él de composición) en el Antiguo Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Los títulos de estas seis piezas que configuran el conjunto de la obra, son: *Boreal, Anthelio, Nocturnal, Perseidas, Celeste y Leonidas.*



Como ya se ha comentado anteriormente, en el año 2004 la Asociación Cultural de Músicos Turolenses crea el "Concurso Nacional de Piano Antón García Abril". El maestro descubre en ese momento que su producción pianística se ha desarrollado técnicamente en dos vías; por una parte, la que se expresa a través de unas exigencias mecánicas e interpretativas de alto nivel virtuosístico; y por otra, la que se ofrece por medio de piezas

fáciles escritas para los jóvenes que se inician en el estudio del piano. Sin embargo, observa que, en la configuración total de su repertorio pianístico, faltan obras que se corresponden técnicamente con un nivel medio. Es entonces cuando decide acometer la revisión y edición de esta página, tras rescatar la partitura original de la suite *Lontananzas*, lejanas en el tiempo, pero a la vez cercanas en su sensibilidad y estética.

> "Como el Concurso se articula en tres secciones divididas en función de la edad, observé que, en mi catálogo, aparecían un gran número de obras de gran virtuosismo, lo que permitía a los concursantes de la primera sección poder elegir en un abanico grande de posibilidades, echando en falta obras para los intérpretes más jóvenes y los niños, que se encontraban con obras muy difíciles o muy fáciles para las exigencias de un concurso de este nivel. Ello me motivó a escribir algunas obras como *Lontannzas, Diálogos con la Luna, Tres Baladillas y Microprimaveras"*[25].

El lenguaje es sobrio y expresivo desde la raíz. La naturalidad de la propia escritura hace de estas piezas un logro pianístico, convirtiéndolas en páginas que, aunque no presentan grandes retos técnicos, contienen sin embargo profundidad.

Están caracterizadas por un desarrollo formal breve en el que se aprecia material basado en pequeñas células melódicas, analizadas por el autor como partículas microscópicas del universo. Predomina la construcción lineal y la continuidad del fraseo.

La sensibilidad de esta música transporta a un espacio de interioridad y recogimiento, que invita a la reflexión y a la meditación, desde las cuales ha partido García Abril para concebirlas.

5.1.9. Diálogos con la luna (2006)

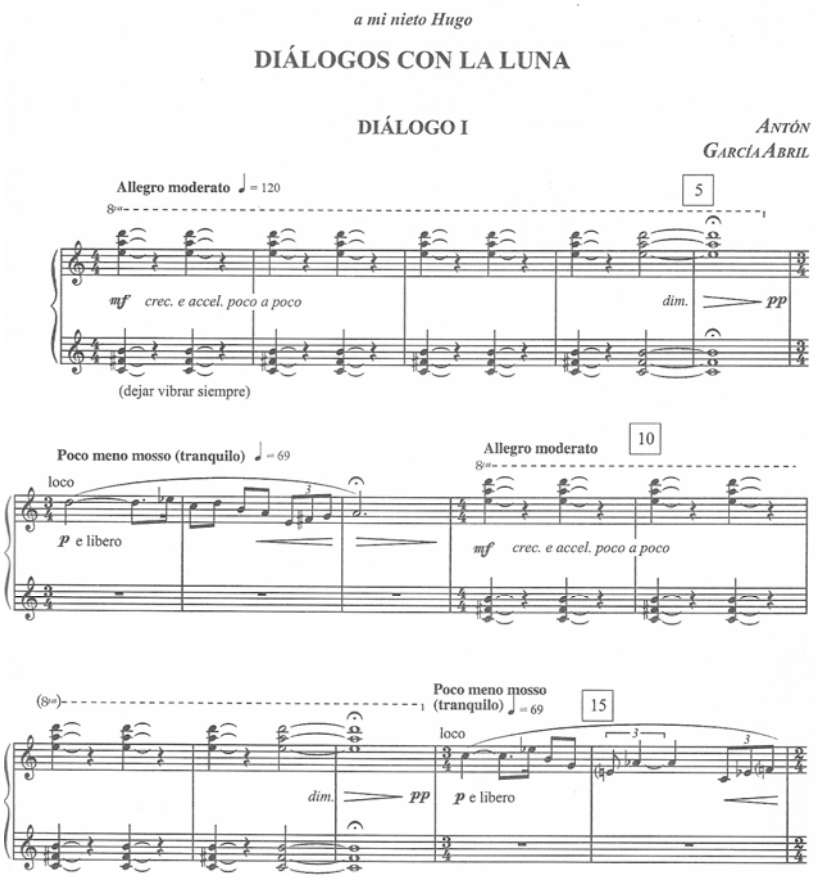
En octubre de 2006 concluye *Diálogos con la luna*, cinco piezas para piano, dedicadas a su nieto Hugo. Fueron estrenadas el 31 de enero de 2007 en la Fundación Juan March, por el pianista Leonel Morales.

Esta obra nace con el propósito compositivo de dedicar a los jóvenes estudiantes de piano una serie de piezas para el nivel de iniciación. Se trata de un ciclo de cinco páginas breves, que de forma unitaria, proponen diversas formas de escritura y ciertos retos técnicos al alcance de los principiantes. Aunque mecánicamente la ejecución de las

[25] Antón García Abril en: notas al programa de mano, "Aula de reestrenos" en la Fundación Juan March, Madrid, 31 de enero de 2007.

mencionadas piezas reúne comodidad, sin embargo, no es fácil captar la continuidad y el desarrollo unitario de las mimas.

Observamos la escritura de secuencias de acordes repetidos en busca de efectos muy determinados, cuya sonoridad prolongada plantea grandes retos al joven músico, quien debe desarrollar la capacidad de imaginación a través de esta composición. Pero no es éste el único reto que lanza el maestro a través de sus *Diálogos*. El intercambio de pasajes armónicos, con la flexibilidad y sutileza que contienen los compases melódicos, constituye otro de los objetivos por parte del autor. Dichos compases demandan libertad interpretativa y rigor métrico al mismo tiempo.



En esencia advertimos una múltiple propuesta garciabriliana en relación a la variedad de texturas y dinámicas que recorren las cinco piezas: acordes amplios, motivos melódicos muy expresivos, diversidad en la gama de matices (desde el pianíssimo al fortíssimo), tiempos rápidos, pasajes veloces, movimientos lentos y cantábile, contrapuntos, brillantez, recogimiento, etc.

> "*Diálogos con la luna* es una colección de cinco piezas escritas para cubrir un espacio necesario en el primer periodo formativo de los pianistas más jóvenes. García Abril ha desarrollado una técnica pianística para impulsar a los intérpretes a vencer sus dificultades y descubrir las formas de expresión que cada uno de los diálogos contienen. Están dedicados a su nieto Hugo, ya que fue su nacimiento quien impulsó el inicio de la composición, según nos relató el compositor"[26].

5.1.10. Tres baladillas (2006)

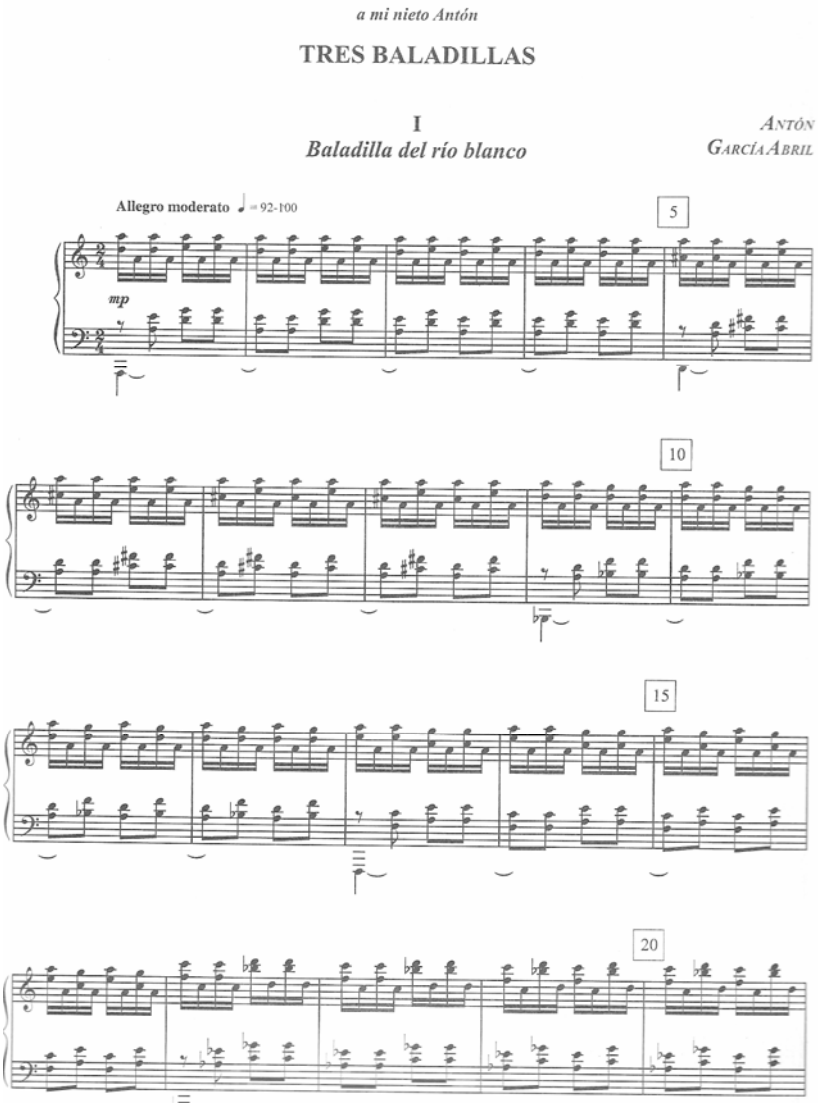
En el mes de octubre de 2006 ven la luz las *Tres Baladillas* para piano, dedicada a su nieto Antón. Son estrenadas nuevamente por el pianista Leonel Morales el 31 de enero de 2007 en la Fundación Juan March de Madrid.

> "Las *Tres Baladillas* (*Baladilla del río blanco, Baladilla de las tres torres y Baladilla de la estrella perdida),* están dedicadas a otro nieto, Antón: en ellas la técnica instrumental ha evolucionado 'para situarse en el centro del arco que configura el trayecto de dificultades desarrollado, partiendo de los *Diálogos con la luna* hasta las *Cinco Micro primaveras'* en palabras de García Abril"[27].

Este tríptico se compone de los siguientes títulos: I. *Baladilla del río blanco,* II. *Baladilla de las tres torres* y III. *Baladilla de la estrella perdida.* Las tres piezas se sitúan en el nivel técnico pianístico intermedio, y están enfocadas para los estudiantes de dicho nivel. Presentan una estructura muy cercana a la forma clásica de sonata: A-B-A, correspondientes a los movimientos Allegro moderato-Adagio-Leggero. Aunque el formato elegido se ciñe a un esquema muy concreto, la escritura garciabriliana presenta variedad: efectos armónicos a partir de bajos y notas-pedales, flexibilidad melódica, amplitud y densidad en la textura de la pieza, intercambio de secuencias contrapuntísticas y lineales, prolongación de sonoridades, progresiones agógicas, variedad en las dinámicas y rubatos expresivos.

[26] Hertha Gallego de Torres: Programa de mano. Aula de reestrenos. Fundación Juan March. Madrid, 31 de enero de 2007, p. 9.

[27] Hertha Gallego de Torres: programa de mano. Aula de reestreno. Fundación Juan March de Madrid. Miércoles 31 de enero de 2007, p. 9.



García Abril aporta un planteamiento de aprendizaje progresivo en cuanto a flexibilidad y libertad interpretativas. Este es uno de los principales objetivos del compositor, quien logra conciliar técnica, expresión e intimismo en estas *Tres Baladillas*.

Es aconsejable la interpretación integral de las tres piezas del ciclo, debido al carácter unitario que poseen y a la madurez compositiva que encierran. Por eso, la ejecución de las *Tres Baladillas* demanda serenidad, fruto del estudio pormenorizado de la obra.

En suma, advertimos una página muy colorista, en la que el intérprete se siente cómodo y al mismo tiempo puede encontrar nuevas propuestas y retos. Nuestro autor invita, desde estos compases, a la búsqueda y al descubrimiento de nuevos hallazgos en el lenguaje. Propone ideas musicales con el deseo de que sea el propio intérprete quien las haga suyas.

5.1.11 Microprimaveras (2006)

Con el mismo propósito que las anteriores piezas –*Lontananzas, Diálogos con la Luna* y *Tres Baladillas*-, nace *Microprimaveras*, colección que integra cinco piezas para piano: "con una técnica pianística más desarrollada que los títulos anteriores mencionados, pero siempre enmarcada dentro de las dificultades que cubren esa franja de los jóvenes intérpretes"[28].

Estrenadas también por el pianista Leonel Morales el 31 de enero de 2007, en la Fundación Juan March de Madrid, están dedicadas a Esther Sestelo.

Microprimaveras son un ejemplo claro de pianismo garciabriliano, dotado de madurez. La partitura se inspira, una vez más, en un tema recurrente para García Abril: la naturaleza. Alegóricamente, cada pieza simboliza distintos estados anímicos o ciclos vitales del ser humano. Impregnadas de un fuerte lirismo, el conjunto resulta atrayente, tanto para el intérprete como para el público.

> "Contemplar la continuidad de los ciclos estaciónales de la naturaleza, supone un hecho cosmológico de tal precisión y magnitud que su análisis nos puede proporcionar datos importantísimos para el desarrollo de la ciencia-técnica de la creación, al mismo tiempo, la belleza de la contemplación del nacimiento de cada primavera llena nuestros sentidos de emociones y sensaciones múltiples y embriagadoras. Posiblemente muchas de esas sensaciones pueden aparecer en el fondo de esta cinco microprimaveras, escritas con los primeros brotes del nuevo fulgor que cada año nos ofrece cada nueva primavera"[29].

La composición se enmarca en una atmósfera intimista y sensorial. Hábilmente, el compositor, se desenvuelve en una línea de virtuosismo instrumental, que queda discretamente relegado a un segundo plano, con la intención de conceder preponderancia al contenido poético y filosófico de la obra. Su afán comunicativo le hace pensar en un piano que cante y exprese, que sea vehículo para transmitir emociones, no en un piano potente o exhibicionista en exclusivo.

[28] Antón García Abril: notas al programa de mano, "Aula de reestrenos" Fundación Juan March, Madrid, 31 de enero de 2007.

[29] Antón García Abril: notas al programa de "Microprimaveras" para piano, noviembre de 2006.

> "Las cinco *Microprimaveras* se inscriben en una forma de escritura pianística que, desde su virtuosismo, logra una identificación total con la expresión límpida de cada idea, es decir, impongo una técnica que sea el soporte adecuado a la idea que deseo comunicar"[30].

Hallamos grandes cambios metronómicos en sus números – *Brioso, Con largura y contemplativo, Allegro, Delicadamente y Allegro*-, así como contrastes dinámicos y agógicos en la partitura. Vigor, fuerza, ternura y delicadeza se alternan en estos compases estructurados nuevamente en forma sonata.

> "La configuración de la obra podríamos entenderla como una sonata en cinco movimientos. Como ideal deben interpretarse con continuidad, aunque, a su vez, su singularidad propicia la posibilidad que, cada uno de ellos, puedan interpretarse independientemente"[31].

[30] Ibídem.
[31] Ibídem.

5.1.12. Variaciones Líricas (2008)

Con motivo del 25º aniversario de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero en el año 2007, la mencionada Fundación realiza al maestro el encargo de componer una partitura para conmemorar dicho aniversario. Este es el origen de sus *Variaciones Líricas*. Se trata de una de las fundaciones culturales más veteranas en nuestro país, que realiza diversas y numerosas actividades para promover la música española y en particular, la obra del maestro Guerrero. Antón García Abril ya formaba parte de dicha institución, como patrono, y es posteriormente, en noviembre de ese año, cuando es designado presidente de la misma.

> "Me alegra mucho haber participado en este proyecto de la Fundación Guerrero, al conmemorar el XXV aniversario de su creación, porque me ha permitido ofrecer, a través del maestro Guerrero, mi homenaje a la zarzuela, género que acogió a un gran número de grandes compositores que merecerán siempre nuestro reconocimiento"[32].

Inspiradas en un tema de la zarzuela *La Montería*, del maestro Jacinto Guerrero, las *Variaciones Líricas* constituyen una de las obras más ambiciosas dentro de su corpus pianístico.

> "He trabajado sobre el tema de 'La Montería': 'Si loco de pasión…', de la cual, he tomado un aire de marcha de la zarzuela, solamente de cinco notas, para crear mi obra *Variaciones Líricas* (Homenaje, en la figura del maestro Guerrero, a la Zarzuela)"[33].

Están estructuradas en forma de variaciones. Presentan gran complejidad técnica, y brillantez. La escritura es muy elaborada. Predominan pasajes y fórmulas de gran calado instrumental, por lo que estamos ante una de las composiciones más relevantes.

> "La obra está estructurada en seis variaciones. La forma variación no aparecía en mi repertorio pianístico y esta circunstancia me ha llevado a trabajar una obra de gran desarrollo que, consecuentemente, me ocupó un largo periodo de tiempo para llevarla a cabo"[34].

[32] Antón García Abril en: entrevista con Paula Coronas, Teruel, mayo de 2008.
[33] Ibídem.
[34] Ibídem.

No olvidemos que el piano está siempre presente en la creación garciabriliana.

> "El piano es un instrumento inseparable de mí, me siento identificado con él y no puedo olvidar mi condición de pianista, siento su atracción, convencido de que la grandeza de su voz me impulsa y exige volver a escribir desde y para el piano"[35].

5.2. CONSTANTES EN SU OBRA PARA PIANO SOLO

Tras el estudio del repertorio dedicado al piano solista en la obra garciabriliana, nos detenemos en aspectos y elementos característicos en su corpus, a través del enfoque analítico que nos proporciona cada pieza musical, entendida como mensaje.

-En su *Sonatina* predomina la temática de la Alegría. Se trata de la primera obra formalmente estructurada por el maestro. Contiene la ilusión desbordante del joven compositor que comienza a dar pasos en la labor de creación, y la fuerza expresiva de su alegre mensaje inicial.

Concretamente lo constatamos a través de los siguientes elementos: elección de acordes mayores, intervalos de quinta, pasajes rápidos y dinámicos, ornamentación de aire clavecinístico, dinámicas intensas, continuos cambios de compás en el tercer movimiento, y sobre todo, la diversidad y riqueza tímbrica que contienen estos compases –cantar las notas agudas de melodía, resaltar voces inferiores en los diseños de la mano izquierda, destacar apoyaturas y mordentes con carácter melódico-.

-El *Preludio y Tocata* contiene la temática de Libertad. El carácter improvisatorio de la partitura es una de las principales razones en la que nos apoyamos.

Teniendo en cuenta el camino estético de exploración iniciado por el autor durante la elaboración de esta página, afirmamos que se abre con ella un nuevo cauce experimental para su lenguaje. Esta señal de pluralidad y de fusión de tendencias vanguardistas significa que el compositor desea ampliar sus fronteras estilísticas, huyendo de posturas encorsetadas.

El talante aperturista de la obra puede ser estudiado desde varios ángulos: denominación de la forma musical (preludio = improvisación; *toccata* = libre configuración);

[35] Ibídem.

desarrollo temático de fusión (material constructivo muy mezclado); empleo armónico innovador.

-La *Sonatina del Guadalquivir,* de evidente corte hispano (andalucista), subraya el tema de la Espiritualidad, especialmente en el segundo movimiento.

También señalamos otra fuente de inspiración: la Naturaleza, hábilmente recogida por el maestro en esta página.

Destacamos movimientos circulares y ondulatorios del fraseo, melismas fugaces, arpegios fluidos que emulan el sonido del agua -del río Guadalquivir-, acordes elaborados y amplios, voces secundarias que transmiten lejanía y sensación de infinito, dinámicas suaves de efecto vaporoso y transparencia en la escritura del lenguaje armónico.

-La colección de *Preludios de Mirambel* representa un paradigma de comunicación musical. García Abril desarrolla, a través de cada uno de estos seis Preludios, varios temas dentro del concepto general de comunicación:

a) la influencia de la tradición musical española renovada. Elementos muy característicos en el ritmo (tresillos genuinamente españoles) acuden con frecuencia a estos pentagramas.

b) la idea de belleza, estudiada desde el plano estético y desde la contemplación del fenómeno artístico, como campo del saber humanístico. Recordamos también la dimensión intelectual que ofrecen estos *Preludios* en relación a otras disciplinas, como son la literatura, la pintura, la arquitectura y la poesía.

c) El compromiso del compositor con el mensaje de paz y cordialidad es muy fuerte. Su música transmite la idea de la fraternidad entre los hombres, como requisito para cohesionar una sociedad moderna, sensible y de progreso hacia el futuro.

El autor garantiza la comunicación de estos ideales por medio de una escritura de elevadas cotas pianísticas.

- La *Balada de los Arrayanes* presenta nuevamente el tema de la libertad creadora.

Pero el aspecto más interesante de la obra reside en la labor de investigación que realiza su autor en materia folklorista, introduciendo numerosos rasgos de identidad andalucista, concretamente derivados del flamenco culto. García Abril penetra en un mundo de interioridad y recogimiento. Afloran a la partitura sentimientos trascendentes

sobre el ser humano en relación a la esfera cósmica. La fuerza y el atractivo que proyecta esta pieza sobre el auditorio es un referente en el catálogo pianístico contemporáneo.

-Agrupamos las *Dos Piezas Griegas* y las *Piezas Amantinas* en una misma temática: la comunicación del lirismo en el lenguaje musical. Eminentemente poéticas, ambas obras ofrecen un tratamiento muy singular del amor a la naturaleza en general, y del afecto por puntos geográficos familiares o cercanos a la mentalidad de su autor.

Las *Dos Piezas Griegas,* de carácter intimista, parten del estudio folklorista de un motivo de origen griego, en cambio en las *Piezas Amantinas*, se reflejan los lazos afectivos hacia su tierra natal.

No es casual la elección de la forma musical utilizada, que engloba bajo el término "piezas", desde las cuales muestra la afluencia de perspectivas modales y construcciones tonales de muy diversa índole. El compositor introduce sonoridades suaves para dulcificar la escucha.

-*Lontananzas* es una obra que se adscribe al tema de la Alegría, principalmente latente en los años de juventud vividos por el maestro. Pero en esta ocasión, el músico añade nostalgia a la partitura en recuerdo de aquellos años juveniles.

Es particularmente interesante el aspecto de temporalidad que propone esta creación. García Abril se posiciona cronológicamente respecto de su propia obra, situándose temporalmente lejano a ella -de ahí el nombre de su título- y cercano a la vez, desde la raíz conceptual y estética de la misma.

Lontananzas es una obra singular dentro de su repertorio pianístico porque se dirige tanto al aprendiz como al experto intérprete. Despierta interés desde el plano técnico y desde su interiorización.

-*Tres Baladillas, Diálogos con la Luna y Microprimaveras* comparten la temática general y común de la espiritualidad, a partir de la contemplación de la Naturaleza. Cada una de ellas describe de diferente manera su percepción sobre espacios cósmicos –luna, estrella perdida- y espacios naturales y geográficos –ríos, torres, paisajes-.

Lo más relevante de estas piezas es la incorporación que el maestro hace de aspectos filosóficos y espirituales a este repertorio dedicado al nivel inicial e intermedio del piano. De este modo, el joven pianista tiene acceso a hallar un mensaje bello y profundo a través de estas obras técnicamente accesibles para él.

-Las *Variaciones Líricas* contienen un mensaje eminentemente comunicativo. La complejidad rítmica y técnica de la composición ofrece numerosas variantes al oyente para apreciar frases y motivos melódicos que circulan por toda la pieza. Estas secuencias líricas de carácter repetitivo provocan una comunicación directa con el público, por lo que su escucha resulta cómoda y natural.

5.3. CONCLUSIONES

Analizadas una por una las composiciones de nuestro autor, encontramos, de modo genérico, las siguientes conclusiones en la música pianística de García Abril:

-Flexibilidad:

El creador parte de una estructura muy libre en sus planteamientos sonoros. Pero a pesar de esta flexibilidad estructural y formal, su obra evidencia una gran organización compositiva en base a unos patrones que considera esenciales para la significación de su producción. Estos patrones son los elementos principales de la música: ritmo, melodía, armonía, y timbre.

-Rigor científico:

En su obra se descubre su visión de la música como ciencia, es decir, "desde el punto de vista de la comunicación matemática"[36]. Por lo tanto, en su estructura formal deben coexistir elementos puramente científicos -derivados del propio conocimiento e investigación-, con aquellos plenamente artísticos: "plano de la sensibilidad y de la intelectualidad"[37].

-Modernidad:

[36] García Abril en: *Antón García Abril. Arte y experimentación en la música contemporánea.* Cuadernos Hispanoamericanos, nº 676, octubre de 2006.

[37] Ibídem.

Con frecuencia el maestro añade un aire de modernidad a sus páginas pianísticas, trazadas en un solo impulso, eliminando la estructura tradicional dividida en movimientos, por lo que escoge formas musicales muy flexibles, donde pueda existir cierto aire de improvisación. Resaltamos este aspecto en el *Preludio y Tocata*, en los *Preludios de Mirambel,* y especialmente en la *Balada de los Arrayanes.* Por otra parte encontramos frescura y naturalidad desde el modelo de sus "piezas", tanto en las *Dos Piezas Griegas* como en las *Piezas Amantinas*, descritas con la espontaneidad que caracteriza el lirismo de una canción o la sencillez de una pequeña célula melódica.

-Complejidad integral:

El movimiento cíclico, casi circular, de su obra, es algo característico en él, y está totalmente planificado. Hay un estudio profundo de las proporciones y de la dimensión estructural en sus páginas. El autor ofrece una doble perspectiva de lo humano y de lo trascendental. Por todo ello sus composiciones pianísticas reúnen la capacidad de concentrar diferentes enfoques: el material y el espiritual, el terrenal y el espacial. El avance tecnológico que supone su oferta musical se enriquece con la reflexión y el pensamiento poético que proponen sus compases.

El compositor recurre en numerosas obras a la yuxtaposición de planos sonoros, establece a través de ellos un paralelismo entre las diferentes gradaciones del sonido, así como plantea el enfrentamiento de términos contrapuestos: modernidad-tradición, tecnología-poesía, espontaneidad-profundidad, materia-espíritu…

Se refleja en sus pentagramas su particular visión del cosmos. García Abril relaciona musicalmente la posición del ser humano en relación a lo divino. Vemos una doble óptica, individualizada y global:

> "Desde una postura religiosa, planteo la visión cosmosófica del mar, de las constelaciones, de esa grandeza que me hace sentir unido al mínimo espacio de nuestra especie dentro del universo"[38].

Esta complejidad integral se traduce en una partitura multiforme y de fusión: politonal, polirrítmica, de indefinición tonal, de grandes líneas, de pequeñas células, polifónica, melódica, de corte español, de connotaciones universales. Por esta razón la

[38] García Abril en: *Antón García Abril. Arte y experimentación en la música contemporánea.* Cuadernos Hispanoamericanos, nº 676, octubre de 2006.

interpretación de sus piezas pianísticas requiere técnica, sensibilidad, madurez, brillantez, fuerza y personalidad.

-Coherencia y equilibrio:

Finalmente observamos la equilibrada estructura que presentan sus composiciones para teclado. En la esencia de su planteamiento formal, García Abril propone siempre lógica y coherencia:

> "Entre las cualidades que diferencian a la creación musical del resto de las bellas artes, sobresale su vigor como ciencia. En cierta medida, el compositor ha de ser un científico, y de la minuciosidad que demuestre en dicho quehacer dependerá que perduren sus obras"[39].

Esta línea de rigor científico añade un valor de continuidad y de permanencia a su corpus instrumental dedicado al piano contemporáneo.

[39] Ibídem.

CAPÍTULO 6.- EL PIANO COMO SOLISTA CON ORQUESTA

Tradicionalmente, la mayoría de los compositores han cultivado el género dedicado al piano como solista en la orquesta sinfónica. Es éste por tanto un apartado en el que han florecido conciertos y obras de gran relieve a lo largo de la historia de la música clásica universal. La figura de Antón García Abril representa en la música contemporánea española uno de los más destacados creadores del siglo XXI que han escrito para el piano sinfónico, dada la variedad y calidad de su repertorio en dicho campo.

La escritura para piano, como instrumento solista frente a la orquesta, es clara y precisa en el contexto tímbrico y sonoro del compositor. García Abril logra equilibrio y brillantez en la parte pianística. La naturalidad de sus páginas denota gran conocimiento de la técnica para dicho instrumento.

A este apartado pertenecen las siguientes obras:

1) Concierto para piano y orquesta (1957-1963)
2) Nocturnos de la Antequeruela (1996)
3) Concierto de la Malvarrosa (2000-01)
4) Juventus (dos pianos, 2001)
5) Alba de los Caminos (2007), versión orquestal[1].

Tres de las partituras mencionadas –*Nocturnos de la Antequeruela, Concierto de la Malvarrosa y Alba de los Caminos*-, están escritas para piano y orquesta de cuerda, por lo que se aprecia la preferencia del compositor al combinar los timbres de los instrumentos de cuerda con la potencia y personalidad del piano solista. El maestro emplea con solvencia los recursos y efectos que produce la amplia gama pianística. La cuerda asume, en gran parte, un papel de soporte armónico de interés. En otros casos recoge la viveza rítmica y melódica que el piano le traspasa.

La plantilla sinfónica que el músico configura para su *Concierto para piano y Juventus* advierte la búsqueda e investigación en el ámbito sonoro. Ambas composiciones resultan sumamente brillantes e intensas, aunque presentan grandes diferencias estéticas entre sí. El *Concierto para piano,* de corte clásico, corresponde a la primera etapa de composición garciabriliana, en la que aún se observan signos de experimentación sonora. *Juventus,* a través de su original configuración-doble piano solista y orquesta sinfónica-, y de la

[1] La primera versión de *Alba de los Caminos* está escrita para cuarteto de cuerda y piano, en el año 2007.

incorporación de instrumental novedoso –especialmente en la percusión-, advierte un estilo consolidado y maduro.

6.1. CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA (1957-1963)

6.1.1. Orígenes de la composición

Es un encargo de Radio Nacional de España. Su estreno tiene lugar en 1966 por el pianista Esteban Sánchez bajo la dirección de Enrique García Asensio al frente de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española (OSRTVE). El concierto es emitido por Radio Nacional de España (RNE) el 18 de julio de este mismo año -1966-.

Se trata de su primera obra sinfónica, y corresponde al ideal compositivo de sus años de juventud. Recordemos que en el año 1957 el maestro regresa a España, tras una fase de aprendizaje durante su estancia en Siena. García Abril tiene 24 años y ya posee un estilo propio en la creación musical. Su curiosidad y afán de aprendizaje crecen constantemente en beneficio de un lenguaje más rico y flexible.

La composición será finalizada en el año 1964, por lo que advertimos que el proceso de gestación es muy amplio.

> "Como vemos, fue una obra de costosa y lenta producción, condicionada por su intransigente pretensión de elaborar un concierto que, continuador de la línea de los grandes conciertos para piano y orquesta que la historia de la música nos presenta, cohabitase a un tiempo con la voz y la sustancia propia de la cultura mediterránea en la que el compositor se halla inmerso, como muestra personal de sus pretensiones estéticas"[2].

En 1994 es realizada una revisión de dicho Concierto. Se trata de una restructuración que modifica el equilibrio sonoro entre piano y orquesta.

> "Tras el paso de los años –más de 30 desde el inicio de este trabajo- el maestro turolense comenzó con la tarea de revisar el concierto con la sabiduría que da la experiencia. Con el tiempo, el estilo del creador tiende a ser más ajustado a la perfección, casi siempre a través de la renuncia al adorno, un proceso de eliminar el barniz para permitir discernir el contenido genuino del mensaje"[3].

[2] Fernando J. Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana. Madrid, 2001, p. 57.

[3] Andrés Ruiz Tarazona: notas al programa de mano, concierto celebrado el 2 de marzo de 2001. Bucknell University.

En la primera versión, la orquesta asume gran protagonismo, que, en ocasiones, relega la parte pianística a un segundo plano. Esta revisión permite aligerar la parte orquestal, para ofrecer brillantez y tratamiento solístico al instrumento del piano. El propio compositor comenta lo siguiente:

> "Este concierto que hoy se estrena es el resultado de una revisión profunda de la versión que se estrenó el año 1965. Desde aquella fecha a nuestros días se ha producido un espacio largo de tiempo, propicio para la meditación y el estudio sobre las funciones de la música como lenguaje de comunicación. Esta larga meditación me ha conducido a desarrollar planteamientos teórico-técnicos basados en dar cauce a ideas musicales sobre procesos compositivos que ayuden a expresar sentimientos con claridad, impidiendo que se interponga, entre la idea y su expresión, cualquier elemento que actúe como distorsión y alejamiento. Las densidades han sido reconducidas y, al mismo tiempo, he seguido un proceso de depuración del lenguaje, encaminándome a la búsqueda de la expresión de la música en su estado natural"[4].

Esta nueva versión que aporta frescura y dinamismo a la escritura, presenta una estructura formal más ligera que la partitura original, donde el diálogo concertante entre el solista y la orquesta posee equilibrio y coherencia:

> "Aligerada de densidades con respecto a la escritura original, la obra está construida con la generosidad melódica y la sinceridad estilística propias del autor. De comunicación directa y con recursos arcaicos bien integrados en el conjunto (pasajes fugados en el Allegro inicial, reminiscencias del coral *bachiano* en el movimiento lento), el concierto tiene, a grandes rasgos, un marcado carácter festivo"[5].

Los intérpretes destinados para este reestreno son la Orquesta Sinfónica de Madrid (OSM), dirigida por el director uruguayo Carlos Kalmar, y el pianista Guillermo González, como solista. A partir de este momento la obra ha encontrado mayor difusión en las programaciones de orquestas. Así mismo, ha entrado en la producción discográfica, y ha sido registrada en CD en varias ocasiones[6].

---

[4] Antón García Abril en: notas al programa del concierto ofrecido por la Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo la dirección de Carlos Kalmar y Guillermo González, piano, celebrado el 30 de junio de 1994 en el Palacio de Carlos V, dentro de la 43 Edición del Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

[5] Manuel Ignacio Ferrand: notas al programa de la segunda versión del *Concierto para piano y orquesta*, celebrada el 30 de junio de 1994 dentro del "XLIII Festival Internacional de Música y Danza" de Granada, en el Palacio de Carlos V de la mencionada ciudad.

[6] En 1995 fue grabado por Guillermo González (piano) y la Orquesta Sinfónica de Madrid (OSM), bajo la dirección de Enrique García Asensio; en 2000 se editó la versión de Leonel Morales

El *Concierto* es una producción de corte neoclasicista, donde hallamos elementos y recursos compositivos fieles a su estética: valor melódico predominante; armonía tonal, rítmica densa, y complejidad en el tejido contrapuntístico. Estos parámetros se relacionan con una atmósfera sonora que conserva grandes lazos de unión con la tradición musical del pasado. Pero la originalidad de este primer título sinfónico garciabriliano reside, especialmente, en la flexibilidad que posee y en la originalidad con que es tratada la raíz española de la página.

> "En estas obras me desenvuelvo en una estética de raíz auténticamente española, siguiendo en la trayectoria marcada por nuestros grandes compositores de principio de siglo"[7].

> "Se puede hablar de una 'esencia española' que poco tiene que ver con ninguna clase de nacionalismo. Entre otros antecedentes, está el último Falla, que no es precisamente el de la Atlántida, sino el de las obras plenamente logradas y terminadas. Hay un poderoso impulso que viene del planteamiento dialéctico, procedente del tiempo romántico, pero, presente, por ejemplo, en un Bartók. Españolidad, nunca fácil españolismo, en un juego de diálogo en el que el piano es siempre protagonista indiscutible. Los ritmos, que reinan en el primer movimiento y en el tercero, pueden traer aires del otro lado del mar pero más del norte que del sur. En el tiempo lento, aparece un lirismo severo y recogido"[8].

6.1.2. Análisis formal

El *Concierto para Piano y Orquesta*, consta de tres movimientos: I. *Allegro,* II. *Coral,* III. *Allegro deciso.*

El primer movimiento, *Allegro*, es el resultado de una hábil combinación entre el elemento rítmico y melódico. El ritmo es uno de los aspectos más arraigados en la filosofía musical del compositor. Este concepto le viene heredado de Hindemith, Prokofiev, Bela-Bartók y Satravinsky. García Abril emplea con frecuencia la alternancia de compases de subdivisión binaria -2/4- y ternaria -6/8, 9/8…- Utiliza deliberadamente el ritmo de *guajira*, pues esta célula rítmica contiene la mezcla de aires hispanos y americanos. La intención de fusionar ambos ritmos, muestra el deseo de plasmar aspectos hispanoamericanos en su lenguaje. Pero este intenso entramado rítmico no oculta en ningún caso la fuerte

(piano) con la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española (ORSTVE), nuevamente dirigidos por Enrique García Asensio.

[7] Antón García Abril en: Fernando J. Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, Madrid, 2001, p. 58.

[8] Mario Gosálvez en: notas al programa de mano "Concierto Ayuda a Mozambique", 28 de abril de 2000. Auditorio Nacional de Música de Madrid. Orquesta Filarmónica Pro Naciones Unidas. Director titular: Pascual Osa.

personalidad melódica que contiene. Se observa la horizontalidad en su tratamiento: diálogos de voces, fraseo cantábile, líneas expresivas y secciones contrapuntísticas.

La armonía está también muy presente en este primer movimiento del *Concierto.* El maestro ofrece un trabajo armónico basado en el recorrido por numerosos centros tonales en los que se mueve el discurso musical.

El piano asume el papel protagonista en todo momento, y al mismo tiempo está en convivencia equilibrada con el resto de la orquesta. Su escritura reúne brillantez y dulzura.

> "La energía y el ritmo caracterizan los primeros compases del concierto. Pronto emerge el tema central, que incluye un fugato que comienza por una entrada de la cuerda y nos lleva a momentos de gran fuerza rítmica e intensa expresividad. Tras la exposición del tema principal, hay un pasaje de cuerda melodioso y lírico que estalla luego en un pasaje violento, hosco y algo turbulento, antes de dar paso al leimotiv central entretejido con los temas iniciales. Un solo de piano toma, a continuación, el mando, desarrollando una parte que reminiscente del uso del instrumento de Albéniz, es respondido finalmente por la orquesta en una actuación virtuosa. Un diálogo bien definido entre el solista y la orquesta define la escena para la brillante coda"[9].

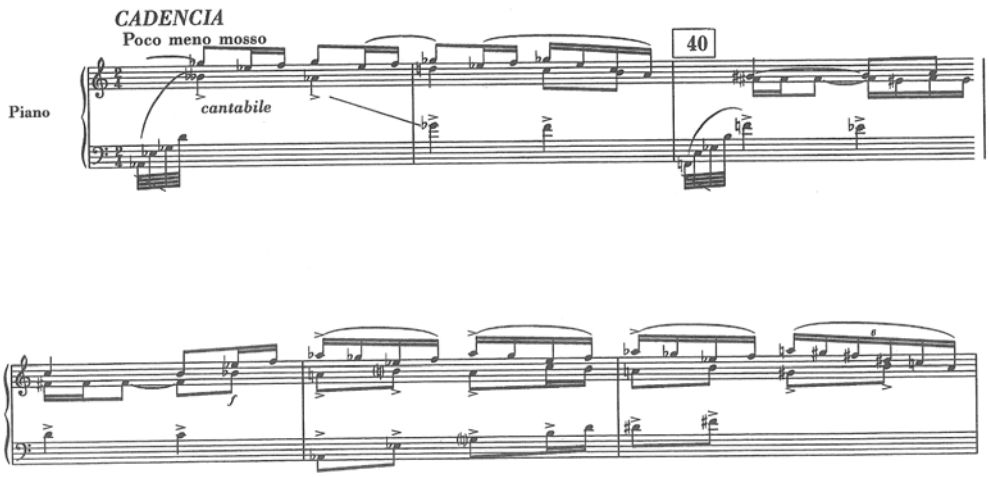
La estructura de este primer movimiento está organizada en las siguientes partes: Exposición (cc. 1-87), desarrollo (cc.88-290) y reexposición (291-330).

-Exposición: Tras una breve introducción, en la que la orquesta presenta el material melódico, hace su entrada el piano, que repite el mismo diseño: un pequeño arpegio ascendente y descendente del acorde de La bemol, centro tonal de estos compases, con ritmo de guajira.

Hacia el compás 23 aparece un elemento melódico integrado por corcheas y semicorcheas en los clarinetes, que luego repite la flauta, el oboe y posteriormente otros instrumentos de viento. La cuerda mantiene notas y el piano asume un papel de acompañante en esta sección.

El piano comienza a protagonizar el movimiento desde el compás 37, que coincide con la aparición de un calderón, momento en el que la percusión y el viento metal refuerzan la brillantez del pasaje. La parte pianística está trazada a modo de pequeña cadencia, donde se presenta nuevo material armónico y melódico.

[9] Andrés Ruiz Tarazona: notas al programa de mano, concierto celebrado el 2 de marzo de 2001. Bucknell University.



Tras la sucesión de compases en los que se repite la idea melódica a través de la sonoridad de instrumentos como la flauta, el píccolo, el clarinete y la trompa, se desemboca en un puente que da paso al desarrollo.

-Desarrollo: En esta sección la tonalidad es Si bemol. La percusión –la caja- abre con ritmo de guajira nuevamente, que después repite el piano a partir de los compases 92-93. Tras la realización de algunas variaciones –cc. 101-109-, llegamos al centro tonal de Fa. La cuerda y el viento acompañan al piano con la misma estructura rítmica. Después, la cuerda completa, protagoniza una secuencia de fugado en forma de estrechos.

Tras esta sección, hacia el compás 153, se alcanza el punto culminante de la obra donde intervienen todos los instrumentos en el centro tonal de Re.

A partir de este momento, se suceden secciones de desarrollo y aparecen numerosos puentes de transición donde encontramos progresiones, puntos cadenciales y variantes del tema melódico. La brillantez y tensión acumuladas hasta aquí van descargando progresivamente. El lirismo alterna con la explosión rítmica y dinámica.

-Reexposición: se produce una reproducción exacta de la exposición –cc. 291-330-, pero añade una coda final –c.324-. Un gran tutti orquestal se funde con la intervención del piano en estos pentagramas cargados de fuerza y brillantez.

El segundo movimiento del *Concierto* recibe el nombre de *Coral*. Esta denominación procede de la admiración que el autor siente por el canto y por la voz humana. En el lenguaje garciabriliano todos los instrumentos cantan. Concretamente, en este segundo tiempo, el concepto global del canto es muy marcado: adquiere grandes

dimensiones, heredadas de la influencia que las fuentes barrocas han ejercido sobre la estética del maestro. Muchas voces juntas participan de este canto general. Cada una de ellas adquiere relevancia por sí misma, y dotan al conjunto de una gran cohesión.

El material temático de este segundo movimiento se condensa en los planos verticales que realizan la polifonía y el acompañamiento, así como en la horizontalidad y motivos melódicos, que recorren los compases contrapuntísticos. El piano, desde su gran capacidad polifónica, expone el lirismo y carácter poético que posee el fragmento; la orquesta, a modo de soporte armónico, establece un interesante diálogo con la parte solista.

Hallamos en estos compases uno de los momentos de máxima inspiración garciabriliana. Este *Coral* concilia espiritualidad, hondura, profundidad y serenidad.

> "El segundo movimiento, lento en tempo, lo abre el piano con acordes que al final anuncian la presencia de la orquesta, que, a la vez sutil y rica en armonías, sirve en momentos como exuberante y espléndido telón de fondo para un piano que realmente canta con lirismo y poesía. Hacia la mitad, una cadencia de piano de nuevo revela las raíces españolas del compositor, en absoluto menos genuino aquí que en otras partes por ser más silencioso"[10].

La estructura se divide en dos grandes secciones:

I (cc. 1-83)

II (cc. 84-179)

I: Comienza la introducción el piano en la tonalidad de Sol.

Hacia el compás 15 entra la orquesta. En este fragmento el piano, en imitación al estilo barroco, realiza un diseño de escritura vertical. A partir de este momento, el piano alterna secciones en las que asume total protagonismo melódico, con otras partes en las que acompaña con dulzura al resto de instrumentos que asumen la voz principal –flautas, oboe, etc.-.

Tras la realización de algunos patrones rítmicos y sincopados, se desemboca en la exposición de un motivo que posee un giro españolista muy andaluz –cc. 58 y 59-. En el

[10] Ibídem.

compás 62 reaparece el movimiento de guajira lenta, casi como una habanera, que atraviesa los centros tonales de Mi bemol y Re bemol.

Finalmente, desde el compás 74 al 77 se prepara la cadencia, a modo de final, muy flexible y libre, caracterizado por la aparición de melismas de acentuado carácter hispano.

II: esta segunda sección se inicia con la entrada del piano solo en la tonalidad de La. A continuación, entra la orquesta que expone el motivo lírico –cc. 118-123-. El piano contesta a la orquesta con una repetición del tema principal. Esta secuencia de diálogo entre orquesta y piano se repite hasta el compás 155, en que el piano interpreta uno de los temas líricos más intensos de este movimiento.

La cadencia final con pedal de Sol comienza en el compás 163. Los instrumentos de viento madera asumen el protagonismo: flautas, oboes y clarinetes. La cuerda arropa la calidez tímbrica descrita por la madera, y el piano se destaca por la introducción de tresillos y otros elementos rítmicos que refuerzan el carácter español de sello garciabriliano.

El tercer movimiento, *Allegro deciso,* presenta nuevamente una estructura clásica. El enérgico concepto rítmico vuelve a ser protagonista en esta sección: cambios de compás, convivencia de lo binario y lo ternario, ritmo de guajira, acentuaciones marcadas y de reminiscencia primitiva, etc. La brillantez mecánica y técnica invade la página, en la que constatamos la presencia de grandes acordes, escalas y arpegios, desplazamientos laterales de la mano y del brazo, rapidez y precisión en la ejecución de notas repetidas.

> "El allegro deciso está imbuido de un carácter brillante, casi festivo, y mientras que también puede ostentar momentos líricos y un tema verdaderamente maravilloso, su característica sobresaliente es la brillantez de la parte orquestal y la completa virtuosidad, que el solista está llamado a lucir"[11].

Destacan los solos cadenciales del piano, donde predomina la comunicabilidad y el lirismo de la propia música. La percusión asume numerosos rasgos rítmicos incisivos; el viento y la cuerda, incorporan efectos tímbricos y expresivos.

> "Este es un concierto de patrón tradicional. El piano se fusiona con la orquesta en una estructura sinfónica rica en contrastes rítmicos y dinámicos en el primer y tercer movimiento, mientras que en el segundo movimiento, que es a la vez más profundo y de carácter más sereno, es el aspecto armónico el que se hace destacar. La esencia del primer movimiento, moldeado según el 'molde de Bartok' se encuentra en sus contrastes rítmicos con toques folclóricos recreados por el compositor. El llamado 'coral' o segundo

[11] Ibídem.

> movimiento inserta su lenguaje en lo que el compositor ha denominado 'independencia controlada', ensalzando con ello la existencia de una múltiple armonía producida por la necesidad de equilibrio entre grupos de sonido"[12].

Estructuralmente este movimiento puede dividirse en tres bloques:

Exposición (cc.1-61), desarrollo (cc. 62-344) y reexposición con Coda final (cc. 345-489).

-La exposición, en la tonalidad de Sol, posee carácter y dinamismo. Una frase escrita con la dinámica forte abre la sección, que posee densidad armónica y registros muy extensos.

Desde el compás 9 al 19 el piano canta acompañado por los fagotes y la cuerda. La escritura abarca la extensión de grandes acordes y saltos, en ritmo de guajira. Tras la contestación de la orquesta, hacia el compás 20, aparece una sección de transición, que intercala varios centros tonales y puentes hasta alcanzar el desarrollo.

-Desarrollo: (cc. 62-344). Surge un cambio de ritmo con centro tonal Fa. Los compases de puente del 81 al 84 conducen a un nuevo tema que realiza el piano en una posición muy complicada, por lo que el compositor hace que este tema se doble en el instrumento del clarinete. A continuación, una frase muy expresiva es nuevamente expuesta por el piano en un tiempo más lento –*Poco meno mosso*-, que después alterna con la cuerda.

Se observan cambios de timbre y de color en el sonido en esta sección. Hacia el compás 157 comienza una cadencia en la que se recogen algunas células orquestales aparecidas anteriormente en la cuerda.

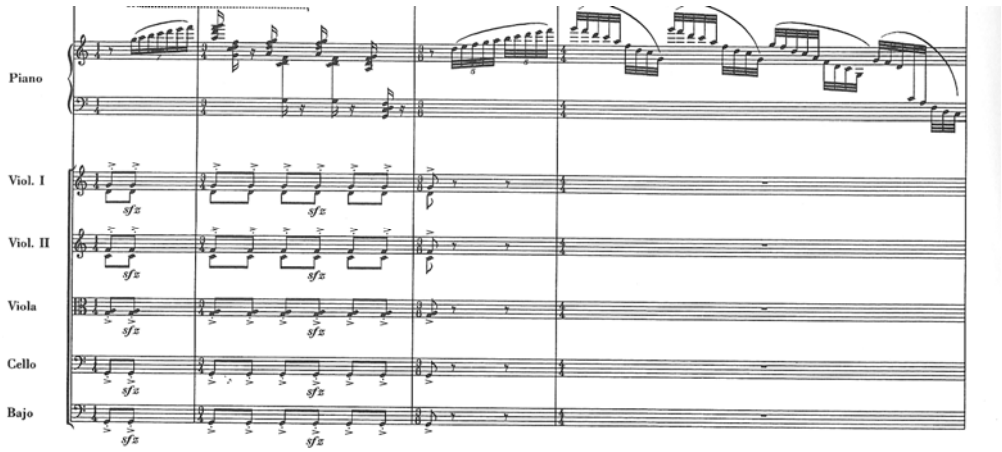
Desde el compás 177 hasta el 190, el piano y la cuerda realizan el acompañamiento. El tema principal es cantado por el viento madera. El piano reaparece con la misma melodía de su solo de cadencia en el compás 194.

Tras la variedad de centros tonales y puentes de transición, se alcanza la cadencia –cc.248-254-, en la que se retoman ideas y motivos ya aparecidos. De forma progresiva, la música se agita hacia la esperada reexposición.

-Reexposición: (cc.345-489). Está en el centro tonal de sol. En este bloque vuelve a aparecer material ya usado a lo largo de todo el concierto. No es una repetición exacta de la exposición, pues hay variantes en cuanto al ritmo y a células melódicas de nueva aparición.

[12] Andrés Ruiz Tarazona en: notas al programa de mano del concierto celebrado el 2 de marzo de 2001, Bucknell University.

Desde el c. 408 al 424 hay un puente que protagoniza el piano, con la inclusión de escalas y arpegios de complejidad técnica.



Tras la aparición de una nueva célula rítmica, en la sección *Poco meno mosso e libero*, hallamos una secuencia a modo de cadencia recordando algunos ritmos utilizados –c. 457-. La coda surge en el compás 472. Está escrita en el centro tonal de Sol. Para obtener mayor virtuosismo, el autor, introduce elementos de cromatismo y aspectos rítmicos en forma de escala y notas dobles, ya aparecidos en el comienzo del movimiento. Toda la tensión reposa finalmente en el centro tonal de Do.

6.2. NOCTURNOS DE LA ANTEQUERUELA (1996)

6.2.1. Orígenes de la composición

Su estreno tuvo lugar en agosto de 1996 en el Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela, por el pianista Guillermo González y la Orquesta Filarmonía de Galicia bajo la dirección de Maximino Zumalave[13].

> "Considero que su técnica compositiva e instrumental es intachable, aunque verdaderamente difícil. La melodía, el contrapunto y la armonía están estrechamente relacionados, y esta última, basada en la superposición de triadas, hace que de ninguna manera se pueda considerar como armonía tradicional y

[13] Este estreno estuvo enmarcado en el '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 interpretar la obra en Cádiz. En marzo de 1997, se vuelve a ofrecer 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.

> que casi nunca se puede llegar a conclusiones definitivamente tonales, aunque tampoco modales. En todo caso, se puede hablar de centros tonales en los que gravitan los puntos de reposo. Es también notorio su gusto por las combinaciones rítmicas entrecruzadas con continuos cambios de compás y ritmos contrapuestos de enorme dificultad. *Nocturnos de la Antequeruela* es una de las obras de mayor hondura, en la que escogería su parte lenta, la plenitud del silencio, como página de exquisita sensibilidad"[14].

La partitura está escrita como homenaje a la figura de Manuel de Falla en el cincuenta aniversario de su muerte. Por lo tanto, la composición no nace como fruto de un encargo, sino como propio deseo de García Abril de rendir tributo al admirado maestro gaditano. *Antequeruela* hace alusión a la zona donde se ubicaba el carmen granadino donde residió Falla desde 1921 hasta 1939 y donde escribió parte de su música: en 1920, Falla y su hermana, establecen su residencia en Granada. Tras un largo período instalados en pensiones de la Alhambra, se trasladan a una casa, un "carmen" en la calle *Antequeruela Alta*, la parte sur de la colina, con un jardín desde el que se podían contemplar estupendas vistas. En 1962, el Ayuntamiento de Granada adquirió este carmen para convertirlo en 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, y fue construido por el arquitecto José M. García de Paredes.

> "Ese precioso carmen, alzado por el ilustre pintor granadino José María Rodríguez Acosta (1878-1941) está muy cerca del mucho más pequeño donde vivió, desde 1922, Manuel de Falla. Al parecer, fueron algunos moriscos de Antequera quienes, al refugiarse en aquel paraje del bosque alhambrino, le dieron el nombre de Antequeruela. Una casa verdaderamente modesta, con un pequeño jardín desde el que se domina la vega albeniciana, el 'paisaje más maravilloso del mundo', al decir de Falla. Se llamaba Antequeruela a la cuesta que ascendía al convento de los mártires, del que San Juan de la Cruz fue prior entre 1583 y 1585 y donde se dice escribió su *Canto Espiritual.* Tampoco están lejos de allí los jardines del Generalife, cantados por Falla en el tercero de sus inmortales nocturnos, *Noches en los jardines de España*"[15].

El origen de esta página se fragua años antes, durante unas jornadas que el compositor pasa en Granada por invitación de su amigo Miguel Rodríguez Acosta, en cuyo carmen reside nuestro protagonista, coincidiendo con el Festival Internacional de Música y Danza organizado en dicha ciudad.

---

[14] Guillermo González en: Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril. Un inconformista*. Fundación Autor, 2005, pp 193,194.

[15] Andrés Ruiz Tarazona en: *Antón García Abril Un inconformista*. Fundación Autor. Madrid. 2005, p. 192.

> "Los *Nocturnos de la Antequeruela* están escritos dando cauce a un deseo que ha vivido en mí desde hace mucho tiempo. Crear una obra de piano y orquesta de cuerda, en la búsqueda de un mundo sonoro que fuese reflejo fiel de un sentimiento interno que desea expresar musicalmente todo un universo de emociones vividas desde nuestro propio misterio. […] Cada obra nace como fruto de un pensamiento que emerge en nosotros como historia de un momento de nuestra trayectoria, crónica de un espacio anímico que configura nuestra existencia convirtiendo en hecho musical unas vivencias acumuladas desde nuestro propio destino"[16].

De este modo ve la luz esta partitura que representa "un homenaje sencillo y muy particular a Manuel de Falla"[17]. A pesar de las acotaciones que la obra presenta, dividida en nueve secciones, la partitura, trazada en un solo impulso, se interpreta sin interrupción.

> "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: 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"[18].

Para penetrar en el contenido y esencia de los *Nocturnos,* es conveniente conocer el razonamiento previo que nuestro compositor realiza en torno al proceso de creación:

> "Nada puede expresar la música que no sea espiritualidad. […] Tal vez, lo más comprensible de la música sea aquello que posee de impenetrable y aún inexplicable"[19].

---

[16] Antón García Abril en: notas al programa del VIII Ciclo de Música Contemporánea de Málaga, organizado por la Orquesta Filarmónica de Málaga, en torno a la figura del maestro. Enero de 2002.

[17] Antón García Abril en: Fernando J. Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, Madrid, 2001, p. 154.

[18] Antón García Abril: notas al programa del estreno, agosto de 1996.

[19] Antón García Abril en: Fernando J. Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, Madrid, 2001, p. 154.

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"[20].

La captación del misterio sonoro es característica del corpus garciabriliano. Dicha obra recoge la observación directa del universo, y la contemplación de la esfera cósmica, plasmada en el papel pautado a través de recorridos melódicos que representan el movimiento de constelaciones y estrellas. Se trata pues de una hábil recreación poético-musical sobre la noche. El concepto de nocturno es muy amplio para el maestro: espiritualidad, visión del ser humano en relación al universo, trascendencia divina, enfoque filosófico-existencialista.

> "Nada tienen los *Nocturnos de la Antequeruela* de música programática, entendida desde un concepto tradicional, pero algo, o tal vez, mucho de narración de un recorrido emocional y espiritual entendido desde mi propia visión y sentimiento del nocturno"[21].

6.2.2. Análisis formal

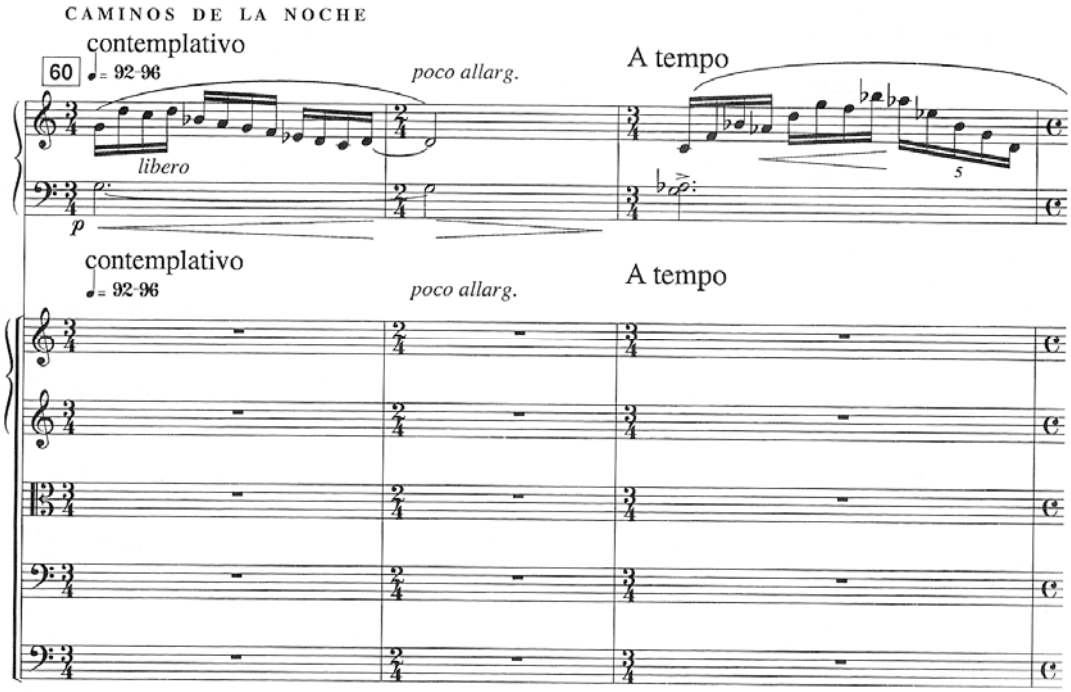
Nocturnos de la Antequeruela, 1996, para piano y orquesta de cuerda, consta de nueve secciones o partes: 1- *Calmadamente;* 2. *Camino de la noche;* 3. *Nocturno I;* 4. *Constelación;* 5. *Nocturno II;* 6. *La plenitud del silencio;* 7. *Constelación II;* 8. *Soledad;* 9. *Caminos de la luz.*

---

[20] Antón García Abril en: notas al programa del estreno, agosto de 1996.

[21] Antón García Abril en: notas al programa del VIII Ciclo de Música Contemporánea de Málaga, organizado por la Orquesta Filarmónica de Málaga, en torno a la figura del maestro. Enero de 2002.

Introducción y Caminos de la noche son las secciones encargadas de presentar las microcélulas melódicas que van a ser desarrolladas en el discurso de la obra. De forma sosegada, "calmadamente" –como se indica en la partitura-, aparecen elementos que se repiten cíclicamente: escalas, arpegios, giros melódicos de movimientos circulares, sucesión de notas rápidas ejecutadas por el piano –comienza en el compás 60 a modo de recitativo-, que quedan suspendidas en los centros tonales de Sol, Si, Si bemol, Re bemol y Re natural, y en las armonías que sostiene la cuerda. "Estas líneas podrían representar el dibujo cósmico de la extensión y de la profundidad infinita"[22].



A partir del compás 78, con centro tonal en La bemol, aparece una sección de diálogo entre orquesta y piano, que introduce una nueva célula rítmica. A continuación, en los compases 84 y 85, los violines primeros, los violoncellos y los contrabajos acompañan con notas largas, mientras que los violines segundos y violas realizan trémolos al unísono con la mano izquierda del piano. En el compás 120 encontramos la aparición de un nuevo elemento rítmico descrito por el piano, en la tonalidad de La bemol. La tensión y fuerza aumentan progresivamente: grupos de dos y tres notas que se repite y grupettos que se mueven de forma independiente. Tras una cadencial sección donde la orquesta alcanza brillantez, se desemboca en el *Nocturno I*.

[22] Esther Sestelo en: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 184.

El *Nocturno I* contiene misterio ante la contemplación de la noche. Está representado a través de un elemento rítmico de una nota repetida – cuatro tresillos de corcheas y cuatro semicorcheas-, que va aumentando la velocidad de cada compás. Está escrito en compás de 5/4 con la anotación añadida de 2+3, indicación muy frecuente en la escritura garciabriliana, y que se traduce en la interpretación de un compás de 6/8 y otro de ¾. Esta fórmula se repite insistentemente, de modo que el pasaje va creciendo en intensidad y se hace cada vez más amplio. Este movimiento progresivo de ensanchamiento proporciona riqueza y dramatismo al fragmento, que evidencia claros signos de aire andaluz.

En la *Constelación I* –que comienza en el compás 168- aparece material nuevo. Se alternan momentos de tensión y reposo. Los movimientos circulares representan las Constelaciones, cuyos efectos aportan flexibilidad y transparencia. Como resultado, apreciamos la elocuencia del piano y de la orquesta, que entablan un emotivo diálogo concertante. En la cuerda apreciamos el interés armónico representado por medio de *divisis*: violines I, violines II, *divisis* a 4; violines II, *divisis* a 3; violas, *divisis* a 2. Todo ello produce una gran inestabilidad armónica con choques de semitonos y tonos. Desde el compás 188 al 191, el piano realiza series de arpegios tomados de los pasajes de *Caminos de la noche* (cc.68-71). La *Constelación I* comienza en el centro tonal de Si bemol pasando por Mi, La bemol, Re y nuevamente La bemol.

De nuevo el *Nocturno II* –aparece en el compás 197-, señala la aparición del ritmo -contratiempos, cambios de compás, ritmo de zapateado, ostinatos y variaciones rítmicas. El carácter de incertidumbre y misterio regresa a través de la oscura noche. La sección se mueve entre los centros tonales de Re y Sol. Del compás 212 al 219 el piano desarrolla una variación rítmica a modo de zapateado que es acompañada por la orquesta con la inclusión de *pizzicato* de corcheas. A continuación hallamos la exposición de un fragmento en el que el piano expone secuencias de arpegios mientras que la cuerda dialoga a través de una variación del primer tema de la obra. La tonalidad de Re bemol acoge el momento culminante de este *Nocturno,* hacia el compás 229. Tras compases de transición y grandes modulaciones llegamos a la tonalidad de La, introducida por la orquesta. Este pasaje cadencial da paso a la *Plenitud del silencio.*

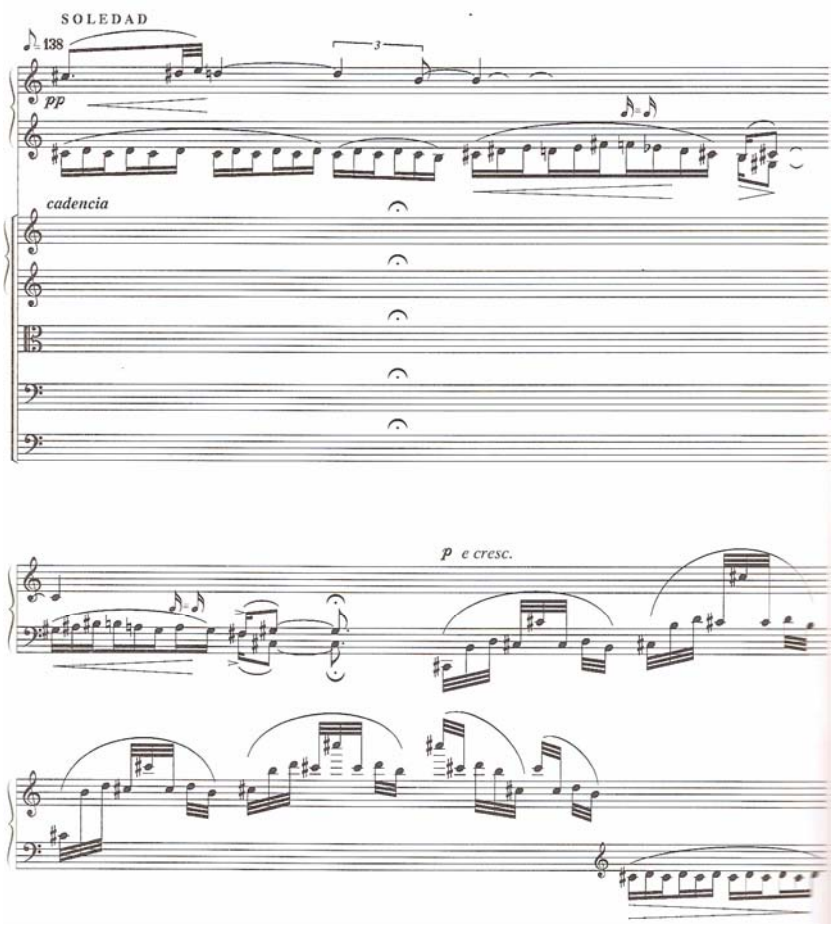
La *Plenitud del silencio* se inicia en el compás 318 con el mismo elemento rítmico en el piano de los compases 55 y siguientes y su centro tonal en Re. Es una sección de quietud y reposo, donde constatamos la expresiva melodía a modo de recitativo –que interpreta la mano derecha del piano solista-. La mano izquierda y la orquesta realizan el elemento rítmico en ostinato que otorga brillantez al pasaje. Tras la aparición de pasajes concertantes

de diálogo entre el piano y la orquesta –cc. 345-361-, donde reaparecen células rítmicas ya aparecidas anteriormente, surge el ritmo del zapateado del *Nocturno II* –compás 212 y siguientes-, realizado aquí por las cuerdas mientras el piano acompaña con ostinatos y acordes. El piano retoma el protagonismo melódico a partir del compás 381, pasando por los centros tonales de Do, Fa natural y Mi. Destacamos la importancia de esta sección por desplegar gran intensidad en el aspecto rítmico y sonoro de la obra.

> "Tras la poética introducción de la cuerda sola, entramos, con vuelo de gran concierto y claro andalucismo, por los *caminos de la noche*. Después de un breve *Nocturno* con notas repetidas, se pasa por una rápida *Constelación 1,* muy virtuosística, para entrar en el bello y complejo *Nocturno 2*. Luego, un misterioso adagio se agita poco a poco y se llena de fantasía antes de alcanzar la *plenitud del silencio*. Lirismo y virtuosismo se combinan en la *Constelación 2*. La undécima sección, *Soledad,* nos hace oír el *agua oculta que llora* desde los altos de la Alhambra. La entrada de la cuerda convierte el movimiento en un puro arrebato romántico que desemboca con misticismo y sigilo en los salvadores *caminos de la luz*. El alma se serena"[23].

Constelación II, Soledad y Caminos de la Luz configuran el bloque final de la obra, concebido como una gran cadencia final. La *Constelación II* abarca desde el compás 428 al 492. En el compás 430 se presenta la primera cadencia de piano solo (430-431) y piano intercalado con la orquesta. La segunda cadencia se inicia en el compás 442. En el compás 493 comienza *Soledad* –cc.493-596. En ella, el piano asume un enorme protagonismo, exhibe fórmulas, arpegios y escalas de gran complejidad, que exigen fuerza, potencia y brillantez al solista. La cantidad de recursos y la calidad tímbrica que poseen estos pentagramas convierte este fragmento en uno de los más señalados del corpus pianístico del creador.

[23] Andrés Ruiz Tarazona en: *Antón García Abril. Un inconformista*. Fundación Autor, 2005, p. 193.



El último trayecto de los *Caminos de la Luz* –compás 597- nos conduce hacia una escritura concisa y directa. Se inicia con movimientos circulares en Do –cc. 597 a 613- a través de arpegios y serie de acordes realizadas por el piano. Continúa una sección extensa de diálogo entre la orquesta y el piano que acumula gran tensión sonora y presagia el final. A partir del compás 629 el centro tonal de Mi bemol se mantiene hasta el final como si fuese una nota pedal. A continuación el piano realiza una cadencia formada por grandes y abundantes arpegios, escalas cromáticas y movimientos circulares, acompañados de la orquesta. Piano y orquesta finalizan conjuntamente con un ascenso cromático en diminuendo, que concluye en un gran acorde final de efecto misterioso.

> "*Nocturnos de la Antequeruela* es una excelente representación de la extensa producción pianística de nuestro compositor que sirve para seguir mostrando, por un lado, el desarrollo del pianismo español que se hace universal en el lenguaje garciabriliano, ahora en convivencia con la orquesta de cuerda, y por otro, el espíritu y la filosofía del humanismo: música profana con contenido espiritual. La riqueza armónica y sonora de sus Nocturnos representan los colores, los ambientes, la sensualidad: lo español y lo universal, mientras que lo espiritual y cosmológico se unen en sus Constelaciones como símbolo de su

misticismo. 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"[24].

6.3. CONCIERTO DE LA MALVARROSA (2000-2001)

6.3.1. Orígenes de la composición

Concierto de la Malvarrosa es un doble concierto, escrito para flauta, piano y orquesta de cuerda. Es iniciado en el año 2000 y finalizado en el 2001. Nace como fruto del encargo que realiza el Palau de Música de Valencia a nuestro compositor, con motivo de los numerosos actos celebrados en conmemoración del centenario al nacimiento del maestro valenciano Joaquín Rodrigo.

Su estreno tiene lugar en el Auditorio del Palau valenciano en noviembre de 2001 por la Orquesta Sinfónica de Valencia dirigida por Miguel Ángel Gómez Martínez, y las intérpretes solistas María Antonia Rodríguez (flauta) y Aurora López (piano).

> "No todos los días un intérprete tiene la oportunidad de asistir en vivo a la concepción, gestación y nacimiento de una obra maestra; pues nosotras estuvimos ahí. De aquella experiencia queremos recordar el día que Antón tocó al piano para nosotras el concierto íntegro. Era el vivo retrato de un artista sumergido en su música, de tal modo que nos dio la impresión de estar oyendo orquesta y solistas a la vez. Contagiadas por su entusiasmo, enseguida comenzamos a estudiar el manuscrito […]. Eran largos e intensos ensayos, vivíamos prácticamente en casa de Antón y para *la Malvarrosa.* […]
>
> Trabajar con Antón puede llegar a ser la materialización de la perfección. En todo momento parece saber exactamente qué ataque, qué color, qué movimiento, qué carácter, que pausa […]"[25].

El *Concierto de la Malvarrosa* se basa en el recuerdo nostálgico del compositor de sus años como estudiante en Valencia, "en esta tierra que tanto quiero ya la que tanto debo"[26].

> "Aunque Valencia y su playa la Malvarrosa fue el punto de partida de García Abril para componer esta obra, no hay que buscar en la misma ningún origen ni motivo descriptivo pero sí cultural –afectivo-. Por un lado, el homenajeado y admirado Joaquín Rodrigo, que supo reflejar en parte de su

[24] Esther Sestelo en: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid 2007, p.185.

[25] María Antonia Rodríguez y Aurora López en: Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril. Un inconformista*. Fundación Autor, 2005, p. 200.

[26] Antón García Abril en: *Mi encuentro con la música y el mar*. Discurso de ingreso como Académico correspondiente a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia, 2008.

> música el 'sentir mediterráneo', y por otro, Antón García Abril, que continúa sus estudios musicales de juventud en dicha ciudad, descubre Valencia y en la Malvarrosa, -símbolo paisajístico y cultural recreado por pintores y poetas- el mar y la música. García Abril pasa muchas horas de su juventud en esta playa escribiendo sus primeros ejercicios de armonía y contrapunto contemplando el mar"[27].

García Abril protagoniza en la ciudad valenciana su encuentro con la música y con la naturaleza, "representada por el mar, por este mar mediterráneo que siempre me ha acompañado a lo largo de mi vida"[28].

> "Nunca podré olvidar la impresión de magnitud que sentí al contemplar la primera vez el mar mediterráneo, mi encuentro se produjo un día de otoño, desde la playa totalmente solitaria de la Malvarrosa. Aquella playa poética que mantenía la belleza de un espacio que invitaba a soñar, a crear y estimulaba nuestra sensibilidad artística. Cuando la música valenciana celebró el centenario del maestro Joaquín Rodrigo, recibí, del Palau de la Música, el encargo de escribir una obra homenaje al maestro, y fue el momento que, en este homenaje, al mismo tiempo expresé con mi obra, 'Concierto de la Malvarrosa', mi devoción por aquella playa desde la que contemplé por primera vez el mar. Allí, en esta playa viví largos espacios de meditación y contemplación, también dediqué mucho tiempo al estudio de la armonía, su luz penetró para siempre en mí, esa luz tan cercana a la luz de los azules cielos que arropan la contemplación del arte mudéjar, de mi tierra turolense tan cercana y hermanada a Valencia"[29].

De nuevo hallamos una composición estructurada en un solo bloque, que presenta gran unidad y libertad formal: por una parte, los instrumentos solistas –flauta y piano-, fusionados en un mismo concepto estético de brillantez y virtuosismo, y por otra, la cuerda que actúa como elemento expresivo de diálogo concertante. Al mismo tiempo, ambos bloques –flauta y piano, orquesta de cuerda-, representan la horizontalidad y la verticalidad respectivamente. El aspecto contrapuntístico y lineal de las frases se entrelaza con el soporte armónico, representado en dos secciones diferentes: 1. pautas sonoras tímbricas, en las que se incluyen ensanchamientos de acordes tonales y reminiscencias jazzísticas de clusters; 2. partes cantabiles y rítmicas, protagonizadas por la orquesta, como contestación a las secuencias solísticas.

[27] Esther Sestelo en: notas al programa de mano del concierto celebrado en el Auditorio "Joaquín Rodrigo" de Las Rozas, el 18 de octubre de 2003, p. 7.
[28] Ibídem.
[29] Ibídem.

> "El *Concierto de la Malvarrosa* es un magnífico ejemplo para mostrar la libertad creadora y las ansias de búsqueda en la investigación compositiva de Antón García Abril"[30].

La dualidad de elementos contrapuestos reaparece nuevamente en la escritura de esta página concertante: tonalidad-atonalidad, armonía-melodía, esquemas rítmicos tradicionales-libertad métrica en compases sin línea divisoria, brillantez-sencillez de recursos técnicos. La plantilla orquestal, basada en una idea de multiplicación de voces, queda configurada de la siguiente manera: 5 partes de violines primeros, 4 partes de violines segundos, 3 partes de viola, 2 partes de cello y 1 parte de contrabajo. Es decir, que el mínimo exigible para la interpretación de esta obra sería de 15 partes correspondientes a 15 instrumentos. Este planteamiento instrumental, abierto a una ampliación que no presenta limitación alguna, es original y efectivo. No es la primera vez que el maestro emplea esta fórmula de orquesta de cuerda. Anteriormente lo había realizado en otras páginas: *Concierto Mudéjar,* 1985, para guitarra y orquesta de cuerda; *Salmo de alegría para el siglo XXI,* 1988, cantata para soprano y orquesta de cuerda; y *Cantos de pleamar;* 1993, para orquesta de cuerda. García Abril se desenvuelve con comodidad en esta modalidad. Se constata un resultado de calidad sonora y tímbrica que enriquece el catálogo sinfónico del maestro.

> "El doble *Concierto de la Malvarrosa* es una obra llena de delicadezas sonoras, pese a estar concebido para dos instrumentos muy dispares en su timbre, a los que Schubert ya había unido en aquellas inolvidables variaciones sobre su canción *Trockne blumen (Hojas secas).* García Abril los reúne también, pero como si fueran un único instrumento, que se opone a la orquesta con dulzura y libertad. Flauta y piano (¡qué hermoso el comienzo con la flauta sola!) realizan un bello juego contrapuntístico, lleno de expresividad, a veces sutil, a veces apasionado, siempre con diseños melódicos nuevos, de admirable inventiva tímbrica. El mar azul de Valencia, la ciudad que Blasco llamó 'la Atenas moderna, la Florencia del Mediterráneo' adquiere aquí movimiento, irisaciones y luces sorollescas. Joaquín Rodrigo hubiera disfrutado con su escucha"[31].

Se aprecia a través de esta composición un camino de depuración formal y estructural en la escritura garciabriliana. La naturaleza de su música encuentra libertad desde su propia gestación, en un proceso de continua búsqueda hacia la comunicación de su mensaje:

---

[30] Esther Sestelo en: notas al programa de mano del concierto celebrado en el Auditorio "Joaquín Rodrigo" de Las Rozas, el 18 de octubre de 2003, p. 7.

[31] Andrés Ruiz Tarazona en: *Antón García Abril. Un inconformista.* Fundación Autor, 2005, p. 202.

> "El proceso compositivo del *Concierto de la Malvarrosa* ha sido largo. Su autor ha tardado alrededor de un año en plasmar sobre el papel pautado la partitura final. Porque si bien es cierto que 'una partitura es una comunicación a través de signos', la música de Antón García Abril no es sólo música escrita sobre papel donde el único valor son las notas, la estructura o el contenido formal (…). Esto es sólo un ejercicio práctico y García Abril intenta realizar siempre 'el ejercicio espiritual'. Su música es una música de 'búsqueda' y esa búsqueda lleva tiempo. No es un camino fácil y casi siempre es impreciso. Es una búsqueda permanente de la comunicación a través de una música que intenta estar en la línea de algo nuevo, de algo único, pero sin romper lo que para García Abril es fundamental: su propio mensaje de comunicación, de espiritualidad, de emoción"[32].

6.3.2. Análisis formal

Estructuralmente podemos dividir la obra en nueve secciones o bloques claramente diferenciados. Tras una introducción –cc. 1 al 64- en la que los instrumentos solistas-flauta y piano, realizan su presentación, desembocamos en la primera sección, en el compás 65.

En la *Sección 1* que da comienzo en el compás 65, la cuerda asume el papel de soporte armónico, con acordes y sonoridades en centro tonal de Mi, bajo el que se mueve este discurso. Mientras, la secuencia melódica, muy expresiva y lírica, comienza con la intervención de la flauta, que realiza un movimiento de fusas con carácter casi de improvisación. Se establece un diálogo con el piano, que contesta a la flauta con repetición del material ya expuesto.

Tras la exposición de este entramado contrapuntístico imitativo, comienza la *Sección 2* que abarca desde el compás 66 hasta el 141. El tema principal es protagonizado por la flauta en un descenso de semicorcheas repetidas a dos, contestadas un compás después por el piano, siendo las dos semicorcheas transformadas en corcheas. Este juego se produce dos veces entre los solistas y una vez más, entre piano y violines primeros. En el compás 74 comienza el tema desarrollado por el piano, que responde la flauta en el compás 87, desarrollando algo más la célula principal. Las cuerdas, a través de notas tenidas, causan ambigüedad tonal, a través de distintas modulaciones. De nuevo aparece el tema en el piano en el compás 105. Cuatro compases después, le contestan los violines y a continuación la flauta. Tras la densidad armónica de la sección desembocamos en el siguiente fragmento o sección.

En el compás 142 comienza la *Sección 3*, que aparece después de diez compases de carácter muy rítmico. También constatamos la aparición de células contrapuntísticas a

[32] Esther Sestelo en: comentarios al CD grabado por la Orquesta Filarmónica de Málaga en torno a la figura de Antón García Abril. "Compositores contemporáneos" Volumen 2, pp.11 y 12.

partir del compás 152, dentro del centro tonal de Re. El carácter de diálogo continúa, pero con la introducción de nuevo elemento temático, que surge en el compás 159, primero en el piano, luego en la flauta. La célula es nota larga y semicorchea. Las cuerdas contribuyen a aumentar la tensión del pasaje a través de un acompañamiento repetitivo de síncopas en la misma tonalidad de Re. Esta sección se extiende hasta desembocar en zona de máxima brillantez y efusión, en la que la flauta es la encargada de suavizar y apaciguar la carga emocional contenidos.

Alcanzamos una nueva sección de carácter de transición o puente, *Sección 4,* que presenta la función de modulación armónica. No existe en ella material temático, y está elaborada a base de efectos coloristas de los acordes tenidos en las cuerdas. La flauta y la mano derecha del piano presentan una imitación literal de diseños de semicorcheas, y la mano izquierda aborda giros de terceras o segundas a modo de relleno armónico. La libertad formal de este bloque enlaza con la parte temática desarrollada nuevamente en el compás 192.

La *Sección 5* es más breve que las anteriores. Se extiende desde el compás 192 al 214. El tema aparece en los violines primeros y arranca con la célula que aparece en la introducción: blanca ligada a corchea con puntillo-semicorchea. El carácter resultante del acompañamiento es rítmico, dado por los acordes repetidos de viola y cellos que dan paso, en la segunda parte del tema, a los acordes rítmicos del piano. Esta sección finaliza con una última frase en contrapunto que aparece en el compás 207 en la flauta. El piano le responde en imitación, mientras la cuerda acompaña con ritmo de negra, aliviando la tensión para dirigirse a la nueva sección.

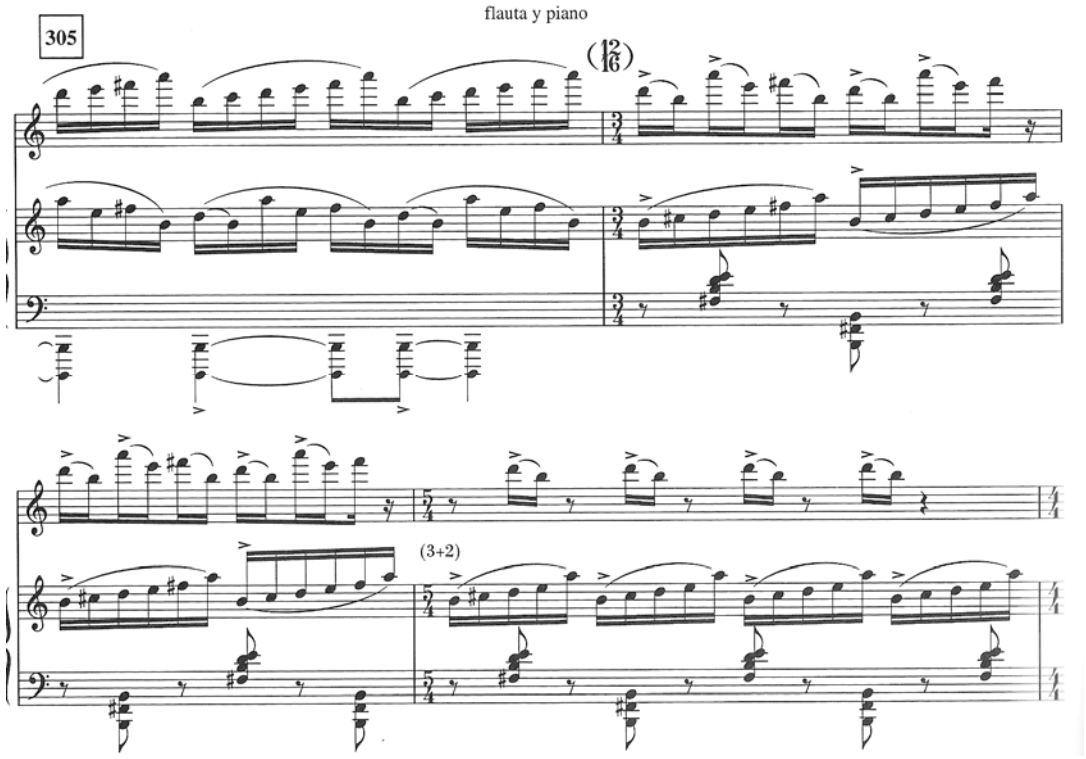
De nuevo enlazamos con una parte más libre en la *Sección 6,* muy cercana al carácter improvisatorio ya existente al principio de la obra. Los solistas se mueven sobre el acompañamiento armónico de las cuerdas que atraviesan diferentes tonalidades. La atmósfera del fragmento resulta evocadora y sugestiva a causa de la fuerte indefinición tonal que impregna el pasaje. Esta sección llega hasta el compás 214.

El nuevo bloque que va desde el compás 215 hasta el 272 señala la extensión de la *Sección 7*. De nuevo hallamos la escritura tradicional temática, esta vez descrita en el tema que desarrollan los violines en la tonalidad de Fa. En el compás 229, la flauta comienza la segunda parte del tema basado en negras. En cuanto al acompañamiento, se continúa manteniendo el discurso de notas tenidas en las cuerdas, mientras el piano realiza con libertad juegos de células melódicas. Los violines retoman la segunda parte del tema en el compás 237, donde desaparece la intervención de los solistas. Para finalizar la secuencia, la

flauta asume nuevamente el protagonismo en el compás 247, con una variación de semicorcheas, seguidamente contestado por el piano en el compás 250.

Tras la importancia rítmica de la *Sección 8*, en la que la flauta ejecuta semicorcheas en diálogo con el piano, aportando solidez y rotundidad, llegamos a la última de las secciones libres: *Sección 9,* en la que apreciamos ideas y formas de escritura muy similares a las descritas con anterioridad.

Por último, la *Sección 10* –cc.278-327- concilia los dos planteamientos reunidos en esta partitura: el lirismo temático y la libertad descrita por el diálogo concertante de los dos solistas. En el compás 306 comienza la *Coda final* que se caracteriza por los continuos juegos rítmicos de los solistas sobre acordes repetidos en la cuerda. El final, de resolución armónica muy tradicional, consigue gran efecto y contundencia.



6.4. JUVENTUS (2001)

6.4.1. Orígenes de la composición

Juventus es un concierto escrito para dos pianos y orquesta. Su estreno tiene lugar el 27 de septiembre de 2002 en el Auditorio Nacional de Música interpretado por la Joven Orquesta Nacional de España dirigida por Josep Vicent y los pianistas Iván Martín y Daniel Ligorio, como solistas. Entre los actos conmemorativos del 50 aniversario de la Fundación

de Juventudes Musicales de España, se enmarca este encargo que se realiza al compositor con motivo de la celebración de dicha efemérides. El maestro acomete este trabajo con gran ilusión:

> "Al recibir el encargo a través de Jordi Roch, presidente de Juventudes Musicales de España, fueron muchas las posibilidades que se agolpaban en mi mente, pero entre ellas, la composición de una obra para dos pianos y orquesta gravitaba sobre mí muy especialmente, tal vez, y de forma inconsciente, estoy atravesando por un período en el que siento atracción por los dobles conciertos. Esta etapa se inicia con *Concierto de Malvarrosa*, para flauta, piano y orquesta; a éste le siguen *Juventus,* para dos pianos y orquesta, y el *Concierto de Gibralfaro* (encargo de la Orquesta de Málaga), para dos guitarras y orquesta"[33].

El doctor Jordi Roch deseaba una cantata para este acto, pero García Abril tenía la idea de acometer un concierto para dos pianos, así que convenció al presidente de Juventudes Musicales de España para celebrar este cincuentenario con *Juventus:*

> "La escritura para dos pianos es muy compleja porque las dificultades no se multiplican por dos sino por diez. El riesgo era convertirlos en una especie de máquina, porque, si el material no se ordena bien, se puede transformar en un alarde de mecanicismo, en un macropiano distante"[34].

La composición de la obra coincide además con la celebración del Concurso Europeo para dos pianos que esta institución- Juventudes Musicales de España- organizó en el año 2002. Así pues *Juventus* se convierte en la obra obligada de este concurso internacional.

> "El compositor siempre intenta aportar algo diferente en cada composición. Necesita la singularidad en cada una de sus creaciones, pero al final todo su corpus es una sola obra. Es como una gran obra global dividida en partes. Este Concierto es totalmente diferente a mis composiciones anteriores, pero con un denominador común, con un punto de continuidad. Esta composición es el eslabón que une la obra anterior con la siguiente (…) Obra que titulo *Juventus* como homenaje a la juventud. La música siempre es joven; si la música no fuese joven no existiría. La música no puede envejecer, tiene que estar viva"[35].

---

[33] Antón García Abril en: notas al programa de mano del concierto "Homenaje a Antón García Abril", celebrado en el Auditorio Palacio de Congresos de Zaragaza, el 11 de noviembre de 2004.

[34] Antón García Abril en: Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril. Un inconformista*. Fundación Autor, 2005, p. 203.

[35] Antón García Abril en: Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*. Fundación Autor, 2007, p.203.

La elaboración de esta página presenta particularidades en cuanto a su escritura, por dirigirse a un doble instrumento solista –dos pianos-, en relación al volumen sonoro de la orquesta. Sin embargo, el resultado final es una partitura equilibrada y brillante. La orquestación, basada en una amplia y variada paleta tímbrica, incluye todas las familias instrumentales: cuerda, viento y percusión. "Todo este universo sonoro está envuelto en la dinámica de los pianos y pianísimos –p,pp, ppp- enriqueciendo este ambiente sensual y sugestivo, pero haciendo más difícil su ejecución"[36].

> "La técnica compositiva que comporta una obra para dos instrumentos nos presenta siempre unas particularidades provenientes de la propia duplicación instrumental. Por un lado nos brinda grandes posibilidades técnicas y expresivas, al mismo tiempo que conlleva algunos riesgos que el compositor debe evitar. Partiendo, desde mis planteamientos estético-técnicos, he conducido la voz del piano a formas de expresión en las que la idea de los dos pianos sea el vehículo generador de formas pianísticas altamente desarrolladas y dirigidas a la búsqueda de sonoridades y procesos tímbricos que, solamente desde una cuádruple polifonía pianística simultánea, pueden obtenerse"[37].

La obra otorga un papel protagonista al elemento rítmico, como fuerza motora, eje del empuje y entusiasmo de la juventud, a quien está dedicada: "partitura escrita y dirigida como homenaje a todos los jóvenes dedicado, con esfuerzo y apasionamiento, al estudio de la Música"[38]. Consta de tres movimientos –Allegro, Adagio y Allegro deciso-, y el tercer tiempo concentra de forma especial gran parte de esta fuerza rítmica antes mencionada.

García Abril proyecta sobre esta composición su afán de investigación en el ámbito tímbrico y sonoro. Descubre y ofrece nuevas posibilidades a los instrumentos que configuran la plantilla: flauta I, flauta II (con flauta en sol), flauta III (con flautín), oboe I, oboe II (con corno inglés), clarinete I, clarinete II (en si bemol), fagot I, fagot II (con contrafagot), trompeta I, trompeta II, trompa I (en fa), trompa II, trompa III, trombón I, trombón II, tuba, percusión, celesta, cuerda, dos pianos solistas.

> "He intentado crear dos pianos como comportamiento ideal de una música motivada no por la amplificación sonora que nos proporciona la suma

[36] Esther Sestelo en: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, 2007, p. 204.

[37] Antón García Abril en: notas al programa de mano del "Concierto homenaje a Antón García Abril" celebrado el 11 de noviembre de 2004 en el Auditorio Palacio de Congresos de Zaragoza, pp. 8 y 9.

[38] Ibídem.

> de los dos pianos, sino por unas texturas pianísticas dirigidas a descubrir procesos sonoros instrumentales sensibles a colores y resonancias nuevas"[39].

Juventus es en definitiva una producción de grandes trazas. Posee riqueza, variedad y fuerza sonoras. El compositor aporta a través de esta página de media hora de duración aproximada, una creación dedicada al repertorio español de obras para dos pianos y orquesta, no demasiado extenso. El testimonio del percusionista y director de orquesta Joseph Vicent resume la esencia de esta importante composición garciabriliana:

> "Cuando recibí el encargo de estrenar la nueva partitura para dos pianos y orquesta del maestro García Abril, dirigiendo (yo) a la Joven Orquesta Nacional de España y llegó a mi casa el manuscrito de la partitura, estaba lejos de imaginar la envergadura del proceso artístico que estaba a punto de comenzar y la enorme influencia que tendría en mi carrera.
>
> Por mi compromiso personal con la creación contemporánea, habitualmente he trabajado cerca y juntamente con compositores vivos. Casi siempre había vivido el proceso de aprendizaje de un nuevo compositor a pasos pequeños, conociendo su música de cámara, y poco a poco entrando en su gran repertorio. Con el maestro García Abril me encontré de lleno frente a una partitura descomunal, con una orquestación impresionante, con una fuerza rítmica y un lirismo maravillosos, una obra maestra de gran tamaño y que iba a ser interpretada en un concierto muy importante y en un marco como es el Auditorio Nacional de Música"[40].

6.4.2. Análisis formal

La forma estructural de *Juventus* está configurada en tres movimientos: Allegro (cc. 1-259); Adagio (cc. 1-169); Allegro deciso (cc. 1-327).

En el primer movimiento *Allegro* constatamos su configuración en un solo impulso, aunque se distinguen claramente tres partes o secciones: sección inicial y exposición (cc. 1-58); sección central y desarrollo (cc. 59-186); y sección final y epílogo + coda (cc. 187-221 + 222-259).

La sección inicial comienza con dos compases en los que expone el centro tonal del principio de este primer movimiento. Los dos pianos realizan arpegios ascendentes y descendentes en la tonalidad de Si menor, mientras la cuerda sostiene un acorde tenido. En el segundo compás la flauta ofrece el primer motivo a desarrollar: tresillo anacrúsico con silencio y dos corcheas. Dicho motivo se extiende hasta el compás 20 con variaciones. En este compás, con centro tonal en Re, los instrumentos comienzan a intercambiar

[39] Ibídem.
[40] Ibídem, p.205.

elementos. A continuación se inicia una sección en la que los dos pianos establecen un diálogo –compás 25-. El diseño del piano pasa a ocupar un segundo plano, retomando células melódicas derivadas del elemento ya desarrollado previamente por los violines.

Desde el compás 42 al 55 comienza una sección distinta de carácter rítmico que actúa como puente hacia la zona de desarrollo del motivo anterior. El acompañamiento del piano pasa ahora a un segundo plano. Las cuerdas asumen dos funciones: cellos y contrabajos, la base armónica; violines y violas, con escritura contrapuntística, realizan la línea melódica junto al piano I. A partir del compás 50 –con centro tonal de Do- se inicia el camino hacia el desarrollo. Desaparecen los instrumentos de viento y las cuerdas protagonizan la parte rítmica del fragmento. Mientras, los pianos retoman nuevamente el papel principal, realizan la melodía con la mano derecha y el acompañamiento con la izquierda. En el compás 56, en que desaparecen los pianos, la plantilla orquestal prácticamente al completo, se convierte en protagonista absoluta.

La sección central está muy elaborada. Los vientos concluyen la exposición y la cuerda adopta el papel de colchón armónico, hasta alcanzar el compás 61, en que aparece un nuevo elemento –grupo de dos semicorcheas- en las flautas. En este momento –cc. 65 al 73- reaparecen los dos pianos, y el acompañamiento orquestal se queda reducido a acordes tenidos por flautas, oboes, clarinetes y fagots, y algunas notas aisladas de cellos y contrabajos.

Desde los compases 73 al 80 los instrumentos solistas continúan compartiendo protagonismo. Destacamos la aparición de una nueva célula de acompañamiento en los violines –semicorcheas picadas en la misma nota-. A continuación surge un nuevo elemento en los pianos: el dosillo –c. 80-. Constatamos la alternancia de momentos rítmicos con melódicos –cc.81 al 118- que desemboca en un fragmento de carácter enérgico y cantado, en el que orquesta y pianos dialogan. Esta secuencia se extiende hasta el compás 155 en que terminan los diálogos. Hasta aquí los pianos desarrollan motivos e ideas temáticas de octavas con variantes rítmicas. A partir del compás 155 llegamos a una sección puramente orquestal –sólo hay apariciones breves de los pianos-. Destaca la densidad rítmica del pasaje: el cinquillo, la célula corchea-dos semicorcheas y los tresillos. En el compás 167 se inicia un crecimiento progresivo de la intensidad rítmica. Progresivamente los vientos metales discurren con corcheas y tresillos; las flautas y los oboes comienzan una melodía con un acelerando para la utilización de cinquillos y seisillos. La culminación se alcanza en el compás 181, señalada con la entrada de la percusión. Los metales se encargan

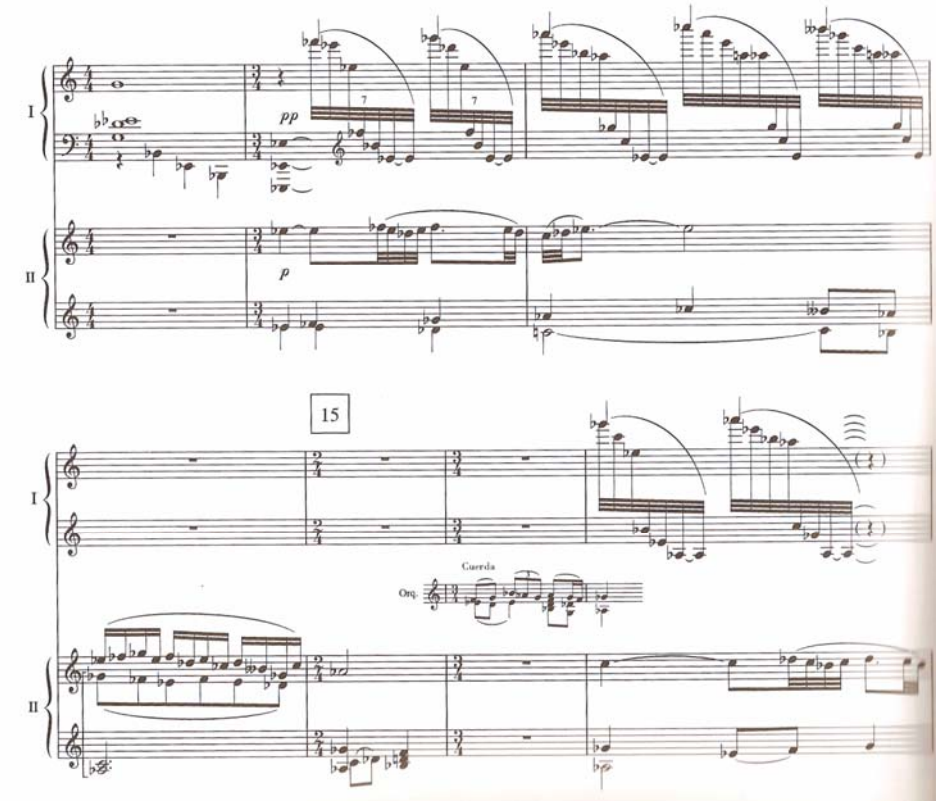
de retomar la célula y conseguir una distensión: dos semicorcheas –corcheas y contesta el viento madera –flautas y clarinetes- a modo de eco.

La sección final se nutre de elementos rítmicos y melódicos anteriores. Tras una breve introducción por parte de los vientos –cc.187-191- comienza un diálogo entre los dos pianos, que ocupa hasta el compás 220.

A partir del compás 221 entramos en la coda, con centro tonal en Si bemol. Resulta muy densa por la intervención de numerosos aspectos rítmicos y melódicos que culminan brillantemente este movimiento: mezclas rítmicas, ostinato, clusters y trémolos.

El segundo movimiento *Adagio* consta de tres partes.

La primera parte presenta carácter de exposición y va desde el compás 1 al 48. Los instrumentos que lo inician son los solistas y la cuerda. El tema principal es expuesto por el piano I (cc. 1-11). La cuerda y el piano II acompañan bajo el centro tonal de Si bemol. En el compás 12 el piano II retoma el tema, mientras el piano I desarrolla unos arpegios descendentes en Mi bemol.



Destacamos la presencia de instrumentación muy variada para ofrecer un color distinto al pasaje: oboes, fagots, flautas, y percusión. A continuación, el piano I presenta otro material nuevo, que atraviesa varios centros tonales –hasta el compás 26-. Desde el

compás 27 al 48 señalamos la aparición de un puente con nuevo material en estos compases presentado por el piano I.

La segunda parte se extiende desde el compás 49 hasta el 120. La introducción –cc. 49 al 59- Comienza, como anteriormente, con los instrumentos solistas y la cuerda, pero, ahora, el centro tonal es La bemol. Seguidamente, una zona de transición ocupa los compases 60 al 69, presentada por esquemas en forma de progresión en la parte del piano I y del piano II. El diálogo entre los dos solistas crece y aumenta hasta acumular gran tensión. El pasaje está escrito a modo de cadencia de concierto y es destacable las sonoridades que introduce el viento madera (cc. 70 al 84). Esta tensión será arrastrada hasta el compás 113 en que comienza a descargar. A partir de aquí, hay compases de distensión hasta el compás 120 en los instrumentos mantienen notas largas en el centro tonal de Mi bemol.

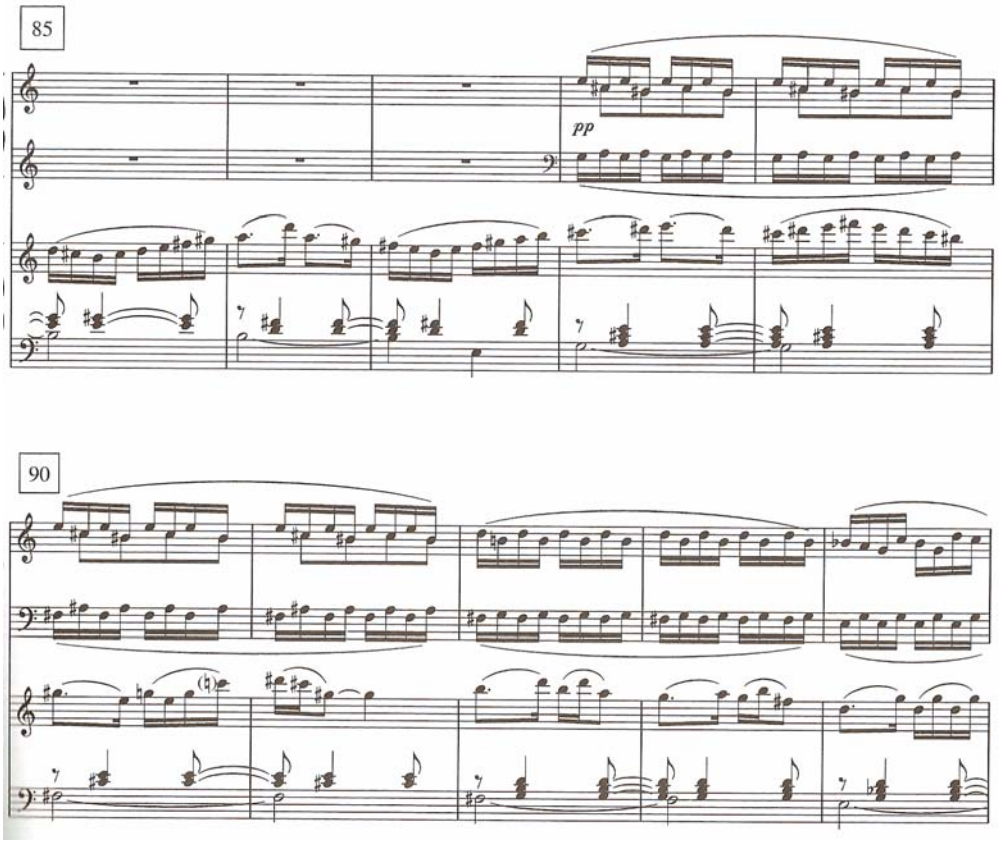
La tercera parte comienza en el compás 121. El tema principal en esta sección lo inicia el piano II, y, al igual que anteriormente, se experimentan diversos cambios de centros tonales – Mi bemol y La bemol-. A partir del compás 141 hasta el final, el movimiento comienza a cadenciar utilizando como recursos la disminución de las figuras, de nuevo incluyendo el diálogo entre los pianos y la incorporación de los instrumentos progresivamente a modo de ostinato, hasta alcanzar la dinámica de pianíssimo –cc. 156 hasta el final-.

El tercer movimiento *Allegro deciso* presenta una estructura libre y unitaria similar a la del primer movimiento. Consta de tres secciones: A o Exposición (cc. 1-70); B o Desarrollo (cc. 71-264) y C o Cadencia final (cc. 265-327).

En la primera parte A señalamos el centro tonal de Mi natural. En esta parte se hace la presentación de tres células temáticas por parte de los pianos, mientras que la cuerda y la percusión acompañan sosteniendo una nota pedal de Re en ritmo de corcheas. Este pasaje concertante de diálogo entre pianos y orquesta se extiende hasta el compás 33. Posteriormente se suceden modulaciones constantes que desembocan en una zona de gran inestabilidad armónica. La tensión que acumulan estos compases llega hasta el compás 70 en que se inicia el puente que nos conduce hasta la parte B o desarrollo.

La segunda parte comienza con una breve introducción –cc. 71-74- donde la cuerda y el viento madera ejecutan notas picadas en corcheas. A continuación, una zona de desarrollo permite al autor exponer con libertad la secuencia de diversos centros tonales y variados motivos melódicos. El piano II presenta el nuevo motivo acompañado por las cuerdas, con notas tenidas y corcheas, corcheas en forma de arpegios, en maderas, y

arpegios de fusas, en el piano I –hasta el compás 83-. A partir del compás 84 hay una nueva exposición de material por parte del piano I. El piano II acompaña en fórmula rítmica sincopada, mientras en la cuerda, los cellos, violas y violines intercalan un ritmo en ostinato para cambiar de sonoridad- cc. 84 a al 157-. A partir de aquí la tensión cadencial de estos compases crece progresivamente, donde los dos pianos exhiben gran brillantez y la percusión refuerza los momentos más sobresalientes.



Se aprecia la calidad concertante de estos pentagramas, en los que los dos pianos desarrollan un elocuente diálogo. A continuación, desde el compás 188 al 212 los pianos asumen un papel muy denso a través de una escritura contrapuntística, pasando por diversos centros tonales: Sol, Fa, Mi bemol. Muy original resulta la progresión realizada por los dos pianos con el motivo protagonista de este movimiento a partir del compás 249. A continuación le responden el metal y la madera, secuencia que conduce al puente previo a desembocar en la tercera parte final del movimiento.

La tercera parte se caracteriza por presentar una dinámica muy fuerte. Se aprecia la tensión causada por la repetición de notas en la cuerda, en centro tonal de Do. Tras un breve puente –cc. 283 al 286- se presenta la secuencia final donde la orquesta cobra un papel muy destacado: cada instrumento realiza diversos ritmos añadiendo fuerza y vigor al

centro tonal de Fa sostenido (cc. 287-299). Los dos pianos se intercambian pasajes de preguntas y respuestas en la suma de riqueza, abundancia sonora y colorística, ritmo frenético y virtuosismo.

6.5. ALBA DE LOS CAMINOS (2007)

6.5.1. Orígenes de la composición

En el año 2006 el Festival Internacional de Música de Villanueva del Rosario (Málaga) realiza un encargo a García Abril: componer una obra, como símbolo representativo de dicho Festival: "que pueda tener continuidad, sea el primer emblema musical del festival y dé paso a las obras de otros compositores"[41].

> "*Alba de los Caminos* fue compuesta en un momento en el que el significado de 'Alba' ejerce sobre mí un magnetismo especial y es portadora de sutil fascinación. Amanecer, nacer, surgir, fluir, abrir caminos de esperanza, de amor, de libertad, de diálogo, quiere ser, al mismo tiempo, una proclama en contra de la violencia, sea cual sea su procedencia"[42].

Alba de los Caminos, para piano y cuarteto de cuerda en su primera versión, es estrenada en el Real Antiguo Conservatorio María Cristina de Málaga el 22 de julio de 2007 por el García Abril Quartett y la pianista Paula Coronas, a quien está dedicada. Posteriormente el compositor realiza una segunda versión para piano y orquesta de cuerda, que se da a conocer por primera vez en el VI Festival de Música Española de Cádiz, el 28 de noviembre de 2008, por la Orquesta de Córdoba y la pianista Paula Coronas, bajo la dirección del maestro Manuel Hernández Silva.

La localidad malagueña de Villanueva del Rosario, históricamente conocida como "cruce de caminos" es el germen inspirador de la partitura, al que hace alusión el título de la página. Metafóricamente estos "caminos" representan la fusión de líneas y tendencias estéticas diferentes:

> "La partitura se interpreta en un solo impulso, nace, se transforma, y llega a su cauce final. Su fluir se desarrolla transitando, incesantemente, por una serie de caminos que nos ofrecen una sucesión de paisajes musicales, en donde

[41] Antón García Abril en: *El Mundo,* "García Abril: La música debe ser un arte de comunicación, si no vale para poco", 17 de junio de 2006.

[42] Antón García Abril en: notas al programa de mano concierto celebrado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Auditorio 400, Madrid, el 19 de noviembre de 2007. Ensemble Instrumental de Granada y Paula Coronas (piano), pp. 4 y 5.

> se entrecruzan visiones en permanente evolución, dibujando panoramas hacia un horizonte lleno de variantes y contrastes. El transitar por los diversos caminos nos proporciona múltiples perspectivas y sensaciones"[43].

El maestro García Abril ha permanecido durante un largo período de tiempo inmerso en la búsqueda de fuentes inspiradoras para la obra. Tras el hallazgo del material compositivo, decide dotar a la pieza de aspectos sonoros muy cercanos a la Naturaleza. Para ello recurre a la elaboración de atmósferas intimistas, donde predomina el agua de los ríos y de las fuentes, la luz del alba, el reflejo de la luna sobre los prados al anochecer. Con esta imagen lírica en la descripción de los "Caminos" nos aproximamos a esta labor de creación que alcanza su máximo nivel de depuración.

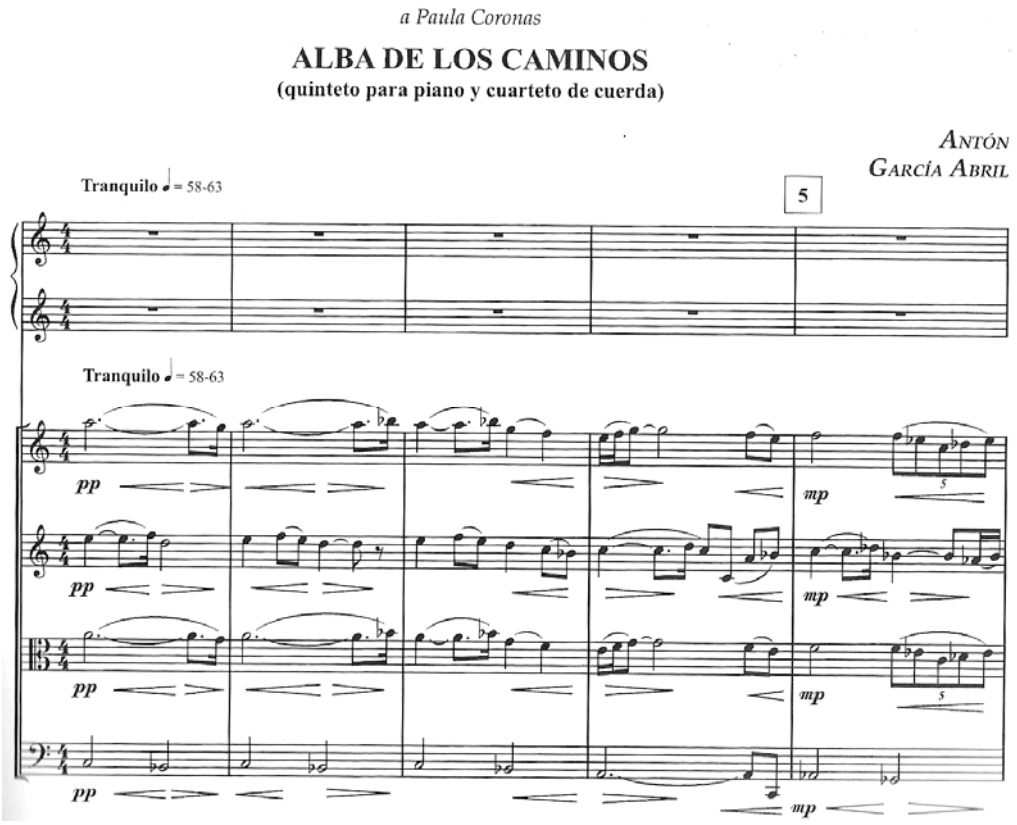
El compositor ha cuidado escrupulosamente la esencia de su lenguaje. No permite en su escritura elemento alguno que perturbe la claridad de sus notas. Para ello describe con precisión el fraseo de líneas expresivas y melismas fugaces que garantizan la calidez de su mensaje.

> "Muy en el estilo de García Abril, con sinceridad melódica y arranques rítmicos bien definidos, es clara asimismo en la forma y tiene interés por lo que dice y cómo lo dice; no hurta virtuosismo al piano, con auténtico rango solístico"[44].

6.5.2. Análisis formal

Alba de los Caminos está concebida en un solo impulso, aunque está estructurada en cinco partes o secciones: I. Tranquilo. II. Allegro brioso. III. Andante fluido. IV. Casi cadencia. V. Con júbilo.

[43] Ibídem.
[44] Manuel del Campo en: *Sur,* 24 de julio de 2007, crítica de música "Estreno de García Abril".



El maestro ha optado por desarrollar la obra de forma continuada, aportando modernidad al conjunto. Ha logrado unidad y equilibrio en estos compases. Por otra parte, observamos una vez más una de las constantes garciabrilianas: el bello tratamiento de la cuerda en diálogo con el piano, bien resuelto en combinación con los timbres de cada uno de los instrumentos componentes.

> "Los 'tempi' se alargan o aceleran, la métrica adquiere las máximas velocidades, al mismo tiempo surgen puntos de relajación y sosiego y, sobre todo y ante todo, presente una propuesta musical en la cual lo que más me ha importado ha sido escribir una obra en la que la técnica y la estética confluyan en un espacio de equilibrio, en donde conviven unas ideas que nacen de intuiciones artísticas rigurosamente controladas y desarrolladas por una técnica precisa, cercana a los planteamientos de una ciencia exacta"[45].

Estamos ante una obra de carácter eminentemente poético, desde su inspirado comienzo, descrito con dulzura y suavidad, hasta el fortísimo final que confiere brillantez y dinamismo a la composición: "La inatacable belleza global de *Alba de los Caminos* aúna

[45] Antón García Abril en: notas al programa de mano concierto celebrado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Auditorio 400, Madrid, el 19 de noviembre de 2007. Ensemble Instrumental de Granada y Paula Coronas (piano), pp. 4 y 5.

virtuosismo con lirismo en una obra hermana de ese *Alba de soledades* para violín y guitarra del 2005"[46].

El lirismo de su contenido nos permite contemplar la libertad que el creador ofrece al intérprete. Apreciamos pasajes extensos, dotados de complejidad técnica y expresiva, cuyas grafías se desenvuelven con flexibilidad, por lo que se advierten numerosos compases escritos a modo de cadencia, donde el piano se convierte en absoluto protagonista.

Estéticamente, estas páginas incorporan nuevos aires de corte moderno, aspectos de fusión de tendencias artísticas. La vanguardia garciabriliana se nutre de todos los estilos posibles. El autor hace aquí una visión retrospectiva de sus propias exigencias compositivas, desnuda la naturaleza de sus fundamentos musicales para recubrirlos con la singularidad y la experiencia de un sello consagrado.

El principal mensaje que contiene *Alba de los Caminos* es la espiritualidad desde la cual García Abril emprende el alumbramiento. En esta partitura se refleja su interés por la filosofía del Cosmos y por la relación del ser humano con el Universo. Esta es una de las preocupaciones constantes en la temática del compositor. La música contiene esencialmente un mensaje esperanzador y optimista, pleno de experiencia y conocimientos que corresponden a la madurez creadora del maestro.

La obra es registrada en CD en julio de 2007, por el García Abril Quartett y la pianista Paula Coronas. La grabación se realiza con motivo del acto de entrega del "VII Premio Tomás Luis de Victoria 2006".Dicho galardón premia anualmente la labor de un compositor iberoamericano. García Abril es el músico reconocido en esta edición del mencionado Premio. En este acto tiene lugar la entrega del citado CD, que edita el sello de la Fundación Autor en colaboración con el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

[46] José Luis Pérez de Arteaga en: *La Razón*, jueves 22 de noviembre de 2007, crítica de clásica "Antón García Abril, imparable".

6.6. CONCLUSIONES: CARACTERÍSTICAS COMUNES AL PIANO SINFÓNICO GARCIABRILIANO

Las cinco obras descritas en este apartado presentan rasgos comunes en relación al tratamiento que el piano recibe como instrumento solista frente a la orquesta.

Enumeramos a continuación las siguientes características musicales que sirven de apoyo a nuestra investigación:

6.6.1. Complejidad rítmica

El ritmo, como elemento destacado en la obra garciabriliana, se convierte en un aspecto de gran dificultad en el piano sinfónico. El compositor manifiesta frecuentemente su predilección por los ritmos de aire español.

En numerosos casos, los complicados patrones rítmicos usados constituyen la fuente de dinamismo y de viveza que recorre la extensión de estos pentagramas anteriormente analizados. El esqueleto rítmico de estas piezas sostiene, en gran medida, la solidez de un piano que resulta siempre muy brillante y poderoso, en combinación con el conjunto orquestal. Precisamente con la intención de resaltar siempre el vigor del piano en estas páginas, el maestro incluye fórmulas donde el valor del ritmo se atribuye fundamentalmente a la parte pianística. No obstante, la plantilla orquestal asume y refuerza también grandes pasajes rítmicos, pero no es esta su función principal. Por lo tanto, el autor dota de complejidad rítmica estas piezas, como recurso para asegurar la preponderancia del teclado en todo momento.

Los esquemas más utilizados son los siguientes: alternancia del ritmo ternario y binario, acentuaciones muy marcadas, ritmos irregulares, pulsos ejecutados a contratiempo y fórmulas de *ostinato* que repiten con insistencia algunos patrones rítmicos.

6.6.2. Libertad formal

La estructura que predomina en estas cinco composiciones se caracteriza por la libertad formal. García Abril escoge un modelo estructural que favorece la flexibilidad de su propia música. En el apartado del piano sinfónico, dicha libertad se acrecienta para conceder naturalidad al ámbito solístico. El virtuosismo de estas páginas se apoya en el carácter cadencial que numerosos compases contienen. Es por eso muy frecuente hallar en la escritura garciabriliana fragmentos que no están separados por compases. La sucesión

interválica de ideas y motivos melódicos conlleva unos parámetros secuenciales de continuidad que están implícitos en el contenido del mensaje musical.

Esta libre configuración de la estética garciabriliana aporta ventajas al intérprete, a quien el maestro otorga gran autonomía. Pero al mismo tiempo, comporta riesgos de una incorrecta interpretación, si se carece de conocimientos profundos en torno a la escritura musical. Su interés por realzar al pianista entre los demás instrumentistas se aprecia en la variedad de elementos que le ofrece así como en la capacidad de decisión que le atribuye.

El compositor escoge en numerosos casos la estructura unitaria de un solo impulso. Estas son obras como *Nocturnos de la Antequeruela* o *Alba de los Caminos,* que, aunque acotadas por distintos tramos, se presentan de forma continuada, sin interrupción alguna.

6.6.3. Dificultad integral en la técnica

Observamos por un lado, complejidad contrapuntística: notas dobles, multiplicidad de voces y planos sonoros, memoria, graduaciones dinámicas –es necesaria una ejecución precisa para escuchar a la perfección las distintas líneas melódicas-. Por otro lado, constatamos la dificultad en el mecanismo de pasajes muy virtuosos: acordes extensos, manos en paralelo, claridad en la velocidad de las notas, pedalización e independencia de los dedos. La articulación es muy precisa en cada momento, para diferenciar la textura de cada fragmento –secuencias densas en los planos armónicos-.

La dificultad en la interpretación de la obra pianística garciabriliana demanda fuerza, limpieza, lirismo, delicadeza y efusión.

El intérprete ideal para cualquiera de estas páginas descritas requiere la frescura y la madurez de un músico experto y comunicativo, capaz de transmitir la esencia del sello del compositor.

CAPÍTULO 7.- EL PIANO PEDAGÓGICO

7.1. SU EXPERIENCIA EN EL AULA

7.1.1. Trayectoria pedagógica

Antón García Abril ha dedicado 43 años a la pedagogía musical. Es toda una vida de dedicación a la docencia, entendida como vocación y como profesión: "una forma de entender la vida para transmitir un legado: su amor por la música, por la composición y por los jóvenes"[1].

Su primera experiencia en el aula aconteció en el año 1957 cuando, tras aprobar las oposiciones de Profesor Auxiliar de Solfeo, inicia su labor docente. Durante el curso 1963-64 su labor pedagógica se ve interrumpida debido a su estancia en Roma, así como los dos años de excedencia voluntaria (1969-71), en que el maestro se entrega por completo a la composición. En 1971 retoma la enseñanza como Catedrático de Composición, primero como interino (1971-74) y después como profesor titular, tras obtener la plaza por oposición (1974). En la actualidad, y tras la jubilación de su plaza de Catedrático del Conservatorio Superior de Madrid en el año 2003, continúa ejerciendo la docencia a través de numerosos cursos en diferentes conservatorios, centros musicales y universidades españolas y americanas, del ejercicio de su Cátedra de Composición de los Cursos de "Música en Compostela" y de su presencia como profesor colaborador en la Escuela de Altos Estudios Musicales de dicha ciudad.

> "Soy de los que siguen creyendo que la composición no se enseña, en absoluto. Yo les advierto a los alumnos: 'si algún maestro os dice que os va a enseñar, en plan de formación acelerada, como en cualquier oficio, durante breve tiempo, a componer, coged el primer avión o el tren más cercano y alejaos de él lo más posible. Porque esa persona no os va a hacer ningún favor'.
>
> Mi relación con el alumno ha sido siempre magnífica. He procurado guiarlo, transmitirle mis experiencias, enseñarle lo que se puede enseñar"[2].

[1] Esther Sestelo en: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 206.

[2] Antón García Abril en: Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril. Un inconformista.* Fundación Autor, 2005, Madrid, p. 53.

El maestro ha cultivado y cultiva la labor pedagógica por la oportunidad de mantener contacto directo con jóvenes generaciones de músicos y creadores. Su fe y confianza en la juventud le han hecho dedicarse con entusiasmo a esta tarea docente, desde la que proyecta su mensaje de comunicación:

> "El hecho de estar en contacto con los jóvenes compositores me enseña muchísimas cosas y me hace pensar en aspectos que de otra manera no hubiera pensado jamás. Cuando un alumno me plantea un tema o un problema que a mí no se me habría ocurrido, me hace meditar sobre ese asunto y me tiene siempre en la línea de comunicación con las primeras ideas de un compositor. Es algo que me gusta porque, si no, ya hubiera dejado la docencia. Creo que una forma más de ser compositor es el comunicarte con los jóvenes compositores. Es una forma más de difundir la obra de los compositores y de analizarla partiendo del primer paso de un joven compositor, alguien que aún tiene la inexperiencia que le da la juventud"[3].

El compositor niega la existencia de una escuela compositiva garciabriliana. Éste no ha sido nunca para él un objetivo en su carrera. Sin embargo, el deseo de transmitir conocimientos y experiencia como legado a la sociedad y a las nuevas eras de creadores, ha alentado su trayectoria docente.

> "Lo que desde siempre sí que ha inquietado a este veterano maestro ha sido crear una conciencia de compositor con unas grandes coordenadas o líneas que lleguen, vía profesor, al alumno. Estas se basan en la honestidad primero, en la técnica en segundo lugar, en la aplicación a la idea a continuar, y por último en no dejarse llevar por lo que es inútil en la música"[4].

García Abril es optimista con las nuevas técnicas y recursos disponibles en la enseñanza actual de la técnica de composición: "yo relaciono todo lo pasado con los medios de hoy. Nosotros enseñamos muchas más cosas de las que nos enseñaron a nosotros, y no porque seamos mejores, sino porque tenemos muchos más medios a nuestro alcance"[5].

Con la incorporación de la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) se incluye una de las asignaturas propuestas por el maestro: la composición

[3] Antón García Abril en: entrevista por Daniel Mateos en la Revista digital *Filomúsica*, número 24, enero de 2002, p. 2.

[4] Fernando J. Cabañas Alamán en: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Música Hispana, ICCMU, 2001, p. 74.

[5] Antón García Abril en: Fernando J. Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Música Hispana, ICCMU, 2001, p.73.

aplicada a los medios audiovisuales, materia en la que se constata la experiencia y magisterio del autor.

> "No hay duda de que un estudiante de composición del siglo XXI tiene que conocer muchas más cosas y tiene que ser más 'culto', musicalmente hablando, que un estudiante del siglo XVI. En el XVI un estudiante tenía que estudiar la música y su propia evolución hasta ese momento. Hoy esa evolución ha de ser analizada hasta el propio siglo XXI"[6].

7.1.2. Claves de la doctrina compositiva garciabriliana

Humildad y respeto

Su paso por la cátedra de Composición ha dado grandes frutos. Numerosos nombres de los discípulos que García Abril ha tenido a lo largo de su trayectoria pedagógica confirman que su labor en este campo ha sido y es muy destacada, ya que muchos de ellos desempeñan en la actualidad puestos relevantes en diferentes facetas de la vida musical española: docencia, creación, dirección, interpretación, investigación, etc.

> "Todos los que hemos pasado por sus clases coincidimos en nuestra actitud de respeto ante el campo de la Composición, hacia la música. Hay muy poca gente que lo sepa entender y menos aún que, posteriormente, lo sepa inculcar. Antón es uno de ellos. Yo lo intento hacer con mis alumnos (…) entre otras cosas porque él me lo enseñó. Es un respeto casi reverencial que, sin llegar a ser religioso, transmite el papel de humildad con el que el compositor debe enfrentarse a la música en contra de la vanidad con la que en ocasiones otros se acercan a ella"[7].

Su actitud respetuosa en el ejercicio de la docencia se transmite en las generaciones de músicos que han recibido su magisterio: José Luis Turina, Alicia Santos, Zulema de la Cruz, Consuelo Díez, Marisa Manchado, Gabriel Fernández Álvez, Valentín Ruiz, Eduardo Armenteros, Manuel Seco, Adolfo Núñez, Leoncio Diéguez, Mercedes Padilla, Víctor Pablo Pérez, Sabas Calvillo, Carlos Galán, Sebastián Mariné, Luis Aguirre, Rafael Eguilaz, Rafael Mirapeix, Miguel Ángel Martín Lladó, José Manuel López, Juan García Pistolesi, Francisco Luque, Jesús Legido, Manuel Dimbwadyo, Enrique Muñoz, José Miguel Moreno Sabio, Pilar Jurado, Sánchez Verdú, Alicia Díaz, Javier Jacinto, Juan Medina, José Zárate, Francisco Villarubia, Héctor Rubia, etc.

[6] Antón García Abril en: Fernando J. Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, ICCMU, Madrid, 2001, p.74.

[7] José Luis Turina en: Fernando Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana. ICCMU, Madrid, 2001, p. 76.

> "Creo que es interesante sobre todo la experiencia que supone transmitir a los jóvenes lo que tú piensas. En materia de composición, yo soy muy respetuoso y tengo muy clara una cosa: lo que un profesor debe hacer es informar; cuando el profesor haya informado bien, debe dejar que cada alumno inicie su propio vuelo y se acerque a otras voces distintas.
>
> Muchos colegas han pasado por mi aula (…). En mi último curso en el Conservatorio estuvieron, entro otros, Joan Guinjoan, Leo Brower, Bernard Henze (…). También he querido que algunos de mis antiguos alumnos estuviesen presentes y tuviesen la posibilidad de exponer sus estéticas. Me siento muy satisfecho de que mis alumnos hayan tenido diferentes visiones o planteamientos en el mundo de la creación compositiva. Creo que esto es lo positivo y lo enriquecedor para ellos en el objetivo último de obtener una formación completa para después escoger y finalmente encontrar su propio camino"[8].

El esfuerzo realizado por el compositor se ha visto altamente recompensado por la respuesta que sus alumnos han dado a las enseñanzas recibidas. Bajo su dirección han aprendido a respetar el valor de las diferentes tendencias y estéticas que conviven en el arte musical, a aprovechar lo positivo de cada una de ellas y a crecer en el enfoque de una perspectiva artística plural, libre y auténtica.

> "Mi relación con el compositor y maestro Antón García Abril data del año 1993, año en que llegué a Madrid del País Vasco para continuar mis estudios de Composición y Dirección de Orquesta. En él descubrí al maestro, historia viva de la música española, pero también al profesor que proporcionaba indicaciones técnicas acertadísimas, sabios consejos acerca de la orquestación, siempre basados en su dilatada experiencia, y por encima de todo al grandísimo músico. Una de sus mejores aportaciones, sin embargo ha sido, bajo mi punto de vista, formar varias generaciones de compositores en las que, lejos de imponer ninguna dictadura estética, ha potenciado la voz propia de cada artista, siempre bajo el mayor rigor técnico y creativo posible. Por todo ello y por su amistad, gracias maestro"[9].

> "Gracias maestro por haber comunicado con nosotros, por respetar nuestra personalidad musical. Gracias por darnos sabios consejos, por habernos dado a conocer tu música, por haber ofrecido lo mejor de ti mismo en las aulas. Gracias por habernos hecho crecer a tu lado. Por ti maestro, por tus enseñanzas, y por TU MÚSICA"[10].

[8] Antón García Abril en: Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*. Fundación Autor, Madrid, 2007, pp.206-207.

[9] Javier Jacinto –compositor y director de orquesta- en: Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*. Fundación Autor, Madrid, 2007, pp. 208-209.

[10] Zulema de la Cruz –compositora y Profesora de Composición Electroacústica del RCSM de Madrid-: extracto del artículo *Antón García Abril: compositor, Maestro y Compañero,* Revista de música clásica *Melómano,* año VIII, nº 76, mayo 2003, p.76.

Libertad, comunicación y diálogo

El maestro concibe la enseñanza como un acto de comunicación. No trata de imponer en ningún momento, su forma de transmitir conocimientos se basa en el seguimiento atento del alumnado, con el que dialoga, conversa e intercambia aspectos de la técnica compositiva: "porque la parte de la Composición que se puede enseñar es la técnica. La composición no se puede enseñar, pero se puede aprender"[11].

> "Decirle a un alumno: lo tienes que hacer así, eso, en mi opinión, no es acertado. Porque eso es un esfuerzo que tiene que hacer el alumno, descubrir su propia voz. En definitiva: el maestro de Composición creo que es, en el fondo, sólo un guía, un pequeño ángel-demonio de la guarda"[12].

A través de su cordialidad y humanidad, sus alumnos han recibido siempre el apoyo, la confianza y la seguridad necesaria para desarrollar la labor creadora. García Abril transmite conocimientos, ofrece consejos, brinda generosamente su experiencia compositiva en el aula. Con rigor y decisión recomienda a los jóvenes músicos que sean ellos por sí mismos quienes elijan su propio camino, su propia identidad, sin imitaciones ni mimetismos.

> "Lo primero que recibí de Antón fue un trato exquisito. Es un profesor entrañable que te da su amistad, y por medio de ella te concede una libertad controlada"[13].

Con muestras de agradecimiento, numerosos testimonios de discípulos del maestro, acreditan sus dotes pedagógicas. A modo de ejemplo recogemos el testimonio del compositor y director de Orquesta, José Luis Turina:

> "Salir de las clases de las clases de Armonía y Contrapunto, que aunque positivas tenían un inevitable olor a rancio, y entrar en la de Composición con Antón García Abril supuso para mí disfrutar de una corriente de aire fresco que me abría una serie de perspectivas, insospechadas hasta entonces. El secreto, aparte del musical, se basaba en una sorprendente intuición sobre las posibilidades técnicas y artísticas de cada alumno, y una sabia actitud de respeto hacia sus diversas y hasta antagónicas posiciones estéticas, más o menos firmes por aquel entonces. Gracias a esa receta mágica, que me ha sido enormemente útil en mi actividad docente posterior, los cursos de composición en el

[11] Antón García Abril en: extracto de la *Entrevista a García Abril* por Ramón Barce en la Revista Iberoamericana de Pedagogía Musical, número 3, mayo-agosto 1997, pp.5-7.

[12] Ibídem.

[13] Gabriel Fernández Álvez en: Fernando J. Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, ICCMU, Madrid, 2001, p.78.

> Conservatorio de Madrid han quedado en mi recuerdo con una fragancia especial, que hoy puedo valorar en toda su frescura y riqueza, y que no me canso de reconocer y agradecer"[14].

Otra de sus antiguas alumnas, hoy compositora y profesora de Composición electroacústica en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Zulema de la Cruz, recuerda y valora su paso por el aula garcibriliana:

> "Mi camino en la relación con Antón ha sido complejo. En mi etapa de estudiante llegó un momento de un 'no entendimiento' entre ambos. Me dijo una frase que siempre recordaré: 'tienes un lenguaje tan formado que debes seguir tu propio camino porque yo, ante él, no puedo hacer nada'. Y a partir de ese momento, curiosamente, se inició entre nosotros una relación estupenda, de entendimiento mutuo, que me permitió aprender de él muchas cosas"[15].

Inconformismo y esfuerzo

Otra de las claves en la doctrina compositiva que transmite nuestro protagonista es la tenacidad y la inquietud permanente que deben acompañar el camino de un creador. García Abril ha trabajado incansablemente hacia la búsqueda de su propia voz y ha defendido un lenguaje único e independiente por encima de modas y tendencias. Del mismo modo, proyecta sobre sus pupilos esta capacidad de lucha e inconformismo continuado.

> "García Abril imprime en sus discípulos una inquietud, entendiendo como tal la sensación que transmite a éstos de que la Composición es una forma de investigación, de inconformismo, de aprovechamiento de los elementos al máximo –con la mayor economía de medios obtener el mayor resultado-. Creo que de mi paso por sus clase lo que más presente quedó en mi posterior carrera fue esa inquietud no conformista por obtener el máximo desarrollo. En Antón es un impulso natural el hecho de comunicar su sapiencia y buen quehacer"[16].

Es evidente que gran parte del éxito del maestro reside en su energía personal. En sus clases, y a través de su magisterio, constatamos una faceta más de su impulso renovado, que le ha guiado incansablemente hacia la depuración de su estilo. El trabajo y el

[14] José Luis Turina en: Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*. Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 207.

[15] Zulema de la Cruz en: Fernando J. Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, ICCMU, Madrid, 2001, p.79.

[16] Valentín Ruiz en: Fernando J. Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, ICCMU, Madrid, 2001, p. 80.

dinamismo son elementos indispensables en el concepto pedagógico que predica. "Todas la obras del maestro son fruto de una evolución incesante hacia un arte depurado que tiene mucho de creación independiente y nueva"[17].

Debemos señalar también la importancia que tiene para García Abril la trayectoria personal y experiencia vital en la enseñanza de la composición. Su ejemplo parte de unas vivencias y unos conocimientos previamente adquiridos en materia de escritura y filosofía musical. Sin ellos, difícilmente puede transmitirse la coherencia y el equilibrio de un sello creador.

> "Si preguntamos a García Abril ¿qué es para él un compositor? O ¿cuál es su función como tal?, no duda la respuesta ni un segundo. Es aquella figura que transmite a los demás todo un proceso cultural y musical que previamente ha interiorizado. Esa información cultural, recibida a través de la historia de la música, pasa posteriormente por la criba de la propia sensibilidad, técnicas, sentido humanístico y experiencias vitales del compositor, y es entonces cuando éste desecha aquellos procedimientos, recursos, técnicas o métodos que no le sirven, o con los que, simplemente, no puede o no quiere expresarse"[18].

Las directrices garciabrilianas en el aula representan por tanto una orientación en el camino que cada joven compositor debe ir descubriendo por sí mismo. El maestro considera necesaria la experiencia y el esfuerzo personal del alumnado como requisitos para hallar la identificación del estilo compositivo: "en definitiva, el maestro de Composición creo que es, en el fondo, sólo una guía"[19].

Técnica y rigor

Para que su música sea entendible y tenga comunicatividad, el autor se basa en el rigor de su escritura. Sostiene que el lenguaje de un compositor debe apoyarse ineludiblemente en la técnica compositiva, y en las reglas que ésta comporta. Rotundamente niega la existencia del arte sin la técnica, entendida como medio para alcanzar dicho arte. Igualmente, en la enseñanza de la escritura musical, García Abril proclama el valor imprescindible de aspectos y recursos técnicos, sin los cuales el mensaje no puede llegar a ser entendido.

---

[17] Andrés Ruiz Tarazona en: *Antón García Abril. Un inconformista.* Fundación Autor, Madrid, 2005, p. 11.

[18] Fernando J. Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, ICCMU, Madrid, 2001, p.58.

[19] Antón García Abril: Ramón Barce: extracto de la *Entrevista a García Abril,* en la Revista Iberoamericana de Pedagogía Musical, número 3, mayo-agosto, 1997, p.7.

> "Siempre le digo a los alumnos: el compositor puede tener todas las ideas que quiera, pero sus ideas sólo llegarán al punto en que su propia técnica y sus conocimientos le permitan. Por eso mi obsesión con los jóvenes es la técnica: que desarrollen la técnica, que aprendan distintas formas de escritura, distintos procedimientos: para que sus ideas sean brillantes tienen que saber y tiene que conocer (…)"[20].

Al mismo tiempo que inculca a sus alumnos el necesario dominio de la técnica, también advierte del peligro que conlleva la errónea utilización de la técnica como fin del proceso creador. Como consecuencia, la obra musical no tendría valor ni consistencia artística.

> "A mis alumnos les comunico que sin técnica no se puede hacer nada. Siempre les digo: técnica, técnica, técnica, pero que al final no se note. Si al final domina la técnica, la composición es una obra fallida; o viceversa, si a las ideas les falta un desarrollo para sujetarlas y construir una obra importante, también existe un problema. El equilibrio perfecto es aquél que reúne la técnica y la intuición musical participando en porcentajes iguales. La técnica al servicio de la nada no tiene valor alguno, y la música que se produce por sentimientos solamente y no tiene la técnica adecuada, tampoco"[21].

7.2. SUS TRABAJOS PEDAGÓGICOS

> "Como contraposición de aquel amargo y dramático lema 'guerra a la guerra por la guerra', venturosamente podemos proclamar 'acerquémonos a la paz por la paz' y a la música por la música. Partiendo de este postulado didáctico me he aproximado a distintos proyectos musicales dirigidos a todos aquellos que se inician en el mundo de la interpretación. He sentido siempre una alta preocupación por todos los que se aproximan al aprendizaje de la música. Estoy convencido que solo a través de ella podemos acercarnos a este universo tan sensible y complejo"[22].

Con esta reflexión del maestro apreciamos la dimensión de sus trabajos pedagógicos, verdaderas obras musicales que nacen con el propósito de contribuir al aprendizaje del principiante. Coincidiendo con los primeros estudios musicales de sus hijos y analizando programas oficiales impuestos por los maestros, García Abril descubre que hay lagunas en los primeros años de iniciación a la música:

---

[20] Antón García Abril: Ramón Barce: *Entrevista a García Abril* en la Revista Iberoamericana de Pedagogía Musical, número 3, mayo-agosto 1997, pp.5-6.

[21] Antón García Abril en: extracto de la *Entrevista a García Abril* por Daniel Mateos en la Revista Filomúsica, revista de publicación en Internet, número 24, enero 2002, pp. 3-4-.

[22] Antón García Abril en: *Mi música en el aula*, p. 1.

> "Analicé con rigor las consecuencias que sobre los jóvenes estudiantes producía acercarse a obras, que, su propio lenguaje, no llegaba a ser comprendido por ellos, todavía carentes de una información coherente en la continuidad histórica del lenguaje musical. La comprobación de estos hechos directamente sobre los comportamientos musicales de mis hijos me hizo estudiar estos problemas y dedicarme a escribir obras que pudiesen, de alguna forma, cubrir ciertos vacíos existentes en la didáctica de iniciación a la música"[23].

Recordamos que su creación pedagógica ha dejado muestras de interés, en las que se refleja un enfoque pedagógico novedoso y original que huye de academicismos y métodos convencionales. En este sentido no debemos olvidar su aportación materializada en seis relevantes trabajos didácticos: *Curso de repentización,* 5 volúmenes, tratado para la práctica de la Repentización en el Solfeo, 1971-84 (colaboración); *Siete melodías de concurso de Armonía,* 1974-91; *Cuadernos de Adriana,* piezas de piano para niños, 1985; *Vademécum.* De la iniciación al virtuosismo, 24 piezas para guitarra, 1987; *Doce piezas par violín y piano,* 1988-91; y *Mi pequeño planeta,* 1990.

> "No soy partidario ni de métodos ni de sistemas, porque cuando compongo me tengo que sentir libre (…). Por esta razón no comparto esas metodologías de aprendizaje en donde prima el método por encima de la música. Creo que lo importante siempre es la música, cuando la técnica o el método son protagonistas es que algo falla. […] Mi idea es hacer música con letras mayúsculas, no por ser niños o principiantes, la música debe ser disminuida, al contrario, precisamente por eso la música debe, tiene que ser grande, porque debemos trabajar con la esencia, con lo puro, con la verdad (…). Hay que cuidar a los que se aproximan a la música por primera vez, hay que ofrecerles algo atractivo, lo mejor, no podemos hacerles sufrir ni técnica, ni musicalmente hablando, porque si es así se marcharán, se alejarán de la música y nosotros seremos los responsables […]. Sólo se debe enseñar Música desde la Música"[24].

Aunque no es meramente una obra pedagógica, la cantata *Alegrías* constituye, por su contenido y planteamiento, un modelo de obra donde los pequeños son los protagonistas con su participación y entendimiento: "un lenguaje y un mensaje universal: adultos y niños perfectamente integrados en un mundo imaginativo, blanco y activo, creado, vivido y

[23] Ibídem.

[24] Antón García Abril en: Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*. Fundación Autor, Madrid, 2007, pp. 210-211.

soñado por ellos, por los niños, los más importantes, los verdaderos y principales protagonistas"[25].

> "No puedo dejar de mencionar mi cantata *Alegrías* para coro de niños y orquesta sinfónica, que, aún no siendo específicamente música escrita para la enseñanza en las escuelas de música, es, creo yo, una muestra de cómo un coro de niños puede convivir, musicalmente hablando, con una gran orquesta sinfónica, y aun más, como puede suplir la actuación de un coro de adultos y demostrar, individualmente a la vez que, de forma colectiva, las grandes posibilidades de los niños para crear música"[26].

De estos trabajos pedagógicos, nos centramos en el estudio de *Cuadernos de Adriana,* 1985, piezas de piano para niños, obra que hemos seleccionado para su análisis detallado, dada la extensión e interés de la misma. Hay otra composición, *Doce piezas para violín y piano,* 1988-91, que también –pero solo secundariamente- incluye piano.

Esta composición recibe el subtítulo de *Colección de música de cámara para niños.* El autor centra su atención en el aprendizaje del violín, y con ellas logra que el niño se acerque a este instrumento sin temores. Se proponen ejercicios técnicos elementales y se atienden problemas básicos de posición y mecánica. También se tratan progresivamente aspectos relacionados con la sonoridad e interpretación, enfocados desde el trabajo de la música de cámara. Este hecho hace que, desde la base, el joven instrumentista se familiarice con la escucha y sincronización de tocar con otro instrumento.

Aunque la colección está planteada, en origen, para el desarrollo técnico del violín, desde el inicio de su aprendizaje, la parte del piano encierra cierto nivel de dificultad en su escritura. García Abril atribuye protagonismo a la parte pianística, donde se aprecia un lenguaje elaborado: recursos sonoros, variedad de matices (agógica-dinámica), continuidad en el fraseo, elementos contrapuntísticos y tejido armónico.

El conjunto de piezas están concebidas para su hija Áurea. Sus títulos son los siguientes: I. *Canción de primavera.* II. *Contrastes.* III. *Contemplativa.* IV. *Preludio.* V. *Dinámica.* VI. *Meditación.* VII. *Evangélica.* VIII. *Coral variado (dobles cuerdas).* IX. *Epifanía.* X. *Lejanía (Waveland).* XI. *Serenata.* XII. *Española.*

Adriana García-Abril Ruiz (piano) y Gabriel Estarellas Pascual (violín) estrenaron las dos primeras en el Teatro Bulevar de Torrelodones, dentro del Primer Concierto de

[25] Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 123.

[26] Antón García Abril en: *Mi música en el aula*, p. 2.

Alumnos de la Escuela Municipal de Música de Música y Ballet que lleva por nombre "Antón García Abril".

> "Cuando el niño inicia los estudios de violín lo acompaña alguien, generalmente su profesor, con una segunda parte de violín que frecuentemente no resuelve el problema de lo que es la música en sí misma. Una polifonía a dos voces para el niño es más complicada que un acompañamiento pianístico que apoye su melodía"[27].

7.2.1. Cuadernos de Adriana (1985)

Análisis descriptivo

La obra consta de cuarenta y dos piezas, de dificultad progresiva, agrupadas en tres cuadernos. Está dedicada a sus cuatro hijos- Antón, Áurea, Águeda y Adriana-, y de una forma extensiva "a todos los niños que con amor se acercan a la música…Piezas escritas para manos pequeñas y corazón grande"[28].

> "La comprobación de ciertos hechos directamente sobre comportamientos musicales de mis hijos me hizo analizar algunos problemas y dedicarme durante algún tiempo a escribir obras que pudiesen, de alguna forma, cubrir ciertos vacíos existentes en la didáctica de iniciación al piano. Así surgieron los *Cuadernos de Adriana* (el nombre de esta obra viene dado por mi hija Adriana, protagonista e inspiradora de esta colección). En esta obra se producen hechos que, creo, son poseedores de cierta relevancia. El niño, con la interpretación de estas piezas, se acerca a ciertos procedimientos compositivos del siglo XX. El diatonismo aparece en escasas ocasiones con mi obra. A su vez, aprovechando el tamaño físico de la mano del niño hago hincapié en las secuencias de quintas, en las disonancias de séptimas (la octava, físicamente no puede acometerla) y los jóvenes se inician de una manera inconsciente, (sin olvidar que lo inconsciente, cuando se hace habitual, va creando lo consciente), en un lenguaje, en el que los intervalos de 2ª, 4ª, 5ª, 7ª y 9ª se complementan, y a veces, sustituyen a los de 3ª, 6ª y 8ª, y lo modal contribuye a ampliar la formación tradicional diatónica a la que el niño está acostumbrado"[29].

El conjunto de estas piezas orientadas a la iniciación en el estudio del piano, constituye una valiosa aportación al área pedagógica de la música, por la variedad y originalidad de su planteamiento compositivo.

---

[27] Antón García Abril en: Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril, un inconformista.* Fundación Autor, 2005, Madrid, p.142.

[28] Antón García Abril: dedicatoria del compositor en la partitura de *Cuadernos de Adriana*, Real Musical, Madrid, 1986, p. 2.

[29] Antón García Abril en: *Mi música en el aula*, p. 1.

> "En estas 42 piezas existe, por encima de todo, el deseo de aproximar al niño al mundo de la música desde procedimientos de composición que actúen sobre una técnica de piano fundamentada en un sistema de niveles. Estos, en cada ocasión, vienen indicados en la partitura sirviendo de guía y situando a su vez las pequeñas manos de los pianistas sobre cada uno de estos siete niveles o posiciones fijas móviles. Por este procedimiento, el joven estudiante es conducido sobre la superficie total del piano sin apenas hacer uso del paso del pulgar, desarrollando cada pequeña sección musical desde formas de composición que generalmente se desenvuelven dentro del intervalo de 5ª"[30].

Los objetivos principales de los *Cuadernos de Adriana* son:

1) Dotar al niño de agilidad en la lectura musical y hacer que adquiera reflejos y velocidad en la digitación:

> "He podido comprobar con el estudio de estas piezas por los niños, la importancia que ellos dan a los números que sistemáticamente aparecen sobre las notas. Por esto, una vez que las manos han sido colocadas sobre el nivel correspondiente, el alumno observará con exactitud el movimiento de los cinco dedos a través de los números. Este motivo hace que nivel y cifrado se complementen estrechamente formando un todo claro y preciso para conducir los dedos sobre cualquier ámbito pianístico. A su vez, cada uno de los niveles puede ser identificado visualmente por un color que, de una manera opcional, el niño coloreará sobre la partitura"[31].

2) Abrir un campo de conocimientos técnicos muy amplio, de forma progresiva y natural.
3) Formar la sensibilidad del joven músico y acrecentar intelectualmente la capacidad interpretativa del estudiante, cultivando la música desde los distintos estados de ánimo del artista.

[30] Antón García Abril: dedicatoria del compositor en la partitura de *Cuadernos de Adriana*, Ediciones Bolamar.
[31] Ibídem.

Cada uno de estos objetivos queda recogido en la finalidad principal de este cuaderno: "escribir unas pequeñas obras que, desde su aparente dificultad, el joven pianista tenga la sensación jubilosa de tocar algo virtuoso"[32].

García Abril hace de esta colección un logro en el acercamiento interpretativo al instrumento del piano. Su compromiso de enseñar deleitando, como corresponde a la tradicional aspiración pedagógica de obtener el máximo rendimiento con el mínimo esfuerzo, se consigue a través de estas páginas, que atraen y conducen al alumno al descubrimiento del apasionante mundo musical.

La profesora Ana Pilar Zaldívar es autora de una *Guía didáctica del piano sobre los Cuadernos de Adriana*[33] del maestro García Abril. Recordamos su testimonio:

> "A los *Cuadernos de Adriana* me une un especial cariño, porque, gracias a ellos, trabajé con el autor para escribir la guía didáctica sobre dichos *Cuadernos*. Éstos me encantaron desde que los conocí en su presentación a cargo del autor, en el Conservatorio de Teruel. Me pareció un prodigio de sensibilidad hacia los niños y una demostración de buen compositor lograr que unas obras aunasen facilidad con calidad musical en cuidada progresión didáctica. Los *Cuadernos de Adriana* son obras que suenan a 'gran piano' desde el primer momento, y el niño se siente 'gran pianista' cuando las toca; pero además, son claras en su estructura, facilitan el aprendizaje de la lectura a través de los niveles y le abren al niño todas la posibilidades sonoras: matices, pedales (…) desde las primeras páginas"[34].

Características

I. Se compone de tres cuadernos de dificultad progresiva, aplicable a los primeros cursos de iniciación a la música. No se trata de métodos tradicionales, sino de propuestas pedagógicas a través de las cuales el autor ofrece aspectos técnicos, interpretativos e intelectuales sobre la aproximación al instrumento.

II. En todas las piezas se propone una digitación sin el paso del pulgar, es decir, se persigue el trabajo de la posición fija y el conocimiento del teclado a través del desplazamiento de la mano entre los dedos 1º y 5º. Este aspecto del aprendizaje facilita además el movimiento por los diferentes registros sonoros del piano.

---

[32] Ibídem.

[33] Ana Pilar Zaldívar: *Guía didáctica del piano sobre los Cuadernos de Adriana de Antón García Abril.* Real Musical, Madrid, 1989.

[34] Ana Pilar Zaldívar en: Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril, un inconformista.* Fundación Autor, Madrid, 2005, p. 158.

III. García Abril guía en el recorrido de las diferentes tonalidades y modalidades. La composición brinda posibilidades sonoras cercanas al niño, populares, y al mismo tiempo, innovadoras y modernas. Este aspecto estimula la imaginación y creatividad del aprendiz. El compositor añade el acento español a estos pentagramas de corte universal.

IV. La mayoría de sus títulos –*Paisaje, Canción Oriental, Campanas del Monasterio, Volando la Cometa, Arco Iris, Gaviotas, Ecos, El Canto del Viento, Sonatina del Mar, Sonata de las Cuatro Estaciones*…- contribuyen a desarrollar la sensibilidad y la capacidad de escucha en el joven músico. El autor ofrece al niño la posibilidad de familiarizarse desde el comienzo con temas como la alegría, la ingenuidad, la naturaleza, la espiritualidad, la transparencia y los sueños. De este modo potencia la interiorización de sensaciones e imágenes sonoras desde la base del aprendizaje musical.

V. Los cuadernos poseen un planteamiento estructural conciso y bien formulado. El fraseo y desarrollo formal de las piezas permite al neófito seguir con naturalidad el discurso musical, que ofrece gran cantidad de detalles en su escritura: digitación, articulaciones, signos de agónica y de dinámica, referencias de tempo y de sonido, que ayudan a clarificar el contenido de cada página.

VI. Debido al amplio abanico sonoro de posibilidades que se ofrecen, debemos señalar la profundización en el ámbito de la pedalización. El autor propone pautas concretas en el modo tradicional de pedalizar. También deja constancia de incursiones acústicas y tímbricas a través de las cuales el niño puede desarrollar su universo sonoro particular, en el cual habrá de ir investigando con el paso del tiempo y guiado siempre por el conocimiento instrumental y el entrenamiento de la capacidad auditiva.

Análisis formal

Los tres cuadernos se distribuyen de la siguiente forma:

-Primer Cuaderno: se compone de 16 piezas: I. *Bolamar.* II. *Imitativa.* III. *Preludio.* IV. *Paisaje.* V. *Tema con Variaciones.* VI. *Canon de las estrellas.* VII. *Canción Oriental.* VIII. *Coral.* IX. *Sobre patines.* X. *Tocatita.* XI. *Andaluza I.* XII. *Ostinato.* XIII. *Campanas del*

Monasterio. XIV. *La casa de las flores.* XV. *Volando la cometa.* XVI. *Sonatina de las amapolas.*

-Segundo Cuaderno: se compone de 14 piezas: I. *Arco Iris.* II. *Gaviotas.* III. *Maratón.* IV. *Andaluza II.* V. *Nocturno.* VI. *Baladilla.* VII. *Ecos.* VIII. *Cantus firmus.* IX. *Nuevo día.* X. *El canto del viento.* XI. *De tu mano.* XII. *Andaluza III.* XIII. *Cántico.* XIV. *Sonatina del Mar.*

-Tercer Cuaderno: se compone de 12 piezas: I. *El tren de la alegría.* II. *Cometa Halley.* III. *Gregoriana.* IV. *Toreros.* V. *A tu lado.* VI. *Rondino de los pájaros cantores.* VII. *Crepuscular.* VIII. *Marcha.* IX. *Sonatina de la primavera.* X. *Sonatina del verano.* XI. *Sonatina del otoño.* XII. *Sonatina del invierno.*

-Primer Cuaderno

I. BOLAMAR

Esta pieza está escrita en la tonalidad de Do M. Su planteamiento formal es muy simple: consta de una frase de ocho compases con el añadido del compás noveno para concluir. Esta frase se subdivide en dos semifrases idénticas de cuatro compases cada una. En el aspecto armónico se utilizan exclusivamente los acordes de tónica y dominante. El motivo melódico está integrado por imitaciones en ambas manos, siempre en posición fija: una pequeña escala que se mueve en sentido ascendente y descendente. Un calderón sobre la nota Do – figura de redonda- se encarga de afirmar con rotundidad la tonalidad y de este modo, finalizar la breve página.

II. IMITATIVA

De trazas muy similares a la anterior pieza -posición fija en ambas manos, frase de ocho compases y uno final añadido, utilización de tónica y dominante-, esta vez la tonalidad es menor, La m. El carácter imitativo se presenta en forma de canon, el final del motivo coincide con el principio del siguiente. Concluye con una redonda con calderón en la tónica La.

III. PRELUDIO

La estructura consta también de una frase de ocho compases dividida en dos semifrases pero, esta vez, las semifrases se diferencian por los motivos. Nuevamente está escrita en la tonalidad de Do M. La mano izquierda realiza el movimiento de tónica a dominante (Do-Sol- I-V) sobre figuras de redondas. La mano derecha realiza una pequeña escala ascendente, en el primer compás sobre tónica de Do, y en el segundo, sobre dominante de Re. En forma de semicadencia se repiten estos dos compases para finalizar la frase. El motivo de la segunda semifrase está basado en la tónica seguida de un salto de quinta con notas consecutivas descendentes.

Como novedad se incluyen dos armonías en el compás cadencial que precede al final. Esto le da carácter conclusivo a la pieza, con una redonda en la tónica –Do-.

IV. PAISAJE

En esta pieza analizamos dos frases de ocho compases cada una. En los cuatro últimos se incluyen dos cadenciales. Está en Sol M, y la posición en ambas manos es fija utilizando tónica y dominante.

La primera frase (cc. 1-8) se divide en dos semifrases, y a su vez, cada una de ellas está dividida en dos compases con melodía ascendente en forma de canon; los otros dos compases están escritos en movimiento descendente.

La segunda frase (cc. 9-16) presenta una melodía con un acompañamiento: dos notas, dos blancas por compás. El motivo utilizado en esta segunda frase sigue siendo la escala pero ahora descendente sobre los acordes de dominante –cc.9-10- y luego los de tónica –cc. 11 y 12-. Modificaciones cadenciales y en el ritmo se observan en el final de la pieza.

V. TEMA CON VARIACIONES

Está compuesta de un tema de ocho compases con tres variaciones similares en estructura y armonía, pero con leves modificaciones. El tema (cc. 1-8) se divide en dos semifrases de similares características. La tonalidad es de Do M y alterna con su quinta –Sol-. La frase se repite pero el último compás –c.8- tiene una modificación cadencial.

Se distinguen tres variaciones:

-La Variación I (cc. 9-16) se mantiene sobre un pedal de Do. La dinámica del pasaje alcanza ahora el matiz de *forte* (*f*).

-La Variación II (cc. 17-24) es solo en la mano izquierda. Continúa con la idea de alternar tónica y quinta. También introduce la duplicación de la quinta –Sol- en dos negras, variando el registro a una octava alta. El matiz es de *piano* (*p*).

-La Variación III (cc. 25-32) presenta las dos manos en su tesitura inicial. En esta ocasión la izquierda toma el elemento de la variación I –quintas simultáneas- y las alterna con octavas. La intensidad de sonido está señalada en la partitura con el matiz de *forte* (*f*).

VI. CANCIÓN DE LAS ESTRELLAS

Esta página es un desarrollo de la pieza II, *Imitativa*. Consta de tres secciones claramente diferenciadas, puentes y una coda final.

La primera parte (cc. 1-8) posee una frase de ocho compases, idéntica a la descrita en la pieza número dos. A continuación hay un puente de cuatro compases, y dos para unir, integrado por progresiones a partir del motivo descendente de la quinta del acorde, -Mi-. Esta primera sección está en La m, aunque no aparece la sensible.

La segunda sección (cc.14-21) es literal a la primera pero escrita partiendo de la dominante –Mi-. La única variante es la dinámica progresiva de sonido que incluye. Ahora la frase aparece indicada con *mf (mezzoforte)*. Un puente de tres compases (cc. 22-24) sirve de enlace entre la segunda y tercera parte, con la nota pedal de Mi en el bajo y simulando un trino sobre esa nota a ritmo de negra. La prolongación de este trino durante dos compases desemboca en una escala descendiente desde Mi que conduce a la nueva sección.

La tercera parte (cc. 25-35) es una reexposición de la primera, con la única novedad del cambio de matices y de registros señalados en la partitura.

Finalmente la *codetta* (cc. 33-35) es el pasaje final en el que el motivo de la mano derecha asciende de registro para terminar las dos manos en la tónica –La-.

VII. CANCIÓN ORIENTAL

Nuevamente se puede estructurar en tres bloques o partes, dos de ellas unidas por un pequeño puente.

La primera parte (cc. 1-8) es una frase de ocho compases en Do M y con la mano izquierda realizando un pedal de tónica. La primera semifrase (cc. 1-4) contiene un motivo ascendente de dos negras y una blanca- -cc. 1 y 2-, y el mismo descendente partiendo de la quinta, Sol –cc. 3 y 4-. La segunda semifrase (cc. 5-8) es muy parecida a la anterior con la única variación de que las notas se reducen a mitad de tiempo: el motivo se queda en cuatro corcheas y dos negras.

La segunda parte (cc. 9-17) es idéntica a la primera, esta vez escrita en su relativo menor, tonalidad de La. En el compás 17 encontramos el compás de puente en la dominante de Do M que enlaza directamente con la última sección.

El tercer bloque (cc. 18-25) cambia respecto al primero sólo en la mano izquierda, que pasa a tener ritmo de blancas e intercala el registro inicial con una octava baja.

VIII. CORAL

Estructurada en tres partes, un puente y una coda de tres compases, esta pieza introduce una elaboración más densa que las anteriores.

La primera parte (cc. 1-9) de nuevo contiene una frase subdividida en dos semifrases de cuatro compases cada una, que concluye con una redonda en tónica.

La segunda sección (cc. 10-17) está en Sol e introduce como variación una nota de paso en la melodía, que le da ritmo de corcheas en determinadas ocasiones. Un puente de tres compases (cc. 18-20) une con la tercera parte.

La tercer parte (cc. 21-28) introduce tan sólo cambios en el registro: la mano derecha en octava alta y la izquierda alterna el registro inicial con la octava alta.

La *codetta* (cc. 29-31) es la encargada de resolver la tensión acumulada en la pieza para concluir con una redonda en el último compás.

IX. SOBRE PATINES

La pieza consta de dos secciones que concluyen en una *coda final.*

La primera (cc. 1-12), en Do M, es una frase de ocho compases. La célula principal consta de dos corcheas que se mueven por grados conjuntos. La mano derecha descansa, cada dos compases, en una redonda. La izquierda va de Do a Sol y actúa como dominante en el cuarto compás –semicadencia-. Los dos primeros compases de la segunda semifrase (cc. 5 y 6) son similares a los dos iniciales con alguna pequeña modificación en la mano izquierda. Los dos últimos (cc. 7 y 8) son una variante cadencial que introduce cambios en el ritmo y en la armonía. En el compás número ocho, con caída en la tónica, se señala el material de referencia y el primer compás de una especie de este pasaje (cc. 8-12), incluyendo algunas variantes rítmicas y armónicas.

La segunda sección (cc. 13-21) está planteada de similar modo a la primera. Ahora la tonalidad es de La, sin aparecer en ningún momento la sensible.

La *coda final* (cc. 21-24) introduce un nuevo tratamiento en los registros: la mano izquierda ejecuta en clave de Fa y la derecha se indica en octava alta.

X. TOCATINA

Es el desarrollo de la primera de estas piezas –*Bolamar*-. Hallamos varias secciones: tres frases de cuatro compases que presentan distintas tonalidades que están unidas por un compás cada una de ellas; una sección contrastante a modo de puente; una última parte que actúa como reexposición del tema principal y una *Coda*.

La primera parte comprende los 15 primeros compases, y a su vez, está integrada por tres subsecciones o partes: I. (cc. 1-5), II (cc. 6-11) y III. (cc. 12-15).

El puente (cc. 16-25) es una zona contrastante de acentuado carácter rítmico. La mano izquierda realiza un acompañamiento en forma de *ostinato,* y la mano derecha desarrolla una melodía en progresión ascendente. La tonalidad presente es la de Sol, y se introducen alteraciones accidentales que muestran inestabilidad armónica. Esta sección de transición prepara la llegada de la sección final o *Coda*.

La *Coda* (cc. 30-35) está basada en repeticiones de giros y estructuras que conducen al acorde de tónica, aunque sin su fundamental. La presencia de la nota Si en el último compás marca la presencia de la nota sensible. También puede ser interpretada como una nota que sirve de nexo entre esta pieza y la siguiente.

XI. ANDALUZA I

La pieza se divide en dos bloques diferentes: A y B. A, de gran acento rítmico, se compone de una introducción de cuatro compases y doce propiamente correspondientes a esta sección. Tras un puente rítmico se desemboca en la sección B, de carácter melódico, que consta de 17 compases, de los cuales dos son cadenciales. La pieza finaliza con una pequeña Coda de tres compases.

A (cc. 1-16): Está escrita en Mi, presenta una introducción con un bajo en *ostinato*. Esta es una sección eminentemente rítmica. Sobre la nota Mi aparece la célula motívica –tresillo de corcheas seguido por una nota larga-, que aparece en sentido ascendente o descendente. La primera idea surge en los dos primeros compases y se repite en los compases 7 y 8. A continuación les suceden otros de reposo, a modo de semicadencia, (cc. 9 y 10) que tienen la nota repetida del bajo y la nota tenida en la mano derecha. La segunda idea es una progresión del motivo descendente.

El puente (cc. 17-21) es de marcado aire rítmico. Acentos a contratiempo en la mano derecha se añaden al *ostinato* de la mano izquierda.

B (cc. 22-39) es una sección melódica. El tiempo es más sereno –*poco meno mosso*-. Encontramos dos frases: la primera, que consta de ocho compases, es un desarrollo del motivo inicial. Se caracteriza por la indefinición tonal. La segunda es similar a la anterior. En esta ocasión se emplean los acordes de Fa M y Re m en la primera semifrase. En la segunda semifrase, tampoco queda definido el centro tonal, aunque predomina La m.

Los compases 38 y 39 sirven de transición hacia la reexposición del tema. En esta sección, tan solo se introducen como novedades la incorporación de dos compases de introducción y la presentación, en la mano izquierda, de disonancias. El pasaje concluye con dos compases de *ostinato* solo.

La pieza finaliza con el mismo puente (cc. 60-64) que había aparecido anteriormente y que nos conduce a la *codetta* melódica (cc. 65-67) del final, con el bajo sobre Mi.

XII. OSTINATO

La pieza queda distribuida en tres partes: A, -consta de cuatro compases con uno de unión-, B, -otros cuatro con dos de unión y A', -ocho compases, incluyendo los cadenciales-.

A (cc. 1-5): está en la tonalidad de Do M. El bajo alterna el Do y el Sol en blancas, mientras que la mano derecha comienza con el primer motivo que surge en *Preludio* –pieza de la que ésta es desarrollo- durante dos compases. Luego, otros dos compases se unen con el segundo motivo. Un compás sirve de puente a B, donde la mano izquierda realiza una escala descendente.

B (cc. 6-11) es idéntica a A, pero escrita en La m. Presenta dos compases cadenciales (cc. 10 y 11) que comprimen el ritmo.

A' (cc. 12-19) regresa a la tonalidad de Do M, variando de A en la mano izquierda que, a ritmo de negras, introduce un acorde de quinta. Se añaden finalmente cuatro compases cadenciales (cc. 16-19) –dos de ellos repetidos-, que se interpretan dentro de la misma frase para dar sensación de final.

XIII. CAMPANAS DEL MONASTERIO

La estructura consta de cuatro secciones, un puente y una coda.

A (cc. 1-8) es una frase de ocho compases en Re m, en la que el motivo – una escala descendente intercalada con su quinta, La-, se imita de una mano a otra intercalándose con una variación de éste: escala descendente y descendente de tónica a quinta y viceversa –c.3-.

B (cc. 9-21) es otra frase de ocho compases, escrita en el centro tonal de Sol. El acorde de Re, ahora Sol, actúa como dominante, por lo que resuelve en la tercera parte del compás dando la sensación de campanas que propone el título. El motivo es una escala asecendente-descendente con modificaciones al final de la frase.

C (cc. 22-29) es nuevamente otra frase de ocho compases. Se trata de un desarrollo por estar compuesto de progresiones descendentes de Si b a Mi. La mano izquierda mantiene el bajo en redonda y lo intercala con su quinta floreada a ritmo de negra. La mano derecha invierte las escalas anteriores, terminando con una descendente que reposa en una figura de negra.

El puente (cc. 30-38) es una sección que actúa como dominante de la tonalidad de Re en A'. Son ocho compases en los que se condensa el ritmo. Los valores rítmicos se reducen y se comprimen, y finaliza con dos compases de reposo repitiendo la nota La en negras (cc. 29-38).

A' (cc. 39-52) es muy similar a A con el añadido de incorporar la nota tenida de Re en varias octavas diferentes. En esta sección, los cuatro primeros compases de A' se repiten dos veces, y se suman dos compases cadenciales con carácter de Coda.

XIV. LA CASA DE LAS FLORES

De nuevo la pieza se divide en tres partes:

La primera (cc. 1-8) se presenta en la tonalidad de Do. La mano derecha realiza una idea motívica –dos corcheas descendentes y dos negras- durante toda la frase, que descansa en una semicadencia –c. 4- y concluye en una cadencia perfecta –c. 8-. La mano izquierda se caracteriza por el ritmo de vals que desarrolla la nota del bajo.

La segunda sección (cc. 9-17) es de similar estructura a la anteriormente descrita, pero ahora en el centro tonal de Sol. También se diferencia en el motivo: ahora es una escala ascendente que varía en las cadencias. Tras un compás de puente –c.18-, desembocamos en la tercera sección.

La tercera parte (cc. 19-34) es una repetición literal de la primera. Tan sólo difiere en la introducción de una cuarta corchea que no existía en el motivo.

XV. VOLANDO LA COMETA

Cuatro partes, un puente y una coda son las secciones de esta página:

A (cc. 1-9) es una frase de ocho compases en La cuyas semifrases se repiten con una modificación cadencial en el compás ocho con un compás añadido –c. 9-. La célula o motivo (célula-dos corcheas y blanca) está escrita sobre el acorde de tónica.

B (cc. 10-21) consta de doce compases, es una especie de breve desarrollo de A. El diseño es parecido: se trata de una progresión con cuatro términos descendentes de cuatro compases cada uno, los dos últimos son de dos.

C (cc. 22-37) es una frase de dieciséis compases. La sección, que comienza en Do, es un desarrollo de A.

Puente: (cc. 38-43) Seis compases rítmicos en los que la derecha repite un *ostinato* en negras con el acorde: Re-Mi-La, configuran la sección. El bajo realiza un movimiento alterno de dominante a tónica con ritmo de negra.

A' + Coda (cc. 44-61) está escrito en el centro tonal de Re. Diez compases de Coda basados en la célula, dos corcheas y negra, le suceden. Los dos compases finales (cc. 60-61) son el motivo inicial, duplicado en quintas, con un bajo mantenido en Sol.

XVI. SONATINA DE LAS AMAPOLAS

Se distinguen tres partes claramente diferenciadas, una introducción y una coda.

La primera parte, A (cc. 1-14) está integrada por catorce compases en Do M, que comienzan tras la introducción de dos compases en los que se aprecia el acompañamiento de la mano izquierda tipo *Alberti.*

La primera semifrase (cc. 3-6) se presenta sobre el acorde de tónica. Repite el motivo de acorde desplegado en negras, con dos corcheas de *anacrusa.*

En la segunda semifrase (cc. 7-10) el bajo realiza una nota pedal sobre Do. Sobre los grados V-I de la escala aparece, con *anacrusa* descendente, el motivo en progresión hasta Mi. Estos últimos cuatro compases se repiten para terminar la frase (cc. 10-14).

La segunda parte, B (cc. 15-26) es una repetición literal de A pero sobre Sol, la dominante de Do.

Tras la reexposición de A (cc. 27-38) llega la Coda (cc. 39-46) que contiene una frase de ocho compases, cuatro que se repiten, más otros cuatro cadenciales. El motivo invierte la idea del bajo: comienza en blanca y continúa en corcheas; después sigue haciendo corcheas para dar sensación de final. La segunda parte de esta Coda son cuatro compases cadenciales. La mano derecha sostiene una nota de Do, y el acompañamiento de los anteriores compases se mantiene hasta el penúltimo compás en que se amplía el ritmo de corcheas a negras.

-Segundo Cuaderno

I. ARCO IRIS

Su estructura es la siguiente: tres secciones, cada una de ellas repetidas dos veces y unidas por un puente o compás de nexo.

A (cc. 1-11) en Do M, tiene ocho compases que se repiten variando el último y dos compases para cadenciar. La célula melódica se alterna en ambas manos. Se establece un diálogo de preguntas y respuestas que se suceden sobre acordes de tónica y dominante, con un pedal de Do en el bajo.

B (cc. 12-21) está escrita en La m –tonalidad relativo de Do-. Muy parecida a la estructura de A, incluye repeticiones y finaliza con un compás que une con el puente -c. 21-

El puente (cc. 22-26) está formado por cuatro compases más otro de unión, escritos en Sol –dominante de Do-. El motivo, que antes figuraba en la mano izquierda, ahora solo aparece en la mano derecha acompañado por un pedal de Sol.

La sección tercera, A' (cc. 27-37) es una repetición literal de A de carácter conclusiva.

II. GAVIOTAS

La pieza podemos estructurarla en tres pequeños bloques:

A (cc. 1-12) tiene doce compases, cuatro de los cuales – los últimos- son repetición de los cuatro anteriores. La primera semifrase (cc. 1-4) posee una célula repetida de tres notas consecutivas ascendentes. La segunda semifrase (cc. 5-9), tiene el bajo similar, pero con la blanca del segundo tiempo duplicada por su tercera o su cuarta. La mano derecha realiza una progresión melódica de Re a La. Esta semifrase se repite con una modificación para la cadencia.

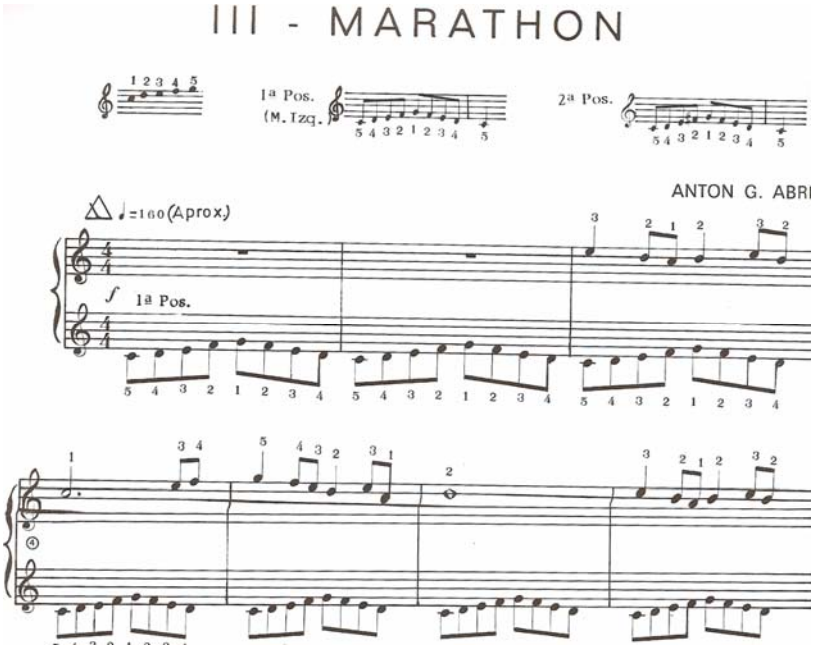
B (cc. 13-20) es un puente que consta de ocho compases. La mano derecha toma el motivo de la segunda semifrase de A –negra y cuatro corcheas descendentes-. El bajo es una progresión descendente de La a Mi que desemboca de nuevo en A'.

A' (cc. 21-32) es una repetición literal de A que se encarga de cerrar la pieza.

III. MARATHON

Presenta una estructura muy similar a la anterior pieza:

A (cc. 1-10) comienza con dos compases, a modo de introducción, y en la mano izquierda realiza un *ostinato* (escala ascendente-descendente de Do a Sol). Los ocho compases que le suceden están escritos en Do. La melodía está escrita sobre los grados I y V a ritmo de negra; las dos corcheas reposan cada dos compases, sufriendo una modificación cadencial en las dos últimas.



B (cc. 11-18) es una sección puramente rítmica, integrada por ocho compases. El bajo es similar –con la incorporación del FA #-. La mano derecha realiza una escala descendente desde Re con notas a contratiempo, a excepción del último compás que nos conduce a A'.

A' (cc. 19-27) es de nuevo una repetición literal de A en Do M.

IV. ANDALUZA II

La pieza está configurada por cuatro secciones:

A (cc. 1-10) consta de ocho compases, comenzando con un compás en el que se expone el motivo principal –cuatro corcheas y una negra- y el último de repetición. La primera semifrase (cc. 1-4) es una imitación del motivo en la tónica y de modo ascendente. La segunda (cc. 5-8), sobre dominante y de modo descendente.

B (cc. 11-18), está igualmente integrada por una frase de ocho compases cuyas semifrases se repiten excepto el último compás. El bajo es un *ostinato* de la nota Mi en negras alternada con disonancias –elemento inspirado en la *Andaluza I*-.

C (cc. 19-37) constituye una zona de desarrollo. Posee dos frases de ocho compases y unos compases de puente. La mano derecha realiza el motivo descendente y lo modifica para terminar la primera semifrase (cc. 19-22). La idea se repite en la segunda semifrase, pero una tercera inferior (cc. 23-26). La segunda frase de C a su vez se divide en dos semifrases: la primera (cc. 27-30), de similares características a la primera semifrase de la primera frase de C; y la segunda semifrase (cc. 31-34) que es también similar a la de la frase anterior. Tras dos compases de puente (cc. 36-37) en los que aparece de nuevo el *ostinato* de Mi, se llega a la tercera parte de la pieza –A'-.

A' (cc. 38-45) es literal pero no tiene repetición. Con carácter de final conclusivo se desemboca en la Coda (cc. 46-55) en los que la derecha recuerda el *ostinato* en la nota de Mi. En los últimos cuatro compases finales aparecen, como acorde final en el bajo, las notas de Mi-La-Si como recordatorio de las disonancias presentadas en la sección B.

V. NOCTURNO

La página se divide en tres secciones, las dos últimas unidas por un puente, al que le sigue una pequeña coda.

A (cc. 1-10) comienza con dos compases de introducción en los que el bajo nuevamente realiza un movimiento de *ostinato:* escala descendente de Fa a Do, que intercala la quinta, Sol. El centro tonal es de Do m y la melodía está basada en Mi b. Los seis primeros compases integran la primera semifrase hasta la semicadencia –c.6-. La segunda semifrase (cc. 7-10) es similar, pero con leves variaciones en la melodía.

B (cc. 11-19) es otra frase de ocho compases seguida por otros dos de enlace con el mismo bajo. El *ostinato* continúa realizando el mismo diseño pero ahora en Sol m. La melodía deriva de la anterior con el centro, en este caso, en Si b.

El puente (cc. 20-23) en la tonalidad de Sol, consta de cuatro compases con un motivo o célula –fundamental y quinta del acorde con un floreo- que se reproduce en ambas manos.

A' + Coda (cc. 24-33) regresa a Do m. Esta sección se presenta de forma literal a la primera –A-, ampliándose con una pequeña Coda o *Codetta* de dos compases añadidos (cc. 32-33).

VI. BALADILLA

La pieza se estructura en tres secciones:

A (cc. 1-16) está escrita en el centro tonal de Do M. A su vez consta de dos frases iguales de ocho compases cada una, con leve modificación en la segunda semifrase de la segunda frase con el objetivo de marcar bien el final conclusivo. El bajo forma un pedal de Do que se intercala con su quinta y con su cuarta. El tema melódico comienza con blanca y varía hacia la semicadencia.

B (cc. 17-32) aparece en la tonalidad de Sol M y es muy similar a A en el diseño y planteamiento formal.

Finalmente, A' (cc. 33-49) repite literalmente la idea del principio, excepto la pequeña modificación existente a partir del compás 43, al cambio de agógica en la última semifrase y al compás añadido –nota con calderón- de la conclusión.

VII. ECOS

De nuevo la obra se divide en tres partes y una coda.

A (cc. 1-8) comienza con un compás de introducción en el que se expone el acompañamiento: acorde desplegado tipo *Alberti* con La siempre como bajo y Mi como quinta. La célula está compuesta por cuatro corcheas seguidas de una blanca que comienzan ascendentemente primero, y luego descendentemente, con la alternancia de grados armónicos –I o V de la escala-. Cada motivo se repite una octava alta. Las repeticiones o ecos se consiguen con el efecto de octava alta.

B (cc. 18-34) presenta idéntico planteamiento que A: motivo, acompañamiento, repeticiones a la octava. Una diferencia está en la tonalidad que ahora descansa sobre Re. Otra variante es que en la segunda frase (cc. 26-34) las repeticiones del motivo no son octava alta sino baja, y se ejecuta cruzando las manos.

A' (cc. 35-43) es la reexposición de la frase A pero sin repetición alguna. Consta de ocho compases y enlaza con la Coda.

La Coda (cc. 43-53) tiene once compases. El motivo comienza en Re (V) y reposa en La (I). Este esquema se repite durante seis compases. A continuación, dos compases (cc. 49-51) con el La mantenido y el bajo en la tónica realizan tres escalas ascendentes que finalmente con el motivo comprimido –semicorcheas y negra- y en tres alturas diferentes, cierran la pieza (cc. 51-53).

VIII. CANTUS FIRMUS

Se estructura en tres secciones:

A (cc. 1-13) está elaborada con ocho compases en el centro tonal de La y cinco compases añadidos de tipo cadenciales. Una negra sobre la fundamental seguida de dos corcheas y una negra es el motivo o célula, que se desarrolla en el quinto grado –V- hacia la semicadencia. El bajo comienza con una escala ascendente desde La a ritmo de blanca y negra.

B + el puente (cc. 14-28) está en la tonalidad de Mi. Se observa gran indefinición tonal en esta parte de transición en la que hay seis compases cadenciales (cc. 23-28) y elementos de progresión. El bajo tiene el Mi tenido, pero le añade distancias de segundas, cuartas y quintas.

A' (cc. 29-39) solo difiere de A en la dinámica del matiz elegido –antes *mf* ahora *f*- y en los compases cadenciales (cc. 37-39), que en esta ocasión son sólo tres.

IX. NUEVO DÍA

Nuevamente la partitura se estructura en tres partes principales:

A (cc. 1-8) es una frase de ocho compases en la que el bajo actúa como pedal de La. El motivo, en la primera semifrase (cc. 1-4) es una blanca y dos corcheas, que descansan en blanca hacia las cadencias. Este motivo se repite en la segunda semifrase (cc. 5-8) pero incorporan una quinta y una tercera simultáneas a las dos primeras blancas, respectivamente.

B (cc. 9-16) es muy similar a la estructura de A, sólo varía el modo –Re Mixolidio-. Le sucede un puente (cc. 17-22) de seis compases que parte del último compás de B y lo desarrolla primero, con un bajo pedal en Re y luego, con escalas descendentes que nos conducen a La.

A' (cc. 23-34) de nuevo en La, difiere de A en la segunda semifrase (cc. 27-30) en la que la blanca del acompañamiento se convierte en dos negras. La primera semifrase se aumenta con cuatro cadenciales (cc. 31-34) para reafirmar el carácter conclusivo de la pieza.

X. EL CANTO DEL VIENTO

La pieza tiene tres partes similares, con la diferencia de que la sección central está en la tonalidad de relativo menor.

A (cc. 1-16) está en Do M con un bajo pedal en Do alternando con la quinta o la tercera del acorde. La célula es una blanca y una negra realizando melodía sobre notas reales del acorde y modificado hacia la semicadencia del final de la primera frase.

B (cc. 17-32) es una frase de similares características a A. Sólo varía el último compás que une a B con A' con una escala ascendente de Sol a Re.

A' (cc. 33-48) es literalmente una reexposición de A excepto en la dinámica de la última semifrase y el calderón de la última nota conclusiva.

XI. DE TU MANO

Estructurada en tres secciones, se añaden también una introducción, un puente y una coda.

La introducción (cc. 1-4) son cuatro compases que presentan el *ostinato* que realiza el bajo en esta parte: escala ascendente de La a Re, intercalada con la quinta del acorde –Mi-

A (cc. 5-20) está escrito en el centro tonal de La. Es una sección de dieciséis compases –dos frases de ocho compases-. La segunda frase (cc. 13-20) es una repetición de la primera pero a una tercera inferior. El motivo en este caso es una redonda ligada a negra seguida de seis corcheas que comienza ascendente y luego descendente.

B (cc. 20-45) es una zona de desarrollo en la que el *ostinato* realiza una progresión descendente de Fa a Do. Esta sección consta de tres semifrases de cuatro compases cada una y dos compases más, uno al principio y otro al final de la sección. Estas tres semifrases se repiten en progresión descendente hasta la nota Mi que enlaza con el puente.

El puente (cc. 45-50) de seis compases. Los cuatro últimos sirven de introducción de la reexposición.

A' (cc. 1-18) es literal. Se vuelve al principio mediante la indicación de un signo de repetición a modo de *Da Capo.*

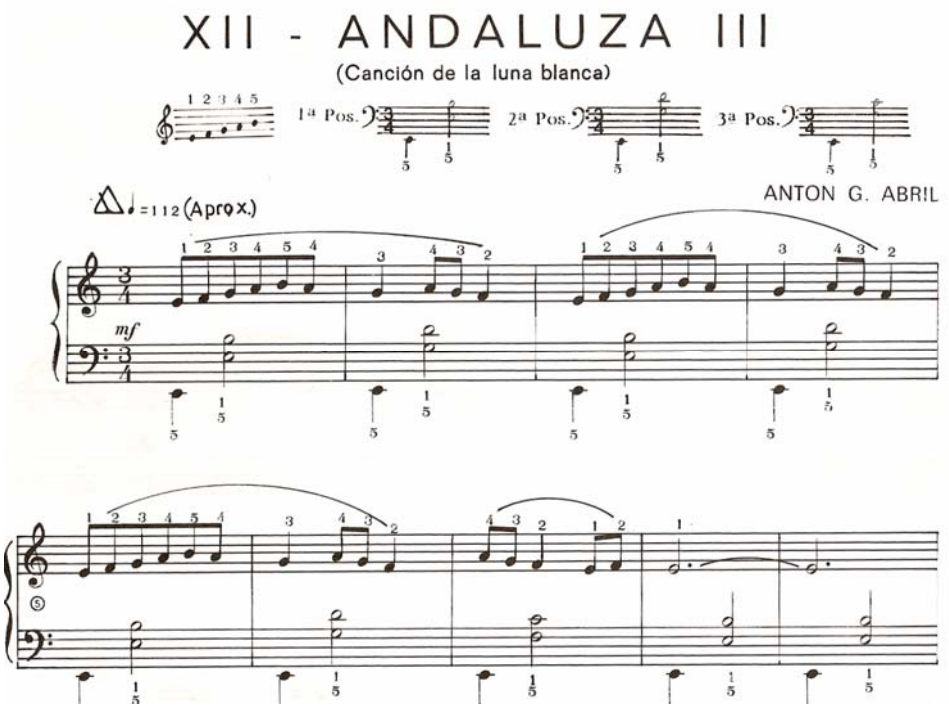
La Coda (cc. 51-60) consta de diez compases y presenta una forma más libre. Alterna el *ostinato* con acordes y quintas no simultáneas.

XII. ANDALUZA III

También esta pieza consta de tres secciones: una exposición, otra de desarrollo, seguida por un puente que conduce hacia la reexposición, y finalmente tres compases cadenciales.

A (cc. 1-26) se compone de tres frases de ocho compases cada una, aunque la primera y la segunda tienen un compás añadido. La primera es de nueve compases (cc. 1-9). Tiene un pedal de Mi alternando quintas simultáneas del grado en que se encuentra –I y II-. El motivo comienza con una escala ascendente de seis corcheas. Posteriormente, desciende a una negra, y de nuevo, progresión de las últimas dos corcheas y negra. La segunda frase

(cc. 10-18) es similar pero está escrita una octava alta en ambas manos. La tercera frase (cc. 19-26) está escrita en el registro de la primera frase y en la tonalidad de La.



B (cc. 26-40) se trata de una parte más libre, que incorpora la utilización de semicorcheas. La célula es ahora una escala ascendente de cuatro semicorcheas y una nota larga. La frase tiene catorce compases. Los cuatro primeros (cc. 26-30) exponen el motivo que cambia de octava. Los seis siguientes (cc. 30-36) son la duplicación de los cuatro anteriores. El bajo no desciende un compás, sino cada dos; el acorde se percute a negras y las escalas se repiten en tres octavas. En los cuatro últimos compases (cc. 37-40) el bajo es el final de la progresión y la mano derecha repite negras, dándole sentido conclusivo al pasaje.

En el puente (cc. 40-43) se introducen dos elementos nuevos: corchea con puntillo y semicorchea, y escala ascendente y descendente en el bajo.

A' (cc. 43-56) reaparece sólo con la primera frase de A que dura ahora diez compases, ya que repite los dos últimos para darle carácter de final.

XIII. CÁNTICO

La pieza dividida en forma ternaria añade también una coda final.

A (cc. 1-8) es una frase de ocho compases en Sol M. La primera semifrase (cc. 1-4) presenta el motivo con negras y corcheas sobre tónica. En la semicadencia descansa sobre

V grado con una escala descendente que finaliza en Sol. La segunda semifrase (cc. 5-8) tiene pequeñas modificaciones en la melodía y en el ritmo del bajo.

B (cc. 9-17) está en Do. Continúa con la misma idea motívica, aunque presenta cambios rítmicos en el bajo y algunas variantes armónicas.

A' (cc. 1-8) es una reexposición literal. Se inicia con anacrusa en el compás 17 y por indicación del signo de repetición *Da capo*, regresa al principio de la pieza.

La Coda (cc. 18-22) consta de cinco compases en los que se mezclan materiales e ideas expuestos anteriormente. Aparece el motivo –el bajo por quintas ahora mezclado con los saltos para desplegar el acorde- de distintas formas.

XIV. SONATINA DEL MAR

Esta pieza tiene un diseño estructural similar a un *tema con variaciones*.

A (cc. 1-8) comienza con el tema principal que da origen a toda la página. Está basado en tres negras repetidas y dos corchea seguidas de blancas. La frase dura ocho compases y está en Do M con un bajo *tipo Alberti*.

B (cc. 9-16) también está escrita en Do M e igualmente tiene ocho compases. El tema vuelve a aparecer ahora sobre los grados I y II, con variaciones hacia las cadencias. El acompañamiento aquí es un acorde en el registro medio seguido por una blanca –nota pedal- percutida en el tercer tiempo.

C (cc. 17-25) es una variación de B. Consta de ocho compases. La primera semifrase (cc. 17-20) es el tema con leves variaciones. La segunda semifrase (cc. 21-25) es una repetición de la melodía pero el acompañamiento presenta ahora una escala descendente a ritmo de negras, que actúa como dominante de Do.

A' (cc. 26-33) es una reexposición literal de A. Tras una Coda de cuatro compases (cc. 34-37) como recordatorio del tema inicial, concluye la pieza.

-Tercer cuaderno

I. EL TREN DE LA ALEGRÍA

La estructura es la siguiente. Introducción, A, puente, B y codetta.

I Introducción (cc. 1-4) son cuatro compases en los que se presenta el acompañamiento: una sexta y una segunda que se alternan simultáneamente.

A (cc. 5-29) consta de tres frases de ocho compases. Se añade un compás con calderón para finalizar rotundamente. En la primera frase (cc. 5-12), escrita en Sol, aparece

un motivo de corcheas que producen disonancias. Este motivo incorpora posteriormente nuevas disonancias o hace desaparecer las ya existentes, por lo que el pasaje resulta inestable armónicamente. La segunda frase (cc. 13-21) conserva la misma idea. El motivo varía constantemente de tonalidad. Esta sección A finaliza con unos compases cadenciales (cc. 21-29) de carácter rítmico e insistente. El último compás es un silencio con calderón, final que indica, no una conclusión definitiva sino de expectativa, abierta.

El puente (cc. 30-34) está formado por un bajo en quintas y sus respectivos acordes a contratiempo en la mano derecha. Es un puente rítmico con variedad de dinámicas y agógicas que enlaza sorpresivamente con B.

B (cc. 34-48) es una sección que presenta un tema melódico de doce compases, con el añadido de cuatro compases más iguales a la introducción de la pieza con la función de volver a A. El centro tonal el Re. El tema melódico está elaborado con negras y corcheas alternando los grados conjuntos con el salto de quinta al principio de cada idea.

A' reproduce literalmente a A mediante un signo de repetición que conecta con el inicio.

Coda (cc. 49-53) está en Do. La mano izquierda realiza distancias de quinta (Do-Sol) en dos registros distintos y a ritmo de corcheas. Mientras tanto, la mano derecha, ejecuta con este ritmo, dos segundas dobles para dar conclusión a la pieza.

II. COMETA HALLEY

La pieza consta de tres partes y una coda.

A (cc. 1-16) se compone de dos frases de ocho compases en La m. La primera frase (cc. 1-8) presenta un ritmo de vals desarrollado por el bajo en una nota pedal de La. La melodía sigue la misma idea: cada compás comienza con La –negra- y la siguiente nota-blanca- está a la misma distancia que el intervalo que realiza el bajo. La segunda frase (cc. 9-16) presenta similares características. La única diferencia es una pequeña variación en la melodía.

B (cc. 17-32) es igual que A pero en la tonalidad de Dom.

A' (cc. 33-48) consta de dos frases. La segunda presenta pequeñas modificaciones en el diseño armónico.

Por último, la codetta (cc. 49-53) es de cinco compases, de nuevo en el centro tonal de La m. Ahora se mueve el bajo: La, Fa, Re, Mi, La, consiguiendo así una cadencia perfecta.

III. GREGORIANA

Se distinguen cuatro secciones en esta partitura, tres de ellas unidas por puentes y una coda.

A (cc. 1-21) presenta una idea temática tomada cuatro veces en distintos tonos. Se trata de una célula de dos corcheas y una negra, que descansa en el compás cuarto en figura de redonda. Los primeros ocho compases están en Re (1-8). Los siguientes cuatro compases (cc. 9-12) están en Fa y los cuatro últimos (cc. 13-16) en Mi.

Los compases siguientes (cc. 16-19) actúan de puente –pasan por Re, La, Si b y La-. La idea del motivo se va ampliando (nota larga –blanca- y corcheas –cuatro u ocho descendentes). Se añaden dos compases más donde la mano derecha ejecuta dos redondas ligadas para dar sensación de continuidad y expectativa.

B (cc. 22-35) continúa con una melodía similar a A pero con cambios en el bajo: ahora las quintas se despliegan. Los seis últimos compases (cc. 30-35) tienen carácter de puente y pasan por Re, La y Fa #.

C (cc. 36-47) consta de doce compases y tiene carácter de desarrollo. La melodía toma el motivo inicial, empezando siempre con su quinta inferior y simultáneamente. Está en la tonalidad de Mi.

A' (cc. 48-58) no es exactamente una repetición literal de A, ya que repite sólo sus once primeros compases. Luego pasa a la Coda.

La Coda (cc. 59-69) comprende once compases. El bajo realiza los mismos movimientos del bajo de B y la melodía efectúa pequeñas referencias al motivo inicial. Pasa por los centros tonales de Fa, Do, Si b, La y Re para terminar.

IV. TOREROS

Se divide en tres partes:

A (cc. 1-10) es una sección rítmica caracterizada por las quintas simultáneas que se alternan de mano a contratiempo. En los cuatro primeros compases (cc. 1-4) se asciende de Mi a La, y se descansa en Mi. Los siguientes cuatro compases (cc. 5-8) son repetición, con la introducción de la cuarta del acorde en la mano derecha. En los dos últimos compases (cc. 9-10) hallamos un cambio: las quintas simultáneas, que realiza la mano izquierda, ascienden de registro.

B (cc. 11-35) contrasta por su carácter melódico. La primera frase (cc. 11-23) dura doce compases. El bajo es la Mi pedal en blancas con la incorporación de alguna segunda. El motivo o célula está formado por tres corcheas descendentes descansando en una blanca. Esto se repite desde Re (cc. 16-19), Do, Si y La en los últimos cuatro compases. El ritmo se comprime en una progresión para cadenciar (cc. 19-23). La segunda frase de B (cc. 23-35) es similar a la primera pero está escrita sobre el IV grado en La. El compás 36 es introductoria, conduce de La a Mi.

A' (cc. 1-10) es literal. Mediante el signo de *Da capo* se vuelve al principio de la obra.

V. A TU LADO

Tras una breve introducción, aparece una primera sección repetida dos veces, una segunda sección, un puente que nos lleva ala reexposición, sin repetición, y una coda.

La introducción (cc. 1-6) consta de seis compases que muestran el bajo realizando la fundamental, I y V del acorde, a ritmo de negra-blanca.

A (cc. 6-25) está en La. Tiene dos frases de ocho compases con la adición de otros tres compases que incorporan al final de la segunda frase. En la primera frase (cc. 6-14), el motivo comienza repitiéndose hasta los últimos compases en los cuales hay cambios para cadenciar. El motivo se compone de tres corcheas seguidas de un salto de quinta descendente que descansa en una nota larga. En la segunda frase (cc. 14-21), el motivo se reduce a dos corcheas y blanca desde Re para descansar en Mi, dando así carácter conclusivo a la sección.

B (cc. 26-35) contrasta con una sección rítmica. Tiene dos semifrases de cinco compases cada una. La primera (cc. 26-30) muestra el bajo con movimientos de quintas paralelas por grados conjuntos del I al V y viceversa. El motivo parte de cuatro semicorcheas ascendentes de Re a La. La segunda semifrase (cc. 31-35) está en La. Continúa con quintas paralelas en el bajo pero intercala blancas, corcheas y negras. El motivo son escalas ascendentes y descendentes en semicorcheas que descansan en el tercer tiempo en una negra. La sección termina en Mi –dominante de La- con calderón.

El puente (cc. 36-43) consta de ocho compases. En los cuatro primeros aparece un Si b en el bajo. El motivo de las escalas está formado por la célula de corchea y dos semicorcheas. Los cuatro últimos compases terminan con la idea de la introducción, que dirigen hacia A'.

A' (cc. 7-20) es una reproducción literal de A, pero sin repetición.

La Coda (cc. 44-53) comprende diez compases. La estructura del bajo es muy similar a la de A, pero aquí realiza una escala descendente de La a Si b para desembocar en Mi. Concluye con quintas desplegadas (La-Mi) en varios registros y de forma ascendente y se ejecuta con cruces de manos.

VI. RONDINO DE LOS PÁJAROS CANTORES

La pieza presenta una estructura de tres partes unidas, cada una de ellas, por un puente y una coda final.

A (cc. 1-16) tiene dos frases, de ocho compases cada una, escritas en Sol. El bajo alterna los grados V y I desplegando sus respectivas quintas a ritmo de corchea. El tema, siempre alrededor de Sol, emplea negras, corcheas y blancas para reposar. La segunda frase (cc. 9-16) sólo difiere de la primera en la incorporación, de un Re4 a contratiempo con la melodía.

Tras un puente de siete compases (cc. 17-23) desemboca en la siguiente sección B.

B (cc. 24-31) consta igualmente de ocho compases cuya segunda semifrase (cc. 28-31) es repetición de la primera. Estamos en el centro tonal de Re. El motivo o célula es de corcheas que descansan en una blanca –Re- en el cuarto y octavo compás para cadenciar.

Otro puente de siete compases (cc. 32-38) nos conduce a A'.

A' (cc. 39-54) es literal en la reexposición de A.

Finalmente la coda (cc. 55-67) tiene trece compases. Los cuatro primeros continúan con el bajo anterior y la derecha, a contratiempo, realiza segundas (Re-Mi). Tras un silencio, la idea se separa: por un lado el bajo, luego las segundas cambiando de octava y, por último, esta idea se vuelve a alargar para concluir.

VII. CREPUSCULAR

En esta página se aprecia una estructura libre que incluye un *tema con variaciones*.

A (cc. 1-10) consta de diez compases escritos en la tonalidad de Re. El bajo es un pedal de Re seguido de un acorde con apoyatura de la cuarta sobre la tercera. Estos acordes descienden progresivamente de Re a La, donde está la semicadencia. El motivo comienza en anacrusa desde la tónica y con un salto de quinta –blanca- seguido por semicorcheas descendentes que conducen de nuevo a la tónica.

El puente (cc. 10-13) está formado por cuatro compases escritos en Sol. El tema se compone de negras y corcheas, sin apoyaturas en los acordes del bajo.

B (cc. 13-21) actúa como variación. Se inicia por el motivo anterior que luego varía. Los bajos pasan por Sol, Mi, La, Re, Si y Mi, terminando así en la dominante de La, tonalidad del tema.

A2 (cc. 21-29) es el tema inicial con el mismo motivo y con idéntica estructura.

C (cc. 29-45) es una variación de A2. Consta de dieciséis compases a modo de pequeño desarrollo de A2. Se retoma el motivo de semicorcheas con nota larga y acompañamiento de acorde con apoyatura.

A2 + Coda (cc. 45-53) son los últimos compases que comienzan como A2. Los cuatro primeros compases tienen el bajo en La, y los acordes intermedios descienden a Mi. La melodía recalca semicorcheas descendentes de Si a Mi. Finaliza con el acorde de La M.

VIII. MARCHA

Consta de introducción, A, B, A y Coda.

En la introducción (cc. 1-20) se observan tres partes diferenciadas.

La primera parte (cc. 1-6) está formada por seis primeros compases. Es de carácter rítmico y enérgico. La segunda parte (cc. 7-14) consta de ocho compases den Do M. El tema pasa por los tonos de Do a Fa, reposando en los últimos compases escritos a ritmo de negras.

Tras un puente (cc. 15-20) de seis compases se desemboca en la siguiente sección A.

A (cc. 20-32) abarca doce compases, de los cuales, ocho, son una frase definida y los tres últimos, cadenciales e introductorias de la siguiente sección –B-. Seguimos en el centro tonal de Do. El motivo alterna corcheas, semicorcheas y corcheas con puntillo.

B (cc. 35-43) es precedido de un puente o introducción de B (cc. 32-35). B tiene carácter melódico y es una variación del tema de A. El bajo continúa con la idea de quintas simultáneas en dos octavas distintas, primero a ritmo de blanca y luego de negras y blanca.

A' (cc. 43-55) es una repetición literal de A, pero esta vez incluye compases cadenciales que nos guían hasta la Coda.

La Coda (cc. 55-71) regresa al carácter rítmico y brillante de la introducción. Se constituye de quintas simultáneas desde Do-Sol con diferentes modalidades armónicas.

IX. SONATINA DE LA PRIMAVERA

Con esta pieza se inicia lo que García Abril ha denominado *Sonata de las Cuatro Estaciones* integrada por cuatro partes o movimientos: *Sonatina de la Primavera* –I. Allegro-,

Sonatina del Verano –II. Moderato e cantábile-, *Sonatina del Otoño* –III. Andante con mosso- y *Sonatina de Invierno* –IV. Allegro-. La *Sonatina de la Primavera*, como primera pieza, tiene función de un primer movimiento de sonata. Su forma es de *Rondó.*

A (cc. 1-28) expone el tema que se utilizará a modo de estribillo. Consta de tres frases de ocho compases cada una: las dos primeras se repiten literalmente, la tercera es como una codetta de la sección, a la que se añaden cuatro compases cadenciales. El motivo principal es una célula anacrúsica: corchea-negra con puntillo, que presenta algunas variantes. La tonalidad es de Do M.

B (cc. 28-62) es una variación de A. El motivo es muy parecido al de A, pero escrito en La. El bajo difiere del anterior en la inclusión de la nota pedal que en vez de percutirse cada compás se prolonga una blanca –no una corchea como en A-. Los dos últimos compases son cadenciales dirigiéndonos hacia A'.

A' (cc. 62-68) es una reexposición literal de A.

Aquí comienza un puente de cuatro compases y parte del quinto (cc. 87-91) que finaliza con un calderón como elemento de enlace con C.

C (cc. 91-126) es un desarrollo que consta de cuatro frases de ocho compases cada una –siendo la tercera repetición de la primera- con varios compases añadidos que nos llevan al puente. La célula melódica está formada por dos corcheas seguidas de nota larga.

Un puente (cc. 126-155) de carácter rítmico presenta la célula principal (corchea-negra con puntillo) y expone el acompañamiento con acordes agudos o graves y con negras hacia el final. Hasta el compás 137 está en Mi, y a partir del compás 138 está en Sol. Los últimos compases cambian levemente el ritmo para cadenciar y regresar nuevamente a A'.

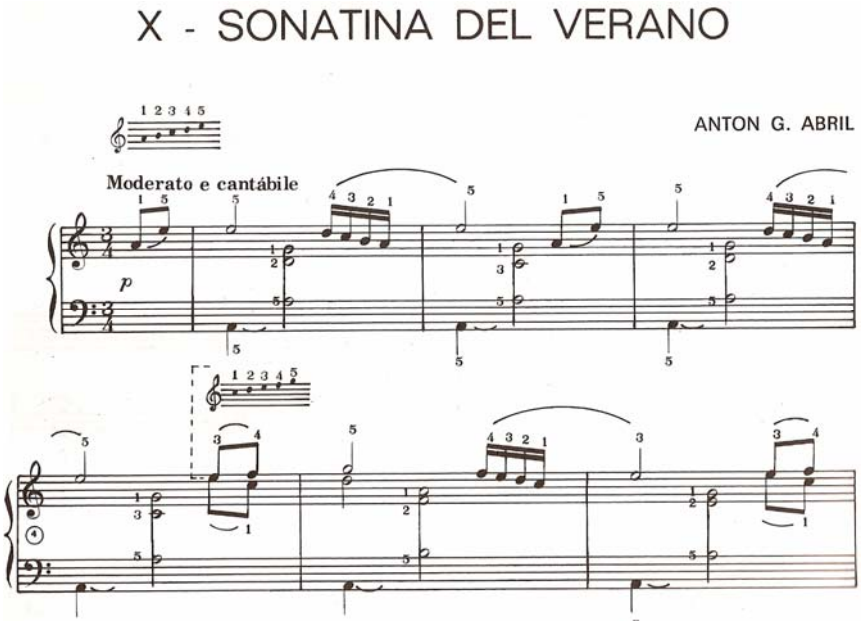
A' (cc. 156-179) es literal.

La Coda (cc. 180-210) comienza de forma parecida al puente que nos dirigía hacia C y lo intercala con la idea del puente principal: corchea-negra con puntillo. Le suceden unos compases con bajo estático en Sol y acordes por encima a contratiempo (cc. 192-195). Continúa con una zona conclusiva en la que las dos manos realizan el mismo ritmo con disonancias. Termina con cuatro corcheas en espejo que simulan una cadencia perfecta (cc. 209-210).

X. SONATINA DEL VERANO

Es una breve página de carácter lento que actúa como segundo movimiento de la ya citada *Sonata de Estaciones.* Posee un esquema tripartito.

A (cc. 1-12) se divide en doce compases que a su vez se subdivide en tres semifrases de cuatro. El bajo es una nota pedal que luego varía hacia la cadencia. La célula está desarrollada por una anacrusa de dos corcheas seguida de una blanca y cuatro semicorcheas descendentes. La sección se interrumpe por medio de calderones para dar paso al bloque posterior, de diferente concepción.



B (cc. 13-21) es una frase de ocho compases. El bajo es un pedal de Mi con la adición de segundas menores que luego se convierten en mayores, terceras, etc. La melodía utiliza el motivo de corchea con dos semicorcheas seguida de cuatro corcheas. Se trata de una sección contrastante por el cambio de agógica, dinámica y carácter.

A' + Coda (cc. 21-29). Los últimos ocho compases tienen carácter de coda. Se repiten los cuatro primeros compases de A (cc. 21-25) pero tienen carácter conclusivo ya que le siguen cuatro compases (cc. 26-29) en los que se incorpora la célula de B. Termina con un intervalo de segunda añadida en el acorde final.

XI. SONATINA DEL OTOÑO

Esta pieza constituye el tercer movimiento de la *Sonata de Estaciones.*

Comienza con una introducción (cc. 1-4) de cuatro compases en los que se expone la idea del bajo durante gran parte de la obra: blancas que van de la tónica a la tercera y vuelven a la tónica combinándose con la quinta.

A1 (cc. 5-20) está en el centro tonal de Re y consta de dos frases de ocho compases cada una. La célula o motivo contiene corcheas finalizando en blanca con puntillo ligada a

corchea. Es la primera semifrase (cc. 5-8). La segunda semifrase es una repetición de la primera, en la que las blancas van precedidas de un mordente (cc. 9-12). La célula principal, que realiza la mano derecha, consiste en un grupo de semicorcheas descendentes seguidas de una nota larga. Un pequeño puente de cuatro compases cadenciales (cc. 21.24) nos conduce hasta la siguiente sección –A2-.

A2 (cc. 25-40) resuelve en el compás 41. Es similar a A1 pero incluye cuatro compases cadenciales (cc.41-44) que sirven de unión con la siguiente sección (A3).

A3 (cc 45-49) está en Mi. El motivo de la mano derecha se extiende cuatro compases. A partir de aquí llega una zona de indeterminación tonal y estructural que desemboca en la Coda.

La Coda (cc. 60-66) expone el bajo que realiza el motivo inicial, esta vez en Mi, y la derecha toma el motivo que había aparecido en los compases de unión entre secciones –tresillo que florea la nota tenida-. Termina desplegando la quinta Mi-Si de forma simultánea (cc. 65-66).

XII. SONATINA DEL INVIERNO

Es la última pieza de la *Sonata de Estaciones,* tempo – Allegro-, y además concluye los *Cuadernos de Adriana.*

La obra comienza con la exposición, A1 (cc. 2-37) del tema principal en la tonalidad de Mi. El bajo, tipo *Alberti*, mantiene una nota pedal siempre. El motivo desarrollado por la mano derecha comienza con una escala ascendente en corcheas desde la tónica a la quinta. La frase se subdivide en dos semifrases: la primera (cc. 1-8) y la segunda (cc. 9-21), que es más desarrollada que la primera.

A continuación hay una sección de puente que tiene carácter rítmico (cc. 38-51). Está elaborada con corcheas que se alternan en ambas manos y con el Mi como nota central.

La siguiente parte, A2 (cc. 52-87) es muy parecida a la primera exceptuando el puente de corcheas. Esta vez el tema se presenta en La. De nuevo una zona de transición o puente (cc. 80-87) conduce a la siguiente sección B.

B (cc. 88-105) es un desarrollo y tiene carácter melódico, más lento y expresivo contrastando con lo anterior. La célula, realizada por la mano derecha, está compuesta por cuatro corcheas descendentes que descansan en una negra.

De nuevo reaparece la sección A2 (cc. 106-156) literal a la anterior. También se repite el puente rítmico de corcheas, esta vez con centro en La (cc. 143-156).

A3 (cc. 157-192) es otra parte del tema principal, ahora en Re. Toda esta sección es literal, a excepción del puente de corcheas que no aparece. Posteriormente, unos compases cadenciales (cc. 185-192) enlazan con la Coda.

La Coda (cc. 193-204) se presenta en el centro tonal de Re. Básicamente es una repetición del acorde Re-Sol-La. El final está elaborado con las quintas Re-La en ambas manos y ejecutadas simultáneamente.

7.3. CONCLUSIONES

La obra pedagógica del maestro es sustanciosa y relevante en el conjunto global del repertorio de instrucción musical universal. Se registran grandes colecciones de piezas infantiles que han significado mucho en el ámbito de la educación musical para niños. Así, por ejemplo, citamos el *Cuaderno de Ana Magdalena Bach,* escrito por J.S. Bach; el *Álbum de la Juventud* de R. Schumann; y los cuadernos de *Mikrokosmos* de Bela- Bartok. En la música española contemporánea no es tan frecuente, sin embargo, la dedicación al género infantil. Por ello, nuevamente, se constata la originalidad en el catálogo garciabriliano. Su aportación en este terreno contribuye al desarrollo de iniciación en la música desde los siguientes enfoques o perspectivas:

1) Facilitar al niño (o joven principiante) el trabajo inicial de experimentación musical: búsqueda de sonidos, efectos, ritmos, colores sonoros e intensidades.
2) Potenciar el campo de las sensaciones musicales a través de la propia sensibilidad que el aprendiz debe desarrollar ante la escritura musical: atmósferas, ambientes, imágenes sonoras.
3) Desarrollar el campo de la imaginación y fantasía en los primeros años de iniciación musical: colores-efectos, ritmos-estados anímicos, armonía-profundidad emocional.
4) Ofrecer garantías de disfrute y satisfacción en la primera etapa de formación del neófito. El niño, ante todo, debe recrearse y aproximarse al hecho musical con ilusión y pasión.
5) Brindar libertad y flexibilidad en la metodología de estudio. Como ya hemos comentado, para García Abril no existe un método de enseñanza. Sus armas de instrucción se basan en el rigor, la técnica, el trabajo tenaz, el esfuerzo personal y la entrega constante del principiante.

6) Aportar originalidad y belleza en el repertorio infantil. El compositor parte de su enorme interés por el mundo de los niños, a quienes considera, verdaderos protagonistas de la sociedad del mañana. Por ello, y para ellos, escribe con gran esperanza y entusiasmo. El corpus didáctico garciabriliano recoge el mensaje de un autor sensibilizado con las inquietudes de los más pequeños.

CAPÍTULO 8.- EL PIANO EN LA MÚSICA DE CÁMARA

8.1. INTRODUCCIÓN

El término *música de cámara* procede la palabra italiana *camera*, en español, *cámara*, que significa una pequeña estancia, cuarto o habitáculo; un lugar donde un grupo no excesivamente numeroso de personas puede interpretar una pieza musical. Se suelen considerar obras de *cámara* aquellas composiciones destinadas a varios instrumentistas que generalmente oscilan entre dos y ocho o nueve ejecutantes.

> "En un gran compositor como es Antón García Abril, lleno de ideas y recursos técnicos, no puede faltar la música de cámara"[1].

La música camerística del maestro no es demasiado amplia. Es algo que le diferencia de gran parte de otros creadores actuales, cuyos catálogos cuentan con diversas piezas de cámara, escritas para conjuntos instrumentales que difieren de los tradicionales en la historia de la música, desde el siglo XVIII hasta nuestros días.

Es probable que la importante producción sinfónica, instrumental, y vocal del compositor le hayan impedido dedicar más tiempo a la creación de cámara. Sin embargo, su aportación creciente en este campo es valiosa y relevante en el conjunto global de su obra.

En este apartado contabilizamos hasta el momento presente **quince títulos**[2], de los cuales, once de ellos incluyen el piano[3]. A continuación, analizamos **ocho** obras donde la presencia del piano tiene especial importancia.

Se aprecia la necesidad que el autor tiene de apoyarse en el piano para concebir su mensaje musical. El piano en la música de cámara garciabriliana no es tratado como un mero acompañante. Su función, como instrumento que interactúa con otros, es concertante: el piano establece diálogos con otras voces y líneas melódicas. Siempre tiene

---

[1] Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril, un inconformista.* Fundación Autor, Madrid, 2005, p. 131.

[2] Quince títulos camerísticos: *Sonata de Siena, Piezas para flauta y piano, Dos piezas para viola y piano, Dos piezas para violonchelo y piano, Nupcial, Homenaje a Mompou, Cantos de plenilunio, Cuarteto de Agrippa, Zapateado, Madrid 1948-1998, Cuarteto de cuerdas para el Nuevo Milenio, Escala peregrina, Alba de soledades, El bosque de los ausentes, Fantasía Hispalense.*

[3] Hay cuatro obras que incluyen también piano, aunque por su brevedad y menor relevancia no analizamos en el presente capítulo: *Piezas para flauta y piano* (1964), compuestas en Roma durante su trabajo con Goffredo Petrassi, en la Academia Santa Cecilia de Roma; *Dos piezas para viola y piano* (1981), estrenadas en el Palacio de Sástago, en Zaragoza, el 26 de noviembre de 1981, por Humberto Orán y Chiky Martín; *Dos piezas para violoncello y piano* (1981), estrenadas en la Fundación Juan March de Madrid, el 24 de abril de 1985 por Rafael Ramos y Pedro Espinosa; y *Nupcial* (1987) para dos pianos, dedicada a Mercedes y Juan Ronzón.

una destacada presencia en el contexto general de las obras en las que interviene. Desarrolla un lenguaje denso con elementos técnicos complejos y precisos.

8.2. REPERTORIO DE OBRAS CAMERÍSTICAS CON PIANO

1) Homenaje a Mompou (1988)
2) Cantos de plenilunio (1990)
3) Cuarteto de Agrippa (1994)
4) Zapateado (1995)
5) Madrid 1948-1998 (1998)
6) El bosque de los ausentes (2004)
7) Fantasía Hispalense (2007)
8) Sonata de Siena (1954-55)[4]

8.2.1. Homenaje a Mompou (1988)

a) Orígenes de la composición

Con el propósito de homenajear al entonces recientemente desaparecido maestro catalán Federico Mompou, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) recogió la idea lanzada por el Trío Mompou de recopilar obras creadas por compositores españoles de talla internacional. Los requisitos eran dos: debían ser piezas escritas para la plantilla instrumental de trío – violín, violoncello y piano-, y que cada obra debía contener, como célula germinadora, alguno de los motivos melódicos, rítmicos o armónicos utilizados en la producción del homenajeado compositor, preferentemente en sus *Cançons i dances*. Esta propuesta fue recogida por los siguientes compositores: Xavier Montsalvatge, Carmelo Bernaola, Luis de Pablo, Tomás Marco, Cristóbal Halffter, Claudio Prieto y Antón García Abril.

> "La idea del Centro para la difusión de la Música Contemporánea de invitar a una serie de compositores a escribir una obra en homenaje a Federico Mompou, me pareció, desde el primer momento, un gran acierto. Creo que esta línea de proyectos dice mucho a favor de un colectivo que sabe valorar la obra

[4] La *Sonata de Siena* para violín y piano, aunque, cronológicamente, -1954-55- es la primera de sus obras camerísticas con piano, la analizamos en profundidad al final del capítulo por considerarla la pieza donde el piano tiene más importancia.

> de nuestros antecesores. Este encargo, fue, para mí, motivo de alegría. Siempre sentí por Federico Mompou una admiración sin límites, tanto en lo artístico, como en lo personal, y tuve la suerte de contar con su amistad y con la de Carmen, su esposa entrañable, además de intérprete sensible e inteligente de la obra del maestro"[5].

Nuestro músico recibió este encargo con gran entusiasmo debido a la profunda admiración que siente por el compositor catalán y que se remonta a sus años de estancia en Siena.

> "Siendo yo estudiante, en Italia, escuché por primera vez las *Canciones y Danzas* de Federico Mompou a una compañía de ballet. Me cautivaron y sentí un deseo irreprimible de analizar y conocer esas obras. Así fue. Me dediqué por algún tiempo a estudiarlas desde su doble aspecto compositivo y pianístico. Este fue el primer paso que me llevó a descubrir, posteriormente, con mayor amplitud, la obra personalísima de Mompou"[6].

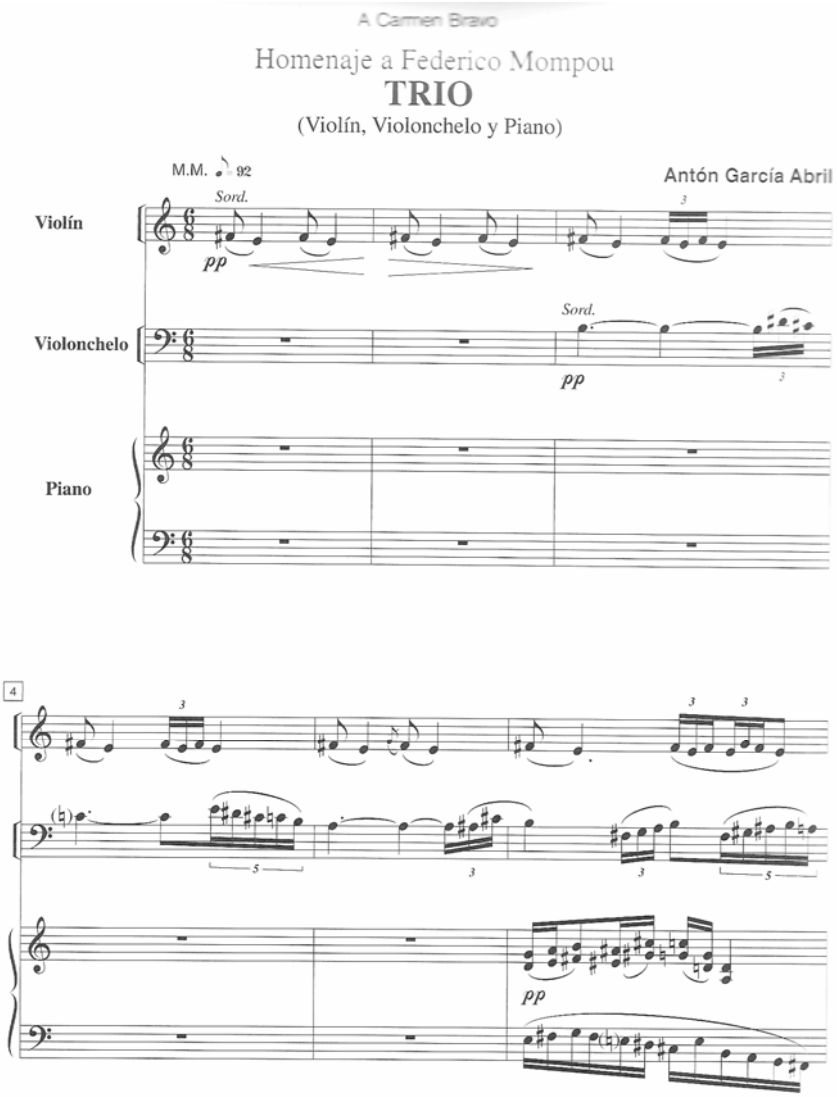
La obra, dedicada a Carmen Bravo, esposa del maestro Mompou, fue estrenada por el Trío Mompou el 9 de agosto de 1988 en el "37 Festival Internacional de Santander", en un concierto homenaje al compositor fallecido.

b) Análisis formal

García Abril toma como referencia una célula germinal tomada de un intervalo de segunda que aparece en la célebre *Canción y Danza nº 6* de Mompou. Este intervalo es el motivo que da origen al desarrollo de toda la pieza, donde el diálogo entre los tres instrumentos queda patente: "este intervalo de segunda se convierte en el móvil que impulsa mi obra hacia un desarrollo camerístico y que actúa como germen que irá creando su propio desarrollo"[7]. El entramado concertante resulta muy logrado por la disposición que presenta la partitura. En ella, el intercambio de melodías y el diseño contrapuntístico trasluce dominio y precisión en la escritura. Todo este trabajo es un ejemplo de cómo una pieza musical que, en esencia, parte de un germen procedente de otra autoría –otro creador- puede engendrar otra obra radicalmente diferente, donde conviven los estilos de los dos compositores.

[5] Antón García Abril: programa de mano *Concierto de presentación Trío Renaissance*, celebrado en el Auditorio Nacional de Música de Madrid el 4 de febrero de 1994, p. 8.
[6] Ibídem.
[7] Ibídem.

La estructura de la composición puede entenderse como un amplio desarrollo. Sin embargo, su planteamiento formal está muy claramente acotado por García Abril: cambios de tempo, de agogia, de dinámica, de textura, etc. El carácter lírico propio de las canciones está implícito en estos compases, que también reúnen el aire rítmico y dinámico de la Danza. Destacamos pasajes como los puentes de transición entre una sección y otra, con profusión de matices e indicaciones en la partitura, junto con los *pizzicatos* del violín y del violoncello, así como la densidad de un piano que expone la aparición de temas y motivos. La *Codetta* y la *Coda final* suman calidad al desarrollo de la pieza, cuyo remate conclusivo consolida el carácter unitario y cíclico de la producción.



Homenaje a Mompou es una obra importante y muy interpretada dentro del grupo de piezas de cámara del compositor. Se trata de "una de las pruebas fehacientes de la excepcional disposición de García Abril para la música de cámara"[8].

> "A través de *Homenaje a Mompou* he sentido el placer estético de profundizar en la música de cámara, en la búsqueda de la continuidad natural de la música, sin introducir elementos que falsean la propia naturaleza de la idea musical"[9].

8.2.2. Cantos de plenilunio (1990)

a) Orígenes de la composición

Llegamos a una obra escrita para flauta y piano, que goza de un importante reconocimiento por parte de la crítica y de una amplia difusión, siendo una de las composiciones más programadas del maestro, y más apreciadas entre sus intérpretes.

La página es un encargo de la "XXI Semana de Música de Cámara de Segovia" y está dedicada a Antonio Iglesias. Fue estrenada en la catedral de Segovia el 13 de julio de 1990 por la flautista Juana Guillén y la pianista Elisa Ibáñez. Posteriormente ha sido interpretada con frecuencia por el dúo de flauta y piano integrado por la flautista María Antonia Rodríguez y la pianista Aurora López, cuyo testimonio recogemos a continuación:

> "Nos pusimos en contacto con Antón en 1996 con motivo de la programación de *Cantos de plenilunio* en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Era el primer ciclo de música de cámara de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española.
>
> Hombre poco dado al halago vano y gratuito, se mostró enormemente interesado y agradecido por nuestro trabajo, ayudando con su genio al acabado de nuestra versión de tan grande y difícil obra. Desde entonces mantenemos una corriente de simpatía y admiración que da como fruto el *Concierto de Malvarrosa*"[10].

b) Análisis formal

Concebida en un tiempo único, con una duración de aproximadamente veinte minutos, la partitura está diseñada con grandes dosis de libertad formal. Flauta y piano

[8] Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril. Un inconformista.* Fundación Autor, Madrid, 2005, p.134.

[9] Antón García Abril en: entrevista con P. Coronas, enero de 2008.

[10] Aurora López y Mª Antonia Rodríguez en: Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril. Un inconformista.* Fundación Autor, Madrid, 2005, p.140.

dialogan en comunicación constante a través de un discurso muy flexible donde ambos instrumentos deben intercambiar motivos e ideas temáticas. La habilidad de los intérpretes en esta pieza moldea secuencias y pasajes libres –casi cadenciales- que se encadenan con continuidad.

> "Los *Cantos de plenilunio* se insertan en esa búsqueda de un lenguaje expresivo que pretende ser comunicativo. Su forma está cercana a la sonata, pero su pensamiento se aleja de ella y se acerca más a una obra de forma abierta, aunque rigurosamente estructurada"[11].

Se advierten en esta página elementos constructivos –material melódico, rítmico, armónico, tímbrico- novedosos en el lenguaje garciabriliano. Es probable que el compositor haya querido experimentar dentro de una estética menos tradicional con el propósito de ofrecer un original tratamiento en este campo.

> "Es esta obra un ejemplo en que la partitura, escrita con la notación utilizada por García Abril, más 'tradicional' si cabe que la de algunos de sus contemporáneos, encierra en sí misma una serie de problemas rítmicos y orográficos sobre el instrumento que muchos, de antemano, no esperarían encontrar jamás en una partitura garciabriliana. Si los lenguajes empleados son de nuevo tonales, y la estética a la que se ciñe no recorre derroteros diferentes a los que su producción anterior nos tiene acostumbrados, sí que el tratamiento que reciben los elementos técnicos que emplea no comulga, en absoluto, con el conformismo escolástico. Más bien al contrario, va a los extremos que dichas técnicas y estéticas permiten y admiten"[12].

Como su propio título indica, y como ha quedado remarcado a lo largo de esta investigación, la producción de García Abril recoge su profunda admiración hacia el canto en todas sus dimensiones –no sólo referente a la técnica vocal-. Así pues, desde una compleja técnica planteada para ambos instrumentos, el maestro explota al máximo las posibilidades sonoras y expresivas de cada uno de ellos.

> "He compuesto esta obra intentando crear un mundo sonoro, sugestivo y cálido, emergente desde la propia naturaleza musical, que nos proporciona la relación flauta y piano. Esta es mi primera obra escrita para este dúo y ella puede ser el principio de una serie dedicada a la música de cámara"[13].

---

[11] Ibídem.

[12] Fernando J. Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad*. Colección Música Hispana. Ediciones del ICCMU. Madrid, 2001, p.129.

[13] Antón García Abril: programa de mano *Aula de reestrenos. Homenaje a Antón García Abril en su 60º Aniversario*. Fundación Juan March, Madrid, 5 de mayo de 1993, p.7.

El enfoque moderno de esta composición se constata desde diversas perspectivas: estructura libre y cadencial, continuidad del discurso que presenta la encadenación de secuencias y frases, protagonismo de ambos instrumentos por igual, profusión de indicaciones a favor de una rápida transmisión emocional. "La audición de esta obra crea en el oyente una inquietante sensación de atención ante ese continuo fluir comunicativo que inicialmente se establece entre los dos instrumentistas, y que posteriormente se hace cómplice de la atención permanente a la que se somete el auditorio"[14].

> "García Abril, entregado y concentrado, no se ha limitado a la composición de circunstancias. Por el contrario, ha penetrado con entusiasmo, y con eso que se llama inspiración, en el pequeño y gran mundo que se le ponía delante. Hay poder evocador, como el título parece indicar, pero no se encuentra nada que no sea música pura. El diálogo de igual a igual entre flauta y piano –la parte de éste es muy rica en ideas y posibilidades técnicas- da lugar a la esencia musical, y esa esencia señala las necesidades de la forma"[15].

8.2.3. Cuarteto de Agrippa (1994)

a) Orígenes de la composición

Se trata de una obra de encargo realizado por la "43º edición del Festival Internacional de Santander", y como homenaje que dicho festival rinde al compositor Goffredo Petrassi en su noventa cumpleaños. El maestro, uno de los mejores discípulos de Petrassi en Italia, es uno de los compositores escogidos para obsequiar al italiano.

> "Es curioso, pero uno de las últimas apariciones de Petrassi tuvo lugar en abril de 2002 para intervenir en un maratón de música con motivo de la inauguración del nuevo auditorio de Roma, obra del célebre arquitecto Renzo Piano. También en el *Cuarteto de Agrippa* hay un homenaje a quien mandase construir el Panteón de Roma, situado en la Piazza della Rotonda de la capital italiana. Restaurado en varias ocasiones, el Panteón es uno de los edificios mejor conservados de la antigüedad"[16].

[14] Fernando J. Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad*. Colección Música Hispana. Ediciones del ICCMU. Madrid, 2001, p. 129.

[15] Carlos Gómez Amat: Fernando J. Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad*. Colección Música Hispana. Ediciones del ICCMU. Madrid, 2001, p. 129.

[16] Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril. Un inconformista*. Fundación Autor, Madrid, 2005, p. 136.

La obra fue estrenada el 16 de agosto de 1994 en la Sala Pereda del Palacio de Festivales de Santander teniendo como intérpretes a los componentes del Grupo LIM –del cual Petrassi era miembro honorario- Jesús Villa Rojo (clarinete), José María Mañero (violín), Salvador Puig (violoncello) y Gerardo López Laguna (piano)[17].

El título alude al famoso panteón romano construido por encargo de Agrippa "que viene a sugerir ideas arquitectónicas y estructurales en el amplio concepto formal"[18].

> "El *Cuarteto de Agrippa* puede señalarnos varios aspectos: por un lado, arte representativo y monumental italiano para homenajear a un artista también italiano y sobresaliente. Por otra parte, supuesto clasicismo, sobriedad, orden y a la vez grandiosidad relacionado con este cuarteto (…) y decimos 'supuesto' ya que el Panteón de Agrippa es excepcional, único en su especie: partiendo de la época de los templos que siguen los modelos etruscos, éste rompe los cánones establecidos presentando una planta redonda con bóveda y lucernario"[19].

La perfección geométrica de la cúpula artesonada de Agrippa sirve de estímulo formal y estructural en la génesis de esta composición. Sin duda, García Abril se dejó influenciar por las magníficas proporciones del famoso templo para estructurar su cuarteto y dotarlo de equilibrio sonoro.

> "Los elementos temáticos, surgidos como algo ambiental y sin lugar a dudosas evocaciones, discurren en una proyección de grandes dimensiones que rompen las funciones formales, abriendo proyecciones acumulativas de superposiciones armónicas y rítmicas. Esta condensación de elementos alcanza momentos de especial capacidad expresiva, sin que hayan partido de una intencionalidad particular"[20].

b) Análisis formal

Desde el clasicismo musical, con Joseph Haydn a la cabeza, el género dedicado a la creación de cuartetos de cuerda (dos violines, viola y violoncello), emprendió un largo recorrido histórico por el que han discurrido grandes compositores de todos los tiempos: Mozart, Beethoven, Shcubert, Mendelssohn, Spohr, Schumann, Brahms, Dvorak, Franck,

[17] Esta misma agrupación estrenó también la obra en Roma (Italia) el 14 de marzo de 1995.

[18] Jesús Villa Rojo: programa de mano *Aula de reestrenos (48) Homenaje a Antón García Abril en su 70 aniversario.* Fundación Juan March, Madrid, 21 de mayo de 2003, p. 5.

[19] Esther Sestelo Longueira: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, 2007, p. 174.

[20] Jesús Villa Rojo: programa de mano *Aula de reestrenos (48) Homenaje a Antón García Abril en su 70 anviersario.* Fundación Juan March, Madrid, 21 de mayo de 2003, pp. 5-6.

Verdi, Debussy, Grieg, Borodin, Fauré, Thaikovski, Ravel, Shostakovich, Sibelius, Schönberg, Berg, Bartók, Villa-Lobos, Britten, Enesco, Prokofiev, etc.

Entre los músicos españoles destacan ejemplos de los siguientes creadores: Arriaga, Chapí, Bretón, Turina, Sorozábal, Usandizaga, Guridi, Isasi, Julio Gómez, Conrado del Campo, Toldrá, Blancafort, Ernesto Halffter, Xavier Montsalvatge, Joaquín Homs, Muñoz Molleda, Rodríguez Albert, Bacarisse, etc.

García Abril escribe dos cuartetos: un cuarteto de cuerdas –*Cuarteto para el Nuevo Milenio*- y otro cuarteto que incluye el piano en su configuración: *Cuarteto de Agrippa*, dedicado a la plantilla instrumental formada por clarinete, violín, violoncello y piano, idéntica a la empleada por Olivier Messiaen en su *Cuarteto para el fin de los tiempos* (1941). Precisamente el *Cuarteto para el Nuevo Milenio* es un homenaje garciabriliano a la figura de Messiaen.

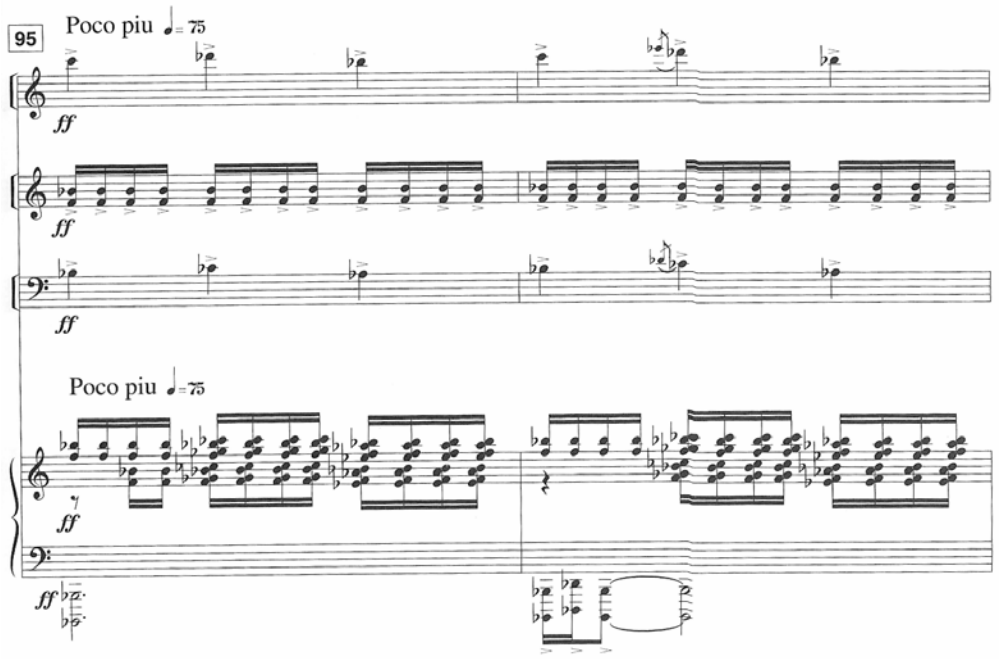
Trazada en un solo impulso, de una duración aproximada de quince minutos, la partitura parte de células y motivos que generan un denso tejido contrapuntístico. La polifonía de los planos sonoros, con la exposición de temas que se superponen, añade profundidad y solidez al conjunto. Cada instrumento desarrolla con amplitud su capacidad expresiva, con el objetivo de ahondar en la esencia comunicativa de la obra: la espiritualidad.

> "Obra que, desde sus primeras notas, acusa de inmediato la personalidad que hoy distinguimos, con claridad, en el siempre admirable compositor turolense. Además de su inventiva siempre fecunda, se dejan advertir unos desarrollos de mano maestra, *cantabile* en sus motivos –por breves que sean- con un piano importante y una estructura que incluye como contraste una parte central, menos rítmica, en climas de delicadeza y de suma grandeza"[21].

La preponderancia del piano sobre otros instrumentos vuelve a ser constante en la estética garciabriliana. La dimensión polifónica del teclado ejerce una fascinación absoluta sobre el maestro, cuya inventiva encuentra todos los cauces posibles de expresión a través del piano. Libertad, majestuosidad, austeridad, y brillantez son las principales características que obtiene el autor gracias a la flexibilidad que este instrumento incorpora a la pieza. Los recursos técnicos planteados permiten mostrar un trabajo relevante en la elaboración de voces y melodías. La textura es densa, pero sin embargo, la audición de la obra no resulta en ningún caso dura, porque García Abril introduce siempre elementos de comunicación

[21] Antonio Iglesias en: Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril. Un inconformista.* Fundación Autor, Madrid, 2005, p.137.

que hacen fácil la escucha: progresiones ascendentes y descendentes, repetición de diseños melódicos o melismas, dinámica variada y rica, rítmica viva y dinámica.



La vinculación del *Cuarteto de Agrippa* con la concepción arquitectónica del panteón, en el que está inspirada la obra, justifica la dedicatoria de la página: "A mi hijo Antón, que con tanta pasión y amor se acerca a la arquitectura". El destinatario de tales compases, Antón García-Abril Ruiz (7 de marzo de 1969), primogénito del matrimonio García Abril-Ruiz, es un destacado arquitecto y teórico de la arquitectura.

8.2.4. Zapateado (1995)

a) Orígenes de la composición

La obra de piano a cuatro manos titulada *Zapateado* es la última composición que produce en el año 1995. Se trata de una ofrenda musical dedicada a su amigo el pianista Miguel Zanetti con motivo del homenaje que se le tributa al citado intérprete en Madrid, en la Academia de San Fernando, el 29 de diciembre del mismo año, fecha del estreno de la página. Tal homenaje se organiza con motivo del 60º Aniversario del pianista Miguel Zanetti. Los intérpretes para esta ocasión fueron el propio compositor –interpretó la seconda parte- y el pianista Guillermo González –interpretó la parte prima-.

> "Antón García Abril nos descubría a muchos su faceta de pianista. Y hay que decir que su actuación como tal fue excelente. Podemos decir, que aún quedan compositores capaces de enfrentarse como intérpretes a sus propias obras, cualidad que era absolutamente normal en el pasado, pero que en los últimos tiempos se ha ido convirtiendo en excepcional al separase tan notablemente ambas actividades"[22].

Zapateado nos brinda una imagen del autor en la que su dimensión como pianista aporta una visión muy completa de lo que para el maestro supone la técnica pianística: brillantez, fuerza, emoción, naturalidad, delicadeza y sensibilidad. García Abril es partícipe directo de este mensaje comunicativo a través de una escritura elaborada y directa.

"Ofrecer un mensaje de optimismo y alegría al amigo"[23] es el origen de este título garciabriliano que constituye su primera y única –hasta el momento- partitura destinada al piano a cuatro manos (o a dos pianos, como aparece en la partitura publicada por Bolamar en 1996).

b) Análisis formal

La obra está escrita en un solo impulso, con una duración aproximada de cinco minutos. "El número tres es el denominador común de la pieza: compases de subdivisión ternaria y células de tres notas se unen en el desarrollo de la misma"[24].

> "*Zapateado* es una pieza de brillante y contundente factura, como corresponde a su título. Su escritura es perfectamente pianística y permite una interpretación muy ajustada a las posibilidades del instrumento. Una breve y vigorosa introducción nos sitúa inmediatamente en un *Allegro danzante* en compás de 6/8 que domina la pieza ya hasta el final"[25].

La brillantez de la página proviene en gran parte del ritmo alegre y decidido que produce el zapateado, baile o danza que proviene del tango andaluz. García Abril utiliza la fuerza de este aire rítmico como base para imprimir efusión al discurso musical. Términos agógicos y dinámicos impregnan la partitura: *rítmico y marcato*; notas acentuadas, *acelerando, crescendo, sforzando,* ritmos sincopados, progresiones ascendentes y descendentes, series de

[22] Miguel Bustamante: programa de mano *Ciclo de Jóvenes Intérpretes. Orquesta Sinfónica y Coro Radio Televisión Española*. Fundación Juan March, Madrid, 5 de octubre de 2001, p.4.

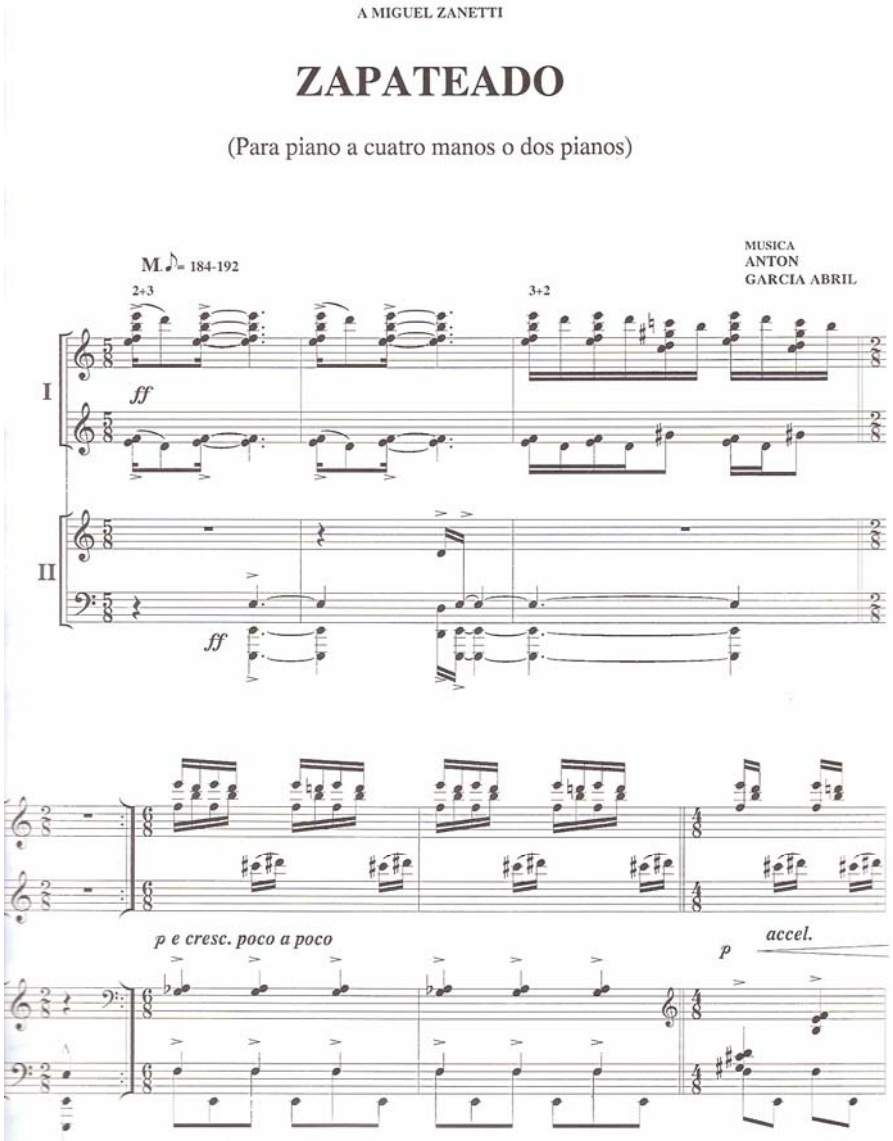
[23] Antón García Abril en: Fernando J. Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana. Ediciones ICCMU, Madrid, 2001, p. 151.

[24] Esther Sestelo Longueira: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p.175.

[25] Miguel Bustamante: programa de mano *Ciclo de Jóvenes Intérpretes. Orquesta Sinfónica y Coro Radio Televisión Española*. Fundación Juan March, Madrid, 5 de octubre de 2001, p. 5.

octavas acentuadas, bajos a tempo con articulaciones, secuencias de escalas con notas picadas y *stacatto.*

La escritura de las dos partes –*prima e seconda-* correspondientes a los dos intérpretes de piano o partes solísticas para piano se funden en un conjunto que realza la capacidad tímbrica de este instrumento. Aunque cada parte presenta individualmente su propio material temático –células motívicas a tiempo y a contratiempo-, sin embargo, la perspectiva global de la obra es la que realmente produce interés: por una parte, se aprecia el tejido armónico de la pieza; y por otra, se desarrolla la continuidad de frases y líneas melódicas que recorren la partitura.


A MIGUEL ZANETTI

ZAPATEADO

(Para piano a cuatro manos o dos pianos)

M.♪= 184-192

MUSICA
ANTON
GARCIA ABRIL

2+3

3+2

I

ff

II

ff

p e cresc. poco a poco

p

accel.

El maestro es muy explícito en el empleo de sonoridades contrapuestas –bajos y agudos, pasajes muy extensos donde se indica octava alta- para contribuir a la densidad de

la textura. Pero la expansión de la escritura –registros extremos del teclado- no señala en ningún caso la aparición de un lenguaje abigarrado o superfluo.

Por todo ello *Zapateado* es una página de interés y originalidad en el repertorio contemporáneo de piano a cuatro manos, no muy cultivado entre los compositores españoles del siglo XXI.

8.2.5. Madrid 1948-1998 (1998)

a) Orígenes de la composición

Esta nueva partitura escrita para dos pianos, nace como encargo de Félix Hazen para celebrar su 50 aniversario en el panorama musical. Está dedicada al homenajeado y es estrenada por el dúo pianístico integrado por Mariles Rentería y Jacinto Matute en la Sala de Prensa del Teatro Real de Madrid el 20 de diciembre de 1998. En este acto se dan a conocer también páginas de otros compositores: Carlos Cruz de Castro, Leo Brouwer, Carmelo Bernaola, Zulema de la Cruz, María Escribano, Tomás Marco, Claudio Prieto y José Luis Turina.

> "Esta obra fue escrita para el homenaje que un grupo de compositores dedicamos a Félix Hazen al cumplirse 50 años de su dedicación a la música"[26].

Ya en 1987 el maestro experimenta en la escritura destinada a dos pianos. Compone en este año una breve página -5 minutos de duración- a la que llamó *Invitación a la felicidad*, a la que posteriormente cambió el nombre para titularla *Nupcial*, que a modo de regalo personal dedica a su amigo ovetense Juan Jesús Ronzón –melómano, empresario y célebre crítico musical del desaparecido periódico *Asturias Diario Regional*- en el día de su boda con la pianista Mercedes García Pérez. El estreno de esta obra tuvo lugar el 9 de abril de 1987, en Oviedo, en la celebración de dicho acontecimiento.

b) Análisis formal

Madrid 1948-1998 es una pieza de estructura y temática libre. De una duración aproximada de 8 minutos, la partitura descubre aspectos técnicos y sonoros de gran brillantez. García Abril ofrece un tratamiento novedoso en relación a los registros

[26] Antón García Abril: notas al programa de *Madrid 1948-1998,* diciembre de 1998, p. 2.

tímbricos de ambos pianos. Incluye numerosos elementos agógicos y dinámicos en la composición: reguladores de sonidos, matices, articulaciones y signos de intensidad. Sin embargo, tal profusión de detalles no resulta nunca excesiva ni artificial. Las características comunes a sus obras escritas para dos pianos o piano a cuatro manos son: libertad formal, flexibilidad, brillantez y naturalidad.

En esta pieza se puede apreciar el concepto sinfónico que posee la escritura pianística garciabriliana. El compositor explota todas las posibilidades sonoras que el piano reproduce en base a los timbres y gamas de los diversos instrumentos orquestales. Su aportación a la música de cámara pianística es interesante y original.

8.2.6. El bosque de los ausentes (2004)

a) Orígenes de la composición

Esta pieza escrita para violoncello y piano surge a raíz del atentado del 11 de marzo en la estación de Atocha (Madrid). Poco tiempo después de producirse, se creó un monumento a las víctimas en las proximidades de dicha estación, monumento que lleva por nombre *el bosque de los ausentes,* -hoy situado en el madrileño parque del Retiro, donde se plantó un árbol por cada fallecido-.

Con motivo del I Aniversario del 11 de Marzo -11 M-, se pone en marcha una iniciativa teatral impulsada por Adolfo Simón, quien convoca a once dramaturgos, cuyos textos se leen ese mismo día en varios teatros de Madrid: "piezas que fuesen, sobre todo, una reflexión y un alivio a la tremenda conmoción moral y espiritual producida por semejante desastre"[27].

> "Teatros e instituciones de Madrid – La Abadía, Pavón, María Guerrero, Círculo de Bellas Artes, Casa de América, Cuarta Pared, Español-, dramaturgos –Raúl Hernández, Yolanda Pallín, Ignacio Amestoy, Ana Diosdado, Jerónimo López Mozo, Paloma Pedrero, Juan Alberto López, Margarita Reiz, Julio Salvatierra, Yolanda Dorado, Laila Ripoll-, actores y actrices –Ángeles Martín, María José Goyanes, Susana Hernández, Ana Labordeta, Carolina Lapausa, Blanca Portillo, Gloria Muñoz, Charo Soriano, Ángel Savín, Abel Vitón, etc.- y otros creadores, se incorporaron al proyecto. Así, por ejemplo, el célebre pintor Juan Genovés, autor del cartel, y el diseñador Lorenzo Caprile, además de escenógrafos, figurinistas, iluminadores (…)"[28].

[27] Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril. Un inconformista*. Fundación Autor, Madrid, 2005, p.141.

[28] Ibídem.

b) Análisis formal

La función de la música es la de interludio, es decir, la de servir de conexión entre los mencionados textos. *El bosque de los ausentes* es el tiempo lento de un tríptico que aún no ha sido estrenado ni editado por el compositor. Fue grabado para tal ocasión por el violoncellista Asier Polo y el propio autor al piano.

La obra contiene un mensaje de elevado contenido espiritual a través del que García Abril muestra su solidaridad con los familiares y amigos de los afectados en la tragedia. De corte intimista, estos pentagramas invitan a la reflexión. Es una muestra de un discurso musical dotado de gran sensibilidad humana: "es algo que no tiene nada de exhibición y sí mucho de oración, de amor"[29].

La parte pianística desarrolla una línea melódica expresiva de gran contenido espiritual. El tratamiento poético de las notas se refleja en la sutileza con que se exponen los temas y el material constructivo. Sobre un tempo lento y calmado se expone el dramatismo y el recogimiento de esta página camerística.

Tenemos constancia de que el maestro continúa trabajando en la totalidad de esta obra de la que ya tiene esbozados los dos movimientos restantes.

8.2.7. Fantasía Hispalense (2007)

a) Orígenes de la composición

Esta obra escrita para violín y piano es estrenada en versión de concierto el día 10 de abril de 2008 en el Real Antiguo Conservatorio María Cristina de Málaga, por el dúo Coleasa-Coronas, integrado por la violinista rumana Sabina Coleasa y la pianista malagueña Paula Coronas. Unos meses antes, la obra es retransmitida por TVE por Mariana Todorova (violín) e Irina Gaitani (piano), a quienes está dedicada.

La *Fantasía Hispalense* contiene un mensaje poético y lírico. Se trata de una música suave, sensible, densa y brillante.

La partitura está concebida a modo de recitativo cantado, formato elegido por García Abril como la mejor vía de expresión para canalizar la intensidad emocional que concentran estos compases. El carácter concertante y cíclico está presente a lo largo de

[29] Rosa Torres Pardo: *El País,* 10 de marzo de 2005.

toda la pieza. Ambos instrumentos, -violín y piano- dialogan e intercambian melodías y material temático.

> "Como si de un sueño se tratara, la pieza comienza con serenidad y calma, invitando a la reflexión. A continuación, surge la inquietud de una pregunta lanzada al aire, al infinito tal vez, que crece hasta convertirse en un ritmo enérgico de danza. La atmósfera inicial se irrumpe. El violín y el piano exponen frases e ideas melódicas de diversa naturaleza y concepción, que finalmente desembocan en la tranquilidad y en el sosiego del comienzo. La incertidumbre, descrita con dulzura en el desarrollo, es vencida, definitivamente por la convicción que, libremente es aceptada en un pensamiento espiritual, casi místico. El equilibrio formal añade elegancia y sobriedad"[30].

b) Análisis formal

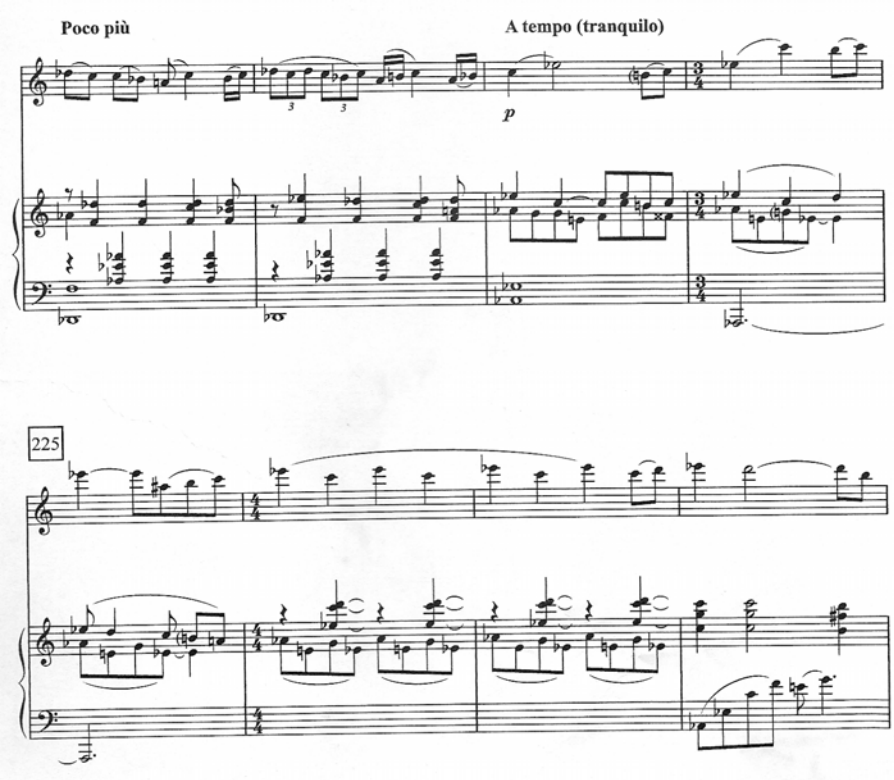
La obra está escrita de forma continuada, sin interrupción, y tiene una duración aproximada de diez minutos. En la partitura figuran diferentes indicaciones metronómicas que corresponden a diferentes secciones y frases musicales: *Adagietto, Tranquilo a tempo, Con libertad, Piú mosso, A tempo (siempre con libertad), Casi cadencia, Allegro non troppo, Poco meno mosso, Calmado, A tempo (tranquilo).*

En el repertorio convencional de música de cámara dedicado al dúo violín-piano, la potencia y brillantez del piano ha significado en numerosas ocasiones la inquietud, la lucha, la búsqueda de aspectos sonoros. En cambio, la escritura pianística en la *Fantasía Hispalense* plantea un enfoque diferente y original: el piano, tras una introducción calmada y serena, expone un fraseo en el que se combinan los elementos rítmico y melódico. El desarrollo de este material representa la respuesta a numerosas preguntas lanzadas por el violín. Nos encontramos ante un piano que encuentra el equilibrio sonoro de la partitura, que apacigua el inquietante discurso del violín.

> "*Fantasía Hispalense* del compositor turolense, se convirtió en el nuevo reto de dificultad técnica para el dúo Coleasa-Coronas. Un diálogo vibrante entre el desasosiego del violín y la templanza del piano en búsqueda de un equilibrio de sensaciones armónicas cercanas, y que produjeron el notable éxito esperado. El maestro García Abril, presente en la sala, no sólo disfrutó de la escucha atenta de su partitura sino que participó de una emotiva primera parte dedicada a su persona en la belleza de su *Sonata de Siena* y con la sorpresa de *Lejanía"*[31].

[30] Paula Coronas y Sabina Coleasa: notas al programa de mano *Estreno de la Fantasía Hispalense,* 10 de abril de 2008, Real Conservatorio María Cristina de Málaga, p. 3.

[31] Fernando Miguel Anaya Gámez: *Revista Ritmo* Nº 809. Junio 2008, p. 41.



Desde el enfoque estético de esta producción constatamos la madurez del sello garciabriliano. El compositor ofrece un lenguaje claro y directo, desprovisto de artificios o exhibiciones. La flexibilidad del diseño melódico –melismas, pasajes cadenciales, figuraciones de notas rápidas-, y la precisión de los patrones rítmicos de carácter rápido –silencio de corchea con doble puntillo seguido de semifusa ligada a una negra, células de fusas y semifusas, grupos de doce fusas-, confieren transparencia y vaporosidad al conjunto.

> "García Abril, comunicador y humanista del siglo XXI desea transmitir un mensaje esperanzador, a través de un lenguaje humano y fraterno. Su propuesta musical es siempre directa y cautivadora: la *Fantasía Hispalense* lo confirma. Con la misma naturalidad y sinceridad con que ha sido gestada la obra, queremos ofrecer hoy nuestra más sentida interpretación, invitando al público a recorrer con nosotros esta melódica aventura espiritual"[32].

[32] Paula Coronas y Sabina Coleasa: notas al programa de mano *Estreno de la Fantasía Hispalense,* 10 de abril de 2008, Real Conservatorio María Cristina de Málaga, p. 3.

8.2.8. Sonata de Siena (1954-55)

a) Orígenes de la composición

La *Sonata de Siena,* para violín y piano, es la segunda obra que figura en el catálogo del maestro, aunque estuvo descatalogada hasta 1998 por el propio compositor. Éste la sometió a una revisión en el año 1998. Los motivos son la insistencia con que el violinista Agustín León Ara solicitó a García Abril una composición para violín y piano.

> "La razón última estribaba en que, ante la inminente programación, por aquel entonces y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de un concierto en el que serían interpretadas obras de todos los académicos, el reconocido violinista deseaba interpretar una cuya autoría correspondiese a García Abril. El maestro optó por ofrecer a León Ara esta composición que, desde muchas décadas atrás, reposaba en el baúl de los recuerdos"[33].

Fue estrenada en la ciudad de Siena en el verano de 1955, en el Salón de Actos de la Academia Chigiana. Sus intérpretes fueron Lydia Beretti, violín, y el propio autor, piano. Su estreno en España tuvo lugar el 21 de diciembre de 1955, en el Ateneo Mercantil de Valencia. En esta ocasión es interpretada por el violinista José Moret y el pianista Eduardo López-Chávarri Andujar.

> "La *Sonata de Siena* es una de mis primeras obras. Junto a la *Sonatina,* para piano y el *Ciclo de Canciones infantiles*, representa un momento en el que aparecen mis primeros impulsos creativos. Iniciada en Madrid, todavía estudiante de composición, la terminé en Siena durante los cursos de perfeccionamiento que realicé en la Academia Musicale Chigiana. Desde su doble interpretación, en Madrid con su primer movimiento y en Siena una vez terminada la sonata, hasta el pasado otoño, nunca me había acercado a la obra, sin embargo, muchas veces tuve el deseo de hacerlo y volver a descubrir la partitura. Fue gracias a la insistencia de mi amigo el gran violinista Agustín León Ara la que me animó a encontrarme de nuevo con esta *Sonata de Siena.* Decisión que me transportó a un período de mi vida colmado de ilusiones, de inquietudes y de amor a un mundo que se abría ante mis ojos y mi sensibilidad, a un mundo lleno de belleza, de misterio, y, que de una manera irresistible me conduciría al maravilloso e inquietante universo de la creación musical"[34].

[33] Fernando J. Cabañas: *Antón García Abril. Sonidos en libertad*. Colección Música Hispana. Ediciones del ICCMU. Madrid, 2001, p. 171.

[34] Antón García Abril en: programa de mano *Aula de reestrenos (48) Homenaje a Antón García Abril en su 70 aniversario.* 21 de mayo de 2003. Fundación Juan March, Madrid, p.4.

Se trata de una obra de juventud que muestra brillantez y efusividad a través de una escritura efectista que permite el lucimiento de los dos instrumentos a que está destinada la Sonata. Este espíritu de entusiasmo se corresponde con los momentos vividos por el autor: perfeccionamiento de su carrera compositiva, aproximación al mundo del arte y de la cultura, ilusión por triunfar y por abrirse camino en su trayectoria profesional. La partitura refleja la alegría y energía de esos años felices que rodean al maestro.

b) Análisis formal y estructural

Estructuralmente está muy cercana al esquema formal de una sonatina. Consta de tres movimientos: *Allegro, Adagio* y *Andante-Allegro ostinato.*

En el primer movimiento *Allegro* se aprecia la riqueza de aspectos *cantábile,* a través de *ostinatos,* y células rítmicas y melódicas de diferente configuración. Al mismo tiempo se constata precisión en la textura del tejido armónico que origina procesos y secuencias repetitivas como *cánones* y *progresiones*. Se ofrece también la aumentación y disminución de las células o motivos, por lo que se advierte originalidad en el trabajo de la politonalidad y de la modalidad. Este planteamiento, bien organizado, permite al autor desarrollar su capacidad imaginativa e inspiradora con libertad. García Abril extrae bellas sonoridades del violín y explota al máximo los recursos y timbres del piano –recordamos que durante estos años el maestro ejerce su actividad como pianista, por lo que conoce y domina la técnica pianística-. El autor despliega a través de estos compases un enfoque cíclico de células y frases que conducen todo el movimiento, y que se someten a cambios y variaciones durante el desarrollo.

Este primer movimiento se divide en cinco secciones:

-Sección A (cc. 1-69)

-Sección B (cc. 70-118)

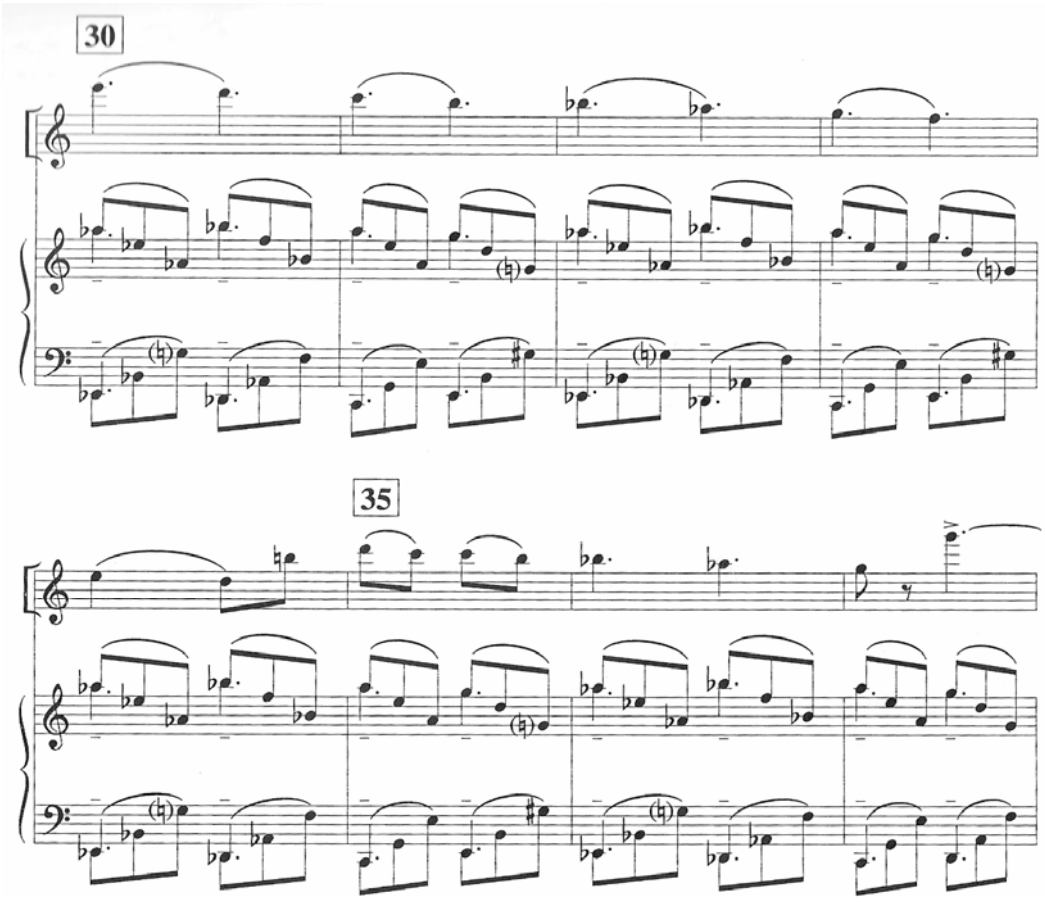
-Sección A' (cc. 119-156)

-Sección B' (cc. 157-179)

-Sección A" (cc. 180-203)

-La sección A está dividida en dos bloques. El primero de ellos (cc. 1-40) está iniciado por el ritmo insistente del piano en las dos manos sobre la tonalidad de Do. Ambas manos ejecutan figuras de corcheas en ritmo de 6/8, por movimiento contrario. Esta fórmula se extiende hasta el compás 12. Entre los compases 13 al 20 se sucede el mismo diseño pasando por diversos centros tonales: Do M, Re m, Mi m, Fa M, Sol M y La

m. Entre los compases 21 y 28 hay un nexo que nos conduce a la repetición exacta de los cc. 5-16. Durante estos compases se establece un diálogo con el violín que adquiere su máximo protagonismo hacia el compás 25. Desde el c. 29 al c. 40 hay una repetición del fragmento presentado del c. 5 al c. 16.



El segundo bloque de esta sección (cc. 41 al 69) es un puente que a su vez se subdivide en dos partes: la primera, desde el c. 41 al c. 56, y la segunda, desde el c. 57 al c. 69. La primera parte se presenta en el centro tonal de Mi b, donde el violín ejecuta giros melódicos de dificultad técnica. En la segunda, el violín realiza unos arpegios quebrados y el piano acompaña en corcheas con acordes muy amplios. Las notas superiores de los acordes de la mano izquierda del piano coinciden en esta sección con las notas graves de una secuencia de trinos que realiza el violín.

-En la sección B el tema está escrito en un compás de 2/4. La célula melódica –tresillo y corchea con puntillo y semicorchea- es iniciada por el violín en la tonalidad de Mi hasta el c. 77. A partir del c. 78 se establece un canon entre el violín y la mano izquierda del piano. La mano derecha realiza el fondo armónico del pasaje en Si hasta el c. 86 donde entra la tonalidad de La b, zona de máxima tensión. En el c. 97 el reposo de un calderón

marca el final de este fragmento. El violín desarrolla una melodía basada en una cuarta descendente tomada del tema de la sección A (cc. 5 y 6). A partir del compás 107 se inicia una especie de pasaje cadencial en el que el piano acompaña.

-La sección A' es una reexposición del comienzo. El material temático es muy parecido al que aparece en el principio del movimiento, pero ahora se muestra más desarrollado. Observamos que la mano derecha del piano y el violín entablan un diálogo: el piano comienza en el c. 120 (La b, Sol, Fa, Mi b, Re b) y el violín contesta en el c. 121, del mismo modo, hasta el c. 128. A partir del c. 129 la fórmula se invierte: primero realiza la pregunta el violín y luego el piano contesta (c. 130), atravesando los tonos de Mi b, La b y Re b. En el c. 139 vuelve a aparecer la fórmula del c. 70 –tresillo, corchea con puntillo, semicorchea-, que nos lleva al tema de la sección B. Entre los cc. 145 y 156 se repite el ostinato en la mano izquierda del comienzo del tema de la sección A, acumulando tensión hasta la caída en el c. 156, final de esta parte.

-En la sección B' el tema es más breve que en la anterior. Utiliza los fragmentos comprendidos entre los cc. 70-73 y cc. 98-113. Se añade al último trino una escala en Re b que enlaza directamente con el último bloque del movimiento –A"-.

-La sección A" presenta el carácter de coda con un tempo más lento para concentrar la densidad del *ostinato* desarrollado por el piano, en el centro tonal de Do. El *ostinato* va cambiando de tonalidades constantemente. Desde el c. 192 hasta el final es politonal: Do m, Mi M, Mi m, Lab M, Mib M, Sol M, Reb M y Fa M.

La esencia poética del segundo movimiento *Adagio* caracteriza la pieza. Este tiempo posee uno de los momentos líricos de mayor calado en la obra garciabriliana. Nuevamente el trabajo celular de los motivos melódicos y rítmicos logra resultados y efectos de brillantez: temas *cantábile* expresados por el violín, *ostinatos* y contramotivos del piano, diálogo entre ambos instrumentos, aspectos modales y tonales eficaces y variados. El tempo lento indicado por el autor en este tiempo ofrece posibilidades acústicas muy interesantes, al permitirse la escucha de diversos intervalos y centros tonales en el tejido armónico. La sensación de calma y serenidad se apodera del oyente en la audición de estos pentagramas.

La estructura de este segundo movimiento es la siguiente:

-Exposición (cc. 1-26)

-Desarrollo (cc. 27-57)

-Reexposición (cc. 58-89)

-La exposición se abre en la tonalidad de Lab m. Comienza el piano con un dibujo de corcheas a modo de sustento armónico. El violín entra en el c. 2 con una línea melódica cantábile, que juega con la aumentación –negras amplias- y disminución –notas largas- de la célula o motivo de cada idea musical. El piano tiene función acompañante y realiza en la mano derecha notas dobles en terceras y cuartas sobre los siguientes centros tonales: La (cc. 6-8); Fa# (cc. 9-14); La b (cc. 15-16); Fam (cc. 17-29). Del c. 21 al c. 26 se extiende el clímax de la sección, donde el piano ejecuta acordes muy elaborados y el violín notas dobles largas, hasta descansar en el c. 27.

-En la sección de desarrollo el movimiento es más movido y está escrito en compás de 2/4. El violín expone una nueva idea, una variación del tema de la exposición. A continuación se establece una zona de diálogo entre ambos instrumentos. Comienza el piano, el violín contesta un intervalo de tercera mayor ascendente. Tras un pasaje que acumula gran densidad sonora llegamos al c. 52, punto culminante de la sección, que halla su reposo hacia el c. 58 en Mi b.

-La reexposición es una repetición idéntica a los cc. 1-14, con la diferencia de que se añade una coda a partir del c. 71, escrita en el centro tonal de Lab m en la que finaliza la sección.

El tercer movimiento *Andante-Allegro ostinato* muestra distintos planteamientos armónicos y temáticos. El carácter rítmico está más acentuado en esta sección que en las anteriores. Se trata de un tiempo colorista y virtuosístico. Como bien figura en el título de este movimiento, el *ostinato* se convierte en el elemento rítmico de mayor protagonismo, cuya presencia añade tensión y crecimiento formal a la partitura. Los cambios metronómicos continuos, la exuberancia agógica y dinámica, el rigor en la escritura polifónica, los procedimientos armónicos y la variedad de acentos y elementos a contratiempo, aportan un lenguaje rico e interesante.

Dentro del tercer movimiento, se observan dos tempos que corresponden a dos temáticas diferentes: Andante (cc. 1-27) y Allegro ostinato (cc. 28-257).

Analizamos en primer lugar el Andante. Durante los primeros ocho compases se presenta el material armónico. Está en el centro tonal de Lab. El ritmo armónico es lento, produciéndose un acorde por compás: Lab M, Fa M, Re M, Si M, Mi M, Reb M, Sib M y SolM. La presentación del tema la inicia el violín a partir del c. 9. Lo hace en la base armónica descrita anteriormente, basada en la célula motívica de los cc. 9-10: negra, blanca, dos corcheas, cuatro corcheas. El piano combina ritmos de síncopa con la precisión de corcheas a tempo.

El Allegro ostinato se divide en tres secciones:

-Exposición (cc. 28-78)

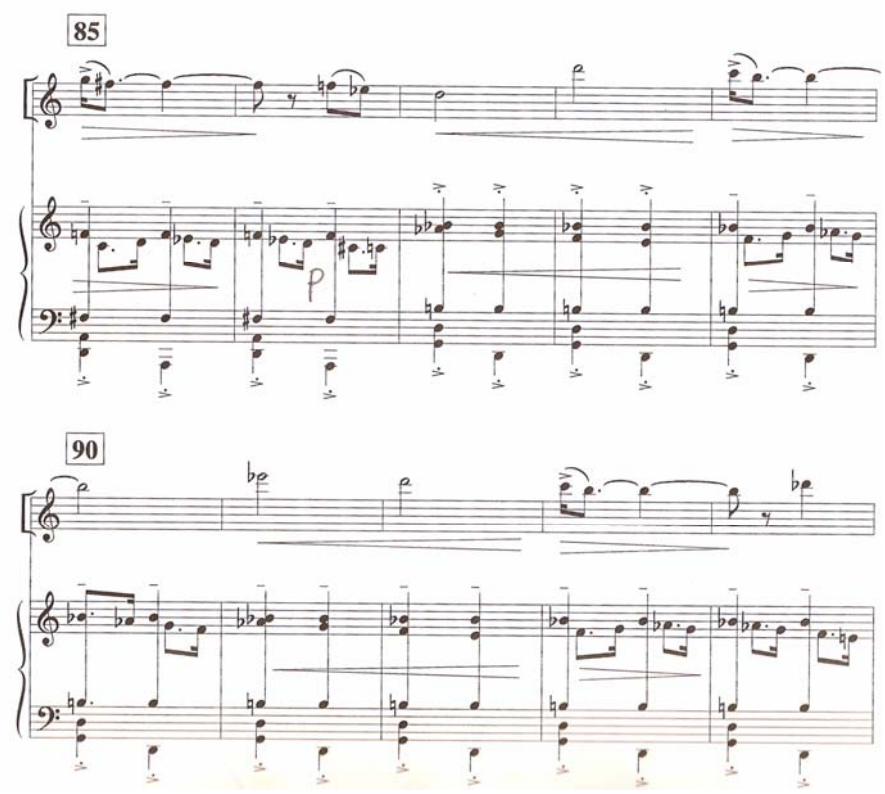
-Desarrollo (cc. 79-180)

-Reexposición-Coda (cc. 181-257)

-Exposición: en el título de este movimiento –Allegro ostinato- ya se nos advierte del carácter rítmico de ostinato que contienen estos compases. Comienza con una entrada en forma de canon que está tomada del fragmento melódico que introduce el violín en el c.10. El violín inicia la secuencia –c. 28-, y después le sigue la mano derecha del piano –c. 29-, y finalmente, la mano izquierda –c. 30- hasta el c. 35. Este canon se nutre de dos ideas o motivos: la primera por tres negras y una corchea –figuras acentuadas- y la segunda por cuatro células y media formuladas por silencio de semicorchea, semicorchea, corchea. Destaca el aspecto politonal de la armonía: La b con Re M. En los ccc. 39-40 se presenta la fórmula del ostinato presentada por el violín –semicorcheas ascendentes y descendentes entre Do y Fa- en el centro tonal de La b. La armonía está creada dentro de una escala octatónica de Messieaen –modo 2-: la escala de tono, semitono, tono, semitono, etc. hasta el c. 75. Esta fórmula se repite cada dos compases. A partir del c. 57 hasta el c. 64, la escala octatónica la realiza el piano, bajo el centro tonal de Re, y de nuevo la retoma el violín en el c. 65.

La sección de desarrollo consta de tres fragmentos: A (cc. 79-105), B (cc. 106-162) y A' (cc. 163-180).

A: Comienza en el c. 79 un desarrollo de la idea anterior con alguna variación en la célula melódica –semicorchea, nota larga-. El piano continúa realizando la misma armonía del ostinato. El violín ha cesado el ritmo y repite la melodía contenida entre los cc. 79-85. Pasa por dos centros tonales: Sol (cc. 87-94) y Re (cc.95-106). El piano sigue ejecutando la fórmula del c. 40, con la incorporación del contrapunto independiente que realiza una célula protagonista en este movimiento –corchea con puntillo, semicorchea-.



B: Un puente formado por dos entradas canónicas abarca los cc. 106-110. Primero se produce la entrada del violín –c. 106-, y luego la del piano –c. 108-. Nuevamente observamos una sección de ostinato, esta vez muy desarrollado. Se atraviesan distintos centros tonales de forma muy fugaz. La escritura del pasaje propicia una escucha no sincronizada entre ambos instrumentos: el violín ejecuta semicorcheas y el piano pequeños grupos de semicorcheas que alternan con tresillos en la mano izquierda.

Desde los cc. 111 al 114 el piano es politonal. La mano derecha está escrita en La M y la mano izquierda en Mib M. El violín protagoniza la escala octatónica de Si b. Luego el centro tonal cambia a La b (cc.115-118). La mano izquierda ejecuta Lab M, y la derecha, Re M. El violín interpreta la escala octatónica de Mib. Entre los cc. 119 al 122 la tonalidad es de La, pero la mano izquierda realiza La, la mano derecha hace la armonía de la escala octatónica y el violín cambia sus figuras. Los cc. 123-126 repiten la misma estructura que en los anteriores compases, pero la mano izquierda realiza Fa# M, la derecha La M y el violín La #. Entre los cc. 127 al 162 se produce un desarrollo de ideas, basado en las diferentes fórmulas motívicas descritas. A partir del c. 155 comienza a cadenciar. Esta transición nos conduce directamente a la parte A'.

A': Aparece la misma idea que en A bajo el centro tonal de Do#. Es una sección más breve. El violín acaba en el c. 171 dejando el protagonismo al piano en un episodio de transición que conecta con la reexposición.

-Reexposición-Coda: Del c. 191 al 230 se reexpone literalmente lo que aparece en los cc. 39-78. A partir del c. 231 se inicia la preparación del final de la sonata. Se sucede el ostinato desarrollado que protagoniza el violín. Se sucede por diferentes centros tonales: Re M, Si M, Lab M, Fa M, Sib M, Sol M, Mi M, Do# M.

El violín emprende el camino o nexo hacia la coda –cc. 246-257-, bajo el centro tonal de Sib. Se construyen los acordes con la escala de tono y semitono a partir de Sib. El violín nuevamente realiza un ostinato en sus notas graves. El piano repite lo ejecutado por el violín y crea tensión hasta el final que concluye con máxima energía –ff-.

En definitiva, la *Sonata de Siena* obedece a una primera etapa en la vida artística del compositor en la que se constata el conocimiento de una sólida técnica compositiva. También se refleja el periodo de búsqueda y experimentación, además de la personalidad de García Abril que comienza a encontrar y a definir su pensamiento y su estética musical.

El violinista Agustín León Ara comenta lo siguiente respecto de la *Sonata de Siena:*

> "Con motivo de nuestras charlas supe que Antón había compuesto una sonata para violín y piano en su época de Siena. Le animé a que la terminase, pues me decía que como la parte de piano la tocaba él, no estaba completa. […] El resultado es una preciosa obra. […] Animo a todos los violinistas españoles y no españoles, jóvenes y menos jóvenes, a que conozcan e interpreten esta *Sonata de Siena* de la que me siento, en cierta medida, un poco 'culpable', pues de no haber salido a la luz, habría sido una lamentable pérdida para el repertorio camerístico español"[35].

8.3. CONSIDERACIONES FINALES

Desde el año 1988 hasta el 2008 se observa un crecimiento paulatino de la producción camerística garciabriliana. Este hecho indica que el interés del maestro por la música de cámara ha ido en aumento en paralelo al grado de conocimiento y dominio de la escritura instrumental y de la técnica compositiva.

García Abril ha desarrollado, a lo largo de estos años, una evolución en su obra de cámara, cuyo principal objetivo ha sido la depuración del estilo y la canalización de un mensaje comunicativo y directo.

[35] Agustín León Ara: Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril. Un inconformista.* Fundación Autor, Madrid, 2005, p.132.

> "La escritura camerística requiere una técnica muy particular y desarrollada, donde los planteamientos compositivos deben actuar sobre bases de transformaciones que nos acerquen a contenidos en los que la imaginación pueda encontrar procedimientos formales y de expresión-comunicación que supongan el centro troncal de la obra y que a través de sus ramificaciones se produzca la continuidad"[36].

La precisión de su labor creativa va ligada permanentemente a la capacidad de comunicar: "cualquier forma musical que no tenga la capacidad de comunicar con nuestros semejantes es inútil más allá del puro experimento sonoro, y lo que es más importante, también carece de valor artístico"[37]. Por ello, a través de la música de cámara, entendida como máxima expresión del color y la riqueza instrumental, desarrolla dos vías de transmisión con el auditorio: una, desde el plano de la sensibilidad, y otra, desde el enfoque intelectual.

-Desde el plano de la sensibilidad, García Abril concibe la música de cámara como el ideal de convivencia artística entre instrumentos e instrumentistas que imprimen similares características interpretativas al planteamiento del autor. Al mismo tiempo, la pluralidad y variedad aportada por cada instrumentista en el conjunto global de su composición interesa particularmente al compositor, cuya visión artística de la obra se enriquece desde la sensibilidad individual de cada músico. En definitiva, la unión de la propia sensibilidad del creador con la generada por el grupo instrumental camerístico, confiere al discurso calidad y emoción.

-El enfoque intelectual que posee la música de cámara proviene del nivel de conocimiento técnico necesario para abordar su escritura. "Entre las cualidades que diferencian a la creación del resto de las bellas artes, sobresale su vigor como ciencia"[38]. García Abril es un científico. El rigor y la minuciosidad desarrollados en el estudio sonoro de cada instrumento hacen de su corpus camerístico un logro en el catálogo general de la música española contemporánea. Sus páginas escritas para diversas agrupaciones instrumentales constatan la categoría científica de su pensamiento musical.

Como consecuencia de esta doble perspectiva anteriormente comentada –artística y científica-, nuestro protagonista concede, como hemos comprobado, una clara preponderancia al piano como instrumento de soporte, en el que confluyen los dos puntos de vista mencionados –sensibilidad y ciencia-. Por una parte, la obra de cámara

[36] Antón García Abril: entrevista con P. Coronas, Madrid, mayo de 2008.
[37] Antón García Abril: *Antón García Abril. Arte y experimentación en la música contemporánea.* Cuadernos Hispanoamericanos, número 676, octubre de 2006, pp. 34 y 35.
[38] Ibídem.

garciabriliana refleja un profundo sentimiento de admiración por el teclado, en el que se apoya constantemente, debido a la facilidad que el piano le brinda como vehículo de transmisión de sentimientos. Por otra, la complejidad que la técnica pianística encierra, guía, en gran parte, el carácter científico que se deriva de su estudio y análisis riguroso.

CAPÍTULO 9.- EL PIANO EN LA MÚSICA VOCAL

9.1. INTRODUCCIÓN

> "Muchos aficionados y buena parte de la crítica coinciden en señalar la obra vocal de García Abril, y en particular sus canciones de concierto, como lo más extraordinario de cuanto ha creado en medio siglo de incesante actividad. Basta examinar el corpus de sus canciones para darse cuenta de que Antón es un gran lector de poesía. Por otra parte, para él, 'la voz es la expresión natural de la melodía' y esto es una prueba más de su acercamiento a lo natural, a cosas como el mar o a ese lenguaje que busca la belleza a través de la naturalidad (…). Su importantísima obra vocal es testimonio de una profunda identificación entre los textos, su lenguaje y contenido, y ese mundo incorpóreo de la música"[1].

La relevancia de su música vocal en el contexto global del catálogo garciabriliano se constata a través de la calidad y riqueza de la misma. Una tercera parte de su producción está dedicada a la obra vocal, y concretamente el piano interviene en un 80% de ella.

La mayor parte de compositores españoles han concedido gran importancia a la canción de concierto, es decir, al *lied,* género que nace con la figura de Schubert en pleno romanticismo. En el siglo XIX destacan las canciones de Felipe Pedrell, Isaac Albéniz, Francesc Alió, Enric Morera y Enrique Granados. Pero definitivamente la canción se consolida con la presencia de los maestros del siglo XX: Falla, Turina, Nin, Isasi, Lamote de Grignon, Conrado del Campo, Julio Gómez, Guridi, Esplá, Leoz, Palau, Vives, Pahissa, posteriormente con los miembros de la generación de la República: Toldrá, Obradors, Rodrigo, Gerhard, Sorozábal, Bacarisse, Bautista, Cristóbal y Rodolfo Halffter, Mompou, Blancafort y Homs. "A partir de la llamada generación de 1951 y si exceptuamos compositores-puente como Xavier Montsalvatge, autor de canciones que han logrado la universalidad, nadie ha aportado a la canción de concierto tan importante producción como García Abril"[2].

> "Su inventiva de recursos es realmente pasmosa, la riqueza temática no lo es menos, y el 'lied' de Antón García Abril, conforma un catálogo de inagotables recursos, subrayando con admirable propiedad los textos 'cantados' así por él: la luna o el mar, la nana o la directa alusión como retrato, al leve dato que no deja de enraizar un contorno que se adivina como racial, entre muchísimos datos más, conforman en nuestro músico excelente, aquella sucesión de notas que reclaman y encuentran, siempre, su más deseado y logrado cimiento"[3].

---

[1] Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril. Un inconformista.* Fundación Autor, Madrid, 2005, p.79.

[2] Ibídem, p. 112.

[3] Antonio Iglesias: notas al programa *Triunfo de la melodía*. CD integral de la obra para canto y piano de Antón García Abril. Sello EMI Classics. María Orán y Chiky Martín. Madrid, 1998, pp. 2 y 3.

El extenso repertorio garciabriliano se distingue desde sus comienzos por su inclinación hacia el melodismo imaginativo y libre. Recordamos su Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Defensa de la melodía*, en el que afirma que "la voz es el vehículo natural de la melodía o la melodía es el vehículo natural de la voz. Los instrumentos nacen a imitación de ésta, con el afán de cantar"[4]. Su amplia obra vocal se destaca por una especial predilección por la obra de grandes poetas y escritores españoles de todos los tiempos: Góngora, Bécquer, Machado, García Lorca, Cernuda, Rosales, Alberti, Rosalía de Castro, Valle-Inclán, Cunqueiro, Ferreiro, Gala, Gerardo Diego, Miguel Hernández, Ridruejo, etc.

> "Siempre me he sentido ligado al universo literario, precisamente porque la poesía sirve de fundamento a mis canciones (…). A modo de terapia creativa, la desnudez del texto poético y el piano alejan al creador de alharacas y falsedades sonoras. Dicho esto, casi no es necesario explicar la importancia que, desde mi obra, concedo a la literatura española. He escrito alrededor de cien canciones, basadas en poemas de todas las épocas, desde el siglo XI hasta la actualidad"[5].

La ejecución de la música vocal garciabriliana plantea importantes retos al intérprete, debido a la densidad que posee, tanto en el plano técnico como en el contenido emocional.

> "Para cantar a García Abril se exige una voz de extraordinarios quilates: lo primero, caudalosa, aunque perfectamente domeñada por el talento artístico; una voz de meridiana dicción, dado que lo que se entona, por encima de la dificultad técnica, no puede no ya perderse, sino mancillarse mínimamente, pues la elección del poeta es primordial para nuestro músico; una voz lozana, con sana disposición para la alternante 'situación' emotiva, que campea sin que perturbe su discurrir por encima de cuanto accidente novedoso quiera añadir el músico; ternura y pujanza, ágil y con gran 'fiato', capaz de apropiarse de santísimas ideaciones, lírica o dramática"[6].

El tratamiento que el compositor impone a la voz se corresponde plenamente con la técnica vocal. Este hecho atrae la atención de los intérpretes –cantantes-, que se sienten cómodos y protegidos con su propuesta compositiva. "Mi técnica compositiva exige un

[4] Antón García Abril: *Defensa de la melodía,* discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 4 de diciembre de 1983, p. 24.

[5] Antón García Abril: *Antón García Abril. Arte y experimentación en la música contemporánea.* Cuadernos hispanoamericanos. Nº 676, octubre de 2006, p. 36.

[6] Antonio Iglesias: notas al programa *Triunfo de la melodía*. CD integral de la obra para canto y piano de Antón García Abril. Sello EMI Classics. María Orán y Chiky Martín. Madrid, 1998, p. 3.

tratamiento extraordinariamente cuidadoso de la expresión de cada palabra al convertirla en música"[7].

> "La palabra hecha música cohabita con la música instrumental, protagonista esta, del desarrollo de una dramaturgia que, en su propio discurso, posibilita al compositor para desarrollar una técnica mixta, vocal-instrumental, que, por ella misma, suscita una nueva forma de expresión, lo que tradicionalmente hemos llamado música teatral. Cada compositor en función del valor expresivo que asigne a cada palabra y a cada frase, elegirá el texto que pueda encauzar su visión sobre la música vocal"[8].

El papel del piano en su obra vocal es esencial. Aunque presenta también la función de acompañar a la voz, no es ésta su única misión. La parte pianística ocupa en este apartado un lugar destacado: envuelve la línea melódica y recrea ambientes sugeridos por la voz. Se trata de un piano con autonomía y vigor.

> "Llegamos a un punto esencial del 'lieder garciabriliano': el piano. No es en ningún modo acompañante, pero sí que acompaña a la voz, cuando no campa por sus respetos, introduciendo o parlamentando por sí solo. El piano de García Abril, ya personalísimo, es precioso, pero muy preciso en su voluntad de aprehender el contenido textual y, por encima de sus dedos, difíciles, exige el artista que, además de su propio lenguaje, ha de saber arropar, mimar con voluntad muy dedicada, cuanto la voz moldea en sus imágenes"[9].

En 1998 el dúo integrado por la soprano María Orán y la pianista Chiky Martín registran en Madrid la grabación de un CD con la integral de la obra para canto y piano hasta la mencionada fecha, consolidándose como dos destacadas intérpretes de la música vocal con piano producida por García Abril.

> "Al adentrarme en el mundo de sus canciones, quedé para siempre fascinada por la emoción contenida y la manera magistral de tratar la voz, porque es una música tan sugerente que se apoya en textos sabiamente elegidos, y aunque todo aparece con sencillez y espontaneidad, esconde una armonía riquísima, muy desarrollada y personalísima, donde el piano tiene vida propia a la vez que se ensambla mágicamente con la voz. El legado de sus canciones y de su música vocal forma parte ya del repertorio imperecedero de la música española"[10].

---

[7] Antón García Abril: entrevista con P. Coronas, Madrid, mayo de 2008.

[8] Ibídem.

[9] Antonio Iglesias: notas al programa *Triunfo de la melodía*. CD integral de la obra para canto y piano de Antón García Abril. Sello EMI Classics. María Orán y Chiky Martín. Madrid, 1998, p. 3.

[10] María Orán en: Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril. Un inconformista.* Fundación Autor, Madrid, 2005, p.113.

> "La música de Antón García Abril ha llegado a emocionarme hondamente. Su piano es rico, austero, tierno, enérgico, elegante, complejo, audaz (…). Muchas cosas a la vez pero, sin que ninguna de ellas se pelee entre sí. De ahí, probablemente, proviene su dificultad, su originalidad y su gran belleza"[11].

9.2. REPERTORIO DEL PIANO EN LA MÚSICA DE CÁMARA

Para clasificar su obra pianística en el apartado de la música camerística, hemos seguido el criterio cronológico, agrupando por épocas las diferentes obras que vamos a estudiar a continuación. Los números 7, 8, 9 y 10 son obras que aún no han sido publicadas o estrenadas, por lo que no abordamos su análisis.

1. Colección de canciones infantiles (1956)
2. 2.2.1. Dos villancicos de "El Alba del Alhelí" (1959)
   2.2.2. Dos canciones de Juventud (1959)
   2.2.3 Tres nanas (1961)
3. 3.3.1. Cuatro canciones sobre textos gallegos (1962)
   3.3.2. Tres canciones españolas (1962)
   3.3.3. Aunque vives en costera (1963)
4. 4.4.1. Becqueriana (1970)
   4.4.2. Canciones de Valldemosa (1974)
5. 5.5.1. Catorce canciones asturianas (1984)
   5.5.2. Canciones del alto Duero (1993)
   5.5.3. Tres poéticas de la mar (1996)
6. 6.6.1. Castilla de la luz (2000)
   6.6.2. Canciones del Jardín Secreto (2001)
   6.6.3. Tres canciones sobre textos de Antonio Machado (2003)
7. Canciones de noche y estrellas (2007)
8. Canciones de la floresta (2007)
9. Canciones del recuerdo (2008)
10. Canciones de mar, amor y albas (2008)

[11] Chiky Martín en: Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril. Un inconformista.* Fundación Autor, Madrid, 2005, p. 113.

9.2.1. Colección de canciones infantiles (1956)

a) Orígenes de la composición

Colección de canciones infantiles, escrita para soprano y piano, también es conocida por los títulos de *Diez Canciones infantiles* o *Canciones infantiles.* Está dedicada a los padres del compositor y su estreno tiene lugar en el Teatro Victoria de Teruel, el 5 de abril de 1961, preludiado por una conferencia dictada por Fernández-Cid sobre el compositor. Sus intérpretes fueron la soprano María Teresa Tourné y la pianista Carmen Díez Martín. La obra nace para ser presentada en aquel año al Premio Nacional de Música[12], dedicado en esta ocasión a la temática del mundo infantil. "Con esta composición nuestro compositor adquiere el compromiso vital de atender y de preocuparse por sus preferidos: los jóvenes"[13]. Aunque el ciclo no está dirigido específicamente para niños, sí se refleja el espíritu infantil en estas páginas: alegría, ternura, delicadeza, frescura y entusiasmo.

Se trata de la última obra compuesta durante su etapa italiana, perteneciente a su estancia en Siena. Nos encontramos ante un compositor joven –de 23 años-, e ilusionado, a punto de regresar a España, en cuyo espíritu musical ha calado con fuerza la huella cultural y filosófica del arte renacentista italiano.

La colección integra un conjunto de piezas independientes pero no aisladas unas de otras. Estas piezas guardan una relación de coherencia entre sí, por sus características de dimensiones, similitudes técnicas, aspectos sonoros y contrastes.

> "Un esfuerzo mayor de concentración y empeño que da la coherencia y respeto a un conjunto que, aunque dichas piezas tengan significación cada una en solitario, tienen que funcionar como bloque, como un todo"[14].

> "No se puede hablar de la simple composición de diez canciones aisladas, sino de un ciclo cuyos planteamientos formales, técnicos, tonales, etc. se encuentran estructurados a lo largo de las diez canciones que lo forman y esto requiere, ya desde el simple punto de vista formal, un equilibrio y un contraste que necesita una meditación previa muy seria"[15].

Los títulos de estas diez canciones que ponen música a los textos del poeta Federico Muelas son: *Romancillo de la luna, Canción de las dos noches, Sale el menguante del mar, En*

[12] La obra obtiene el Accésit al Premio Nacional de Música de 1956.

[13] Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, ICCMU, Madrid, 2007, p. 76.

[14] Ibídem.

[15] Fernando J. Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana. Ediciones del ICCMU, 2001, p. 41.

el agua del arroyo, Pala y pico, Poemilla humilde, Tu reloj, Tres marineros, Ese ramo de coral y Villancico del boticario.

Se trata de una de sus primeras obras de entidad, tanto por su estructura como por la solidez de su estética. El maestro muestra en esta partitura el asentamiento de su lenguaje, la constancia de un estilo propio y personal. Se desarrollan aspectos y elementos diversos e incluso contrapuestos: lo rítmico y lo melódico, lo tonal y lo modal, lo directo y lo sutil, lo clásico y lo moderno. "Canciones o piezas aparentemente tonales pero inmersas en el mundo modal que nuestro compositor constantemente practica"[16]. Esta característica de cierta indefinición tonal unida al constante cambio de modulaciones, constituye una constante en la producción garciabriliana.

> "Esta colección, que no presenta grandes problemas técnicos ni de ámbito para la cantante, sin embargo supone una acertada guía para todo aquel intérprete que se inicie en el mundo del *lied*"[17].

b) Análisis formal

I. Romancillo de la luna

La pieza comienza con unos compases de introducción pianística y cuatro estrofas o frases musicales. Se observa un esquema de forma rondó que incluye el compás de 6/8, con un carácter rítmico y de danza. El compositor enfatiza determinadas acentuaciones y respiraciones escritas en el texto, simbolizadas en la partitura a través de relaciones interválicas –*saliendo del monte*, intervalos ascendentes; *hundirse en el mar*, intervalos descendentes-.

La estructura consta de las siguientes partes o secciones:

Introducción (cc. 1-7)

a, primera frase o estrofa (cc. 7-19)

b, segunda frase o estrofa (cc.19-31)

c, tercera frase o estrofa (cc. 31-39)

a', cuarta frase o estrofa (cc. 39-51)

Compases finales (cc. 52-55)

[16] Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor. Ediciones del ICCMU, Madrid, 2007, p. 77.

[17] Fernando J. Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana. Ediciones del ICCMU, 2001, p. 42.

La introducción comienza con la exposición del tema principal en la voz de la mano izquierda del piano. Este diseño se repite dos veces, acompañado de terceras en la mano derecha. El centro tonal es de Sol M, reposando en semicadencia.

La primera frase –a- está integrada por tres semifrases. La tercera de ellas es repetición de la segunda con la única variante del acompañamiento. La primera semifrase se inicia, como ya anunció el piano en la introducción, ascendiendo hasta Re, para descender de nuevo a la tónica en el segundo verso. La célula rítmica desarrollada es de anacrusa, corchea-negra-corchea y tres corcheas. El acompañamiento del piano dobla a la voz en la voz superior. Destaca el ritmo del pedal: corchea-negra-negra con puntillo.

La segunda frase –b- está compuesta por las semifrases de a. Tonalmente, a cada semifrase le corresponde la tonalidad inicial comenzando en Sol M, pasando a Sol m –c.24- y finalizando en Mi m. La célula o motivo es de negra y corchea que marca el compás de 6/8. En la segunda semifrase cabe resaltar el comienzo de la melodía principal en la voz superior de la mano izquierda del piano. El acompañamiento de la tercera semifrase desarrolla arpegios en los primeros tiempos del compás en la mano izquierda. El piano realiza un eco sonoro en el c. 29 como recuerdo del comienzo.

La tercera frase –c- consta de dos semifrases, ya aparecidas anteriormente. La primera coincide con la segunda semifrase de b y la segunda con la segunda semifrase de a. Los centros tonales de Sol m y Mi m reaparecen en los arpegios y en las notas dobles en ritmo de negra-corchea.

La cuarta frase –a'- es melódicamente una reproducción literal de a. Consta de tres semifrases. Únicamente varía en el acompañamiento que retoma la idea de la primera semifrase de b, con los acordes rítmicos. Se superponen dos células: la original de b –negra-corchea, en la mano izquierda, y su inversa, en la mano derecha-. Se mantiene el ritmo del bajo, ahora en un pedal de tónica duplicado a la octava. Unas notas dobles en la mano derecha acompañan el ritmo: silencio, semicorchea-semicorchea y dos corcheas.

Los cuatro últimos compases retoman el comienzo de la melodía en la mano derecha del piano, con un acompañamiento de acordes desplegados y arpegios que finalizan en la tonalidad de Sol M.

II. Canción de las dos noches

El esquema estructural de esta segunda canción es el siguiente: una introducción pianística, una única sección que se repite con algunas variantes y una coda final. Es destacable el tratamiento modal de la pieza que, junto al carácter envolvente del

acompañamiento y de la melodía –con intervalos ascendentes y descendentes-, y la flexibilidad sonora del piano, recuerdan una atmósfera descriptiva en relación a la poética del mar. Las secciones son:

Introducción (cc. 1-4)

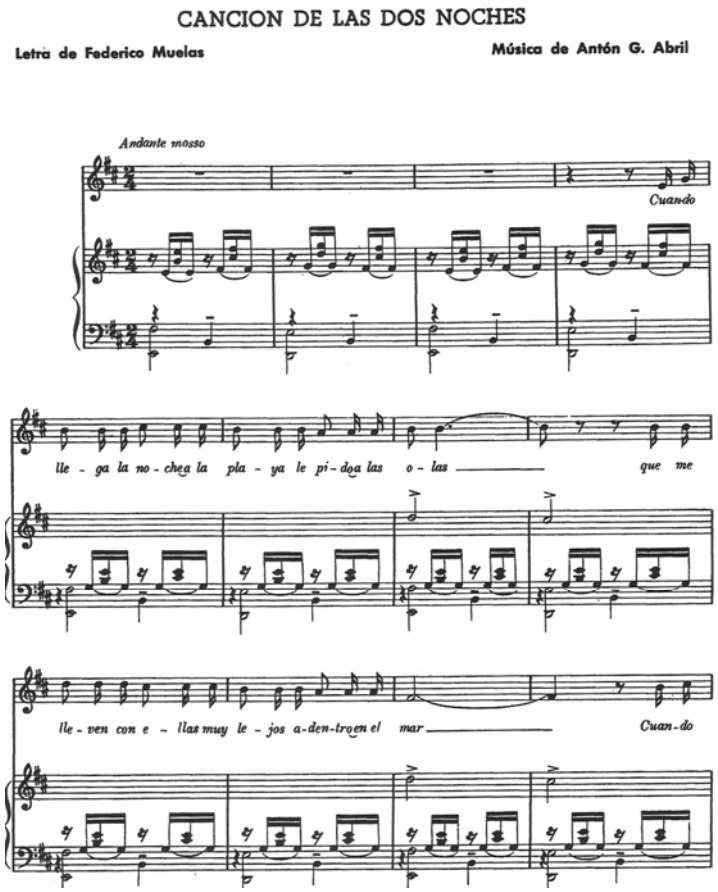
Sección A (cc. 5-20)

Sección A' (cc. 21-36)

Coda (cc. 36-44)

En los cuatro compases de introducción aparece el acompañamiento de la primera frase de A. La mano izquierda está elaborada con una blanca y una negra sobre pedal de Si. La mano derecha desarrolla la célula temática: silencio-tres semicorcheas. Se despliegan los acordes de Mi, Fa# y Sol.

La sección A está formada por dos frases. La primera va del c. 5 al c. 12 y la segunda desde el c. 12 al c. 20. Cada una de ellas está configurada por ocho compases con sus respectivas semifrases de cuatro compases cada una. Las dos frases comparten una célula rítmica: anacrusa de dos semicorcheas-corchea. Es interesante el tratamiento silábico del texto. Los centros tonales son de Mi, Re y Do#.



La segunda frase constituye una zona de transición, con acordes desplegados en el acompañamiento que conduce a la tonalidad de Do M en el c. 16, donde la parada del acompañamiento en un acorde enfatiza el texto. La tonalidad de Do desciende a la dominante de Mi, resolviendo en el la tonalidad de Mi Dórico del comienzo de A'.

A' es literal a A, a excepción del acompañamiento de la primera frase. Se emplea aquí un pedal constante de tónica-subdominante a ritmo de corchea en la mano izquierda, mientras en la derecha se ejecutan acordes con notas dobles y simples a ritmo de semicorchea.

La coda retoma la semifrase del comienzo de la voz, con reposo en la dominante de Mi, acompañada de un acorde de tónica que luego desaparece para dejar la voz *a capella*. En los últimos compases la voz, con boca cerrada, recuerda la célula del comienzo: Mi-Sol-Si – dos semicorcheas ancarusa, nota larga- acompañadas por unas semicorcheas que imitan el sonido de campanas en el piano. Este efecto imita el ambiente marino a que hace alusión el texto.

III. Sale el menguante del mar

Nuevamente resaltamos la presencia modal que unida al carácter vivo de la canción y al juego tímbrico que plantea constantemente el acompañamiento refuerza la coherencia del texto: luna, mar, peces, plata, etc. Se trata de una música efectista que se nutre de saltos, colores y transparencias.

La estructura es la siguiente:

Sección A (cc. 1- 40)

Introducción (cc. 1-10)

a (cc. 11-26)

b (cc. 28-40)

Sección B (cc. 41-61)

Sección A' (cc. 61-102)

Introducción (cc. 61-64)

a' (cc.65-81)

a" (cc. 82-95)

Compases finales (cc. 96-102)

Dentro de la sección A, la introducción se presenta en la tonalidad de Si M. Se realiza el acompañamiento con acordes intercalados con notas sencillas que hacen un juego de cambios de octava con un pedal de Si.

La sección a está formada por una frase musical o estrofa cuya semifrase abarca dos versos finalizando la primera en el c. 16. Las dos semifrases están unidas entre sí. El final de frase o estrofa sí está marcado por la nota larga (cc. 20-26). Melódicamente la frase comienza aclarando la tonalidad (Fa #-Si), repitiendo ese salto para finalizar en la tonalidad dominante. En el acompañamiento continúa el diseño de la introducción, seguimos en el pedal de tónica.

La segunda frase de A, -a'- tiene la misma melodía y estructura que a, solo cambia el acompañamiento. En la primera semifrase, que abarca hasta el c. 33, se continua el mismo pedal anterior pero camuflado, con los acordes de Si-Sol #-Re #. Esto se sucede con acordes arpegiados, intercalados en ambas manos, a ritmo de corchea.

La sección central de B inicia con un cambio de modulación a la tonalidad de Do # sobre pedal de dominante tónica a ritmo de negra con puntillo-corchea. Esta parte está formada por cinco versos, de los cuales los tres primeros reposan en el calderón del c. 53, en la tonalidad de Sol # m. La mano derecha ejecuta el acompañamiento con corcheas, y la izquierda realiza una blanca sobre la célula del pedal anteriormente descrito.

Los dos últimos versos de B modulan a Mi M. Están escritos en ritmo de blanca. La melodía retoma el ritmo principal de B reposando en Si.

La sección A es literal a la anterior. La única diferencia es que ahora concluye con unos compases finales (cc. 96-102) donde se retoman, en otra octava, los primeros compases de la introducción.

IV. En el agua del arroyo

La ambigüedad del texto –río, mar- sugiere el juego modal y de indefinición tonal de la pieza. Se trata de un ambiente misterioso que envuelve la oscuridad de la noche con el sonido del agua.

El esquema formal es el siguiente:

Introducción (cc. 1-7)

Sección A (cc. 8-18)

Sección B (cc. 19-27)

Sección A' (cc. 28-35)

Codetta (cc. 36-38)

Comenzamos con una introducción formada por dos voces que realizan la misma melodía en distintas octavas. Se alternan los compases de subdivisión binaria -3/4- con los de subdivisión ternaria -6/8-. El tempo es moderato. El centro tonal es de Si m.

La sección A consta de cinco versos. Los dos primeros están elaborados de forma muy parecida, juegan con la mezcla de corcheas con negras de apoyo y abundan las notas repetidas. El acompañamiento aquí realiza acordes desplegados sobre tónica, dominante y de nuevo tónica. La segunda semifrase presenta cambios en la melodía y en la armonía, que es inestable. En el acompañamiento, los acordes de corcheas en 6/8 se suceden sobre acordes repetidos a ritmo de negra-blanca.

La sección central B tiene una frase de cuatro versos y cada uno de ellos reposa en una nota larga Si. La tonalidad vuelve a ser poco estable, presentando continuas modulaciones. En cuanto a la melodía, se presenta el carácter lineal de la segunda semifrase de A.

A' posee la primera semifrase que es literal a la de A. La segunda varía levemente. Desaparecen las alteraciones accidentales y la armonía se mantiene en el centro tonal de Si m. La pieza concluye con la cabeza del tema tomada de la introducción, a modo de *codetta* (cc. 36-38).

V. Pala y pico

El tempo de esta canción es *Allegro non troppo e ritmico*, donde podemos apreciar la importancia del ritmo como protagonista de la temática en la página. Lo tonal y lo modal continúan combinándose como en el resto de piezas que integran el conjunto. La composición se divide en las siguientes partes:

Introducción (cc. 1-4)
Sección A (cc. 5-13)
Sección B (cc. 14-22)
Compases de unión (cc. 23-25)
Sección A' (cc. 26-34)

En la introducción aparece el acompañamiento que va a desarrollarse a lo largo de la canción: a ritmo de corchea, el bajo ejecuta en octavas una secuencia repetitiva de tónica-dominante-subdominante, mientras la mano derecha, con quintas y sextas, reafirma la

tonalidad de Mi M. Esta secuencia se repite con la célula rítmica de cuatro corcheas, silencio de semicorchea, corchea-semicorchea-dos corcheas.

La sección A consta de una frase de cuatro versos que se repite dos veces. Melódicamente, comienza con notas repetidas que ascienden de Sol a Re, a ritmo de semicorchea, excepto el final de cada verso que se repite la célula: dos corcheas-negra. El acompañamiento de la primera semifrase es una repetición literal del de la introducción. En la segunda semifrase la figuración rítmica varía, con acordes y algunas semicorcheas.

La sección B tiene un tratamiento más lineal, no presenta una estructura clara de versos. Predominan los grados conjuntos, las notas repetidas y las escalas. En el acompañamiento se combina la célula principal con otra derivada de la segunda frase de A. Tonalmente se observan cambios: La #, Fa #, Mi M.

Tras unos compases de transición de carácter lírico (cc.23 al 25) se enlaza con la sección A', reproducción literal de la sección A, a excepción de los dos últimos compases que están modificados para cadenciar.

VI. Poemilla humilde

Se trata de una pieza muy unitaria. Después de una introducción de ocho compases se sucede una sección extensa con grandes modulaciones. A continuación se vuelve a recordar el comienzo de esta sección que se prepara para concluir el número mediante unos compases finales.

Esta canción tiene la siguiente estructura:

Introducción (cc. 1-8)

Sección A (cc. 10-46)

Sección A' (cc. 47-63)

Compases finales (cc. 64-69)

La introducción está formada por dos frases de ocho compases cuyas semifrases son idénticas. El motivo rítmico de la pieza es: cuatro semicorcheas en forma de acordes desplegados – dos corcheas. El bajo realiza un juego de dominante-tónica a ritmo de negra con puntillo-corchea. Está muy lograda la conducción de voces en el entramado armónico de la obra.

La sección A empieza con dos compases de introducción que, con el mismo diseño regresa a la tonalidad de Fa #. Los versos terminan en nota larga. Melódicamente se exponen saltos de tercera, cuarta y grados conjuntos. El segundo verso (cc. 19-23) modula

al centro tonal de La M. La melodía reposa en la dominante, mientras el bajo continúa con el mismo diseño. El tercer y cuarto versos son más ambiguos tonalmente. El ritmo del acompañamiento presenta estabilidad, pero la armonía, sin embargo, da sensación de inestabilidad por los continuos cambios. A partir del c. 33 el diseño del acompañamiento se mantiene igual, excepto hacia el final –c.41-, donde se rompe con acordes y se modifica la agógica enfatizando así el lirismo melódico.

La sección A' es literal hasta el c. 59 que coincide con el c. 23 de A. Hacia los últimos compases se observan cambios para cadenciar. Se modula a Do # y a Mi b.

Los últimos compases cadenciales (cc. 64-69) continúan con el diseño rítmico del acompañamiento, pero recuperan la dos corcheas de la introducción que más tarde son sustituidas por una negra.

VII. Tu reloj

Como novedad apreciamos en esta pieza elementos de repetición -canon-, grupos irregulares, cromatismo, glisandos, clusters y efectos para hacer música de lo cotidiano –el reloj-. La estructura es la siguiente:

Introducción (cc. 1-15)

Sección A (cc. 16-24)

Compases de unión (cc. 25-31)

Sección B (cc. 41-47)

Parte A' (cc. 48-56)

Coda (cc. 56-69)

La introducción tiene quince compases, formada por dos frases de ocho y siete compases respectivamente. Las frases de corte muy clásico, presentan semicadencia cada cuatro compases. Nos presenta el tema del piano que aparecerá cada vez que cobra protagonismo, tanto en los compases de unión como en la coda. El tema principal lo ejecuta la voz superior de la mano izquierda, imita la melodía clásica de los relojes, con las características terceras descendentes del comienzo. El acompañamiento de semicorcheas de la mano derecha y los grupos de valores especiales se muestran en escalas ascendentes y descendentes. El centro tonal es de Mi M.

La sección A comienza con un cambio brusco en el acompañamiento. La voz se inicia en la segunda parte de ese mismo compás. Tiene una única frase de ocho compases. La melodía está integrada por corcheas y el acompañamiento es muy uniforme. Los diseños

armónicos juegan con las tonalidades de tónica y subdominante en ritmo de negra en la mano derecha y corchea en la izquierda.

Los compases de unión son una repetición literal de los siete primeros compases de la introducción, a excepción del octavo, que es una pequeña variación.

La sección B posee también una única frase de ocho compases cuya semifrase cae en el segundo tiempo del c. 36. En cuanto al ritmo es igual que A. En cambio la melodía varía al estar condicionada por los cambios armónicos que aquí se dan. También cambia el acompañamiento: la mano izquierda en octavas y la derecha en notas simples realizan un canon junto con la voz.

Los siguientes compases de unión coinciden con los del comienzo de la introducción con alguna leve variante, siempre en la tonalidad e Mi M.

La sección A' presenta una repetición exacta de la melodía de A. Varía únicamente el texto y el acompañamiento, donde aparece como novedoso el ritmo del bajo, que recuerda la célula inicial del tema del reloj: dos corcheas-negra acompañadas por acordes en la mano derecha.

Finalmente la coda se solapa con la última nota de A' y se vuelve a repetir la frase de ocho compases iniciales de la introducción. Tras un pequeño corte aparecen siete compases cadenciales en Mi M.

VIII. Tres marineros

La ondulación del acompañamiento en esta página simula los movimientos del mar en el mundo de los marineros. Acompañamientos verticales de acordes de la coda, representan ese vaivén de la cuna del niño cuando se duerme. Estructuralmente la canción queda dividida en las siguientes partes:

A (cc. 1-15)

Primera frase o estrofa (cc. 1-9)

Segunda frase o estrofa (cc. 10-15)

Coda (cc. 16-25)

La sección A incluye dos versos. Las dos semifrases de cada una de ellas tienen el mismo ritmo. La primera frase comienza tras un compás y medio de introducción. La mano derecha despliega, a ritmo de semicorchea, el acorde de séptima sobre Si m.

La primera frase comienza con una distancia de cuarta en la tónica. El resto de la melodía se desarrolla alrededor de estas dos notas en la primera semifrase. El

acompañamiento mantiene las semicorcheas de la derecha que ya han aparecido en la introducción. Los acordes se exponen como floreos del acorde de Si m.

La segunda estrofa o frase comienza en el c. 10 y cada una de sus semifrases abarcan tres compases. Armónicamente el pasaje es más inestable, y la melodía está derivada de la anterior.

En la primera semifrase se observa cierta inestabilidad tonal. Los cambios que se plantean son rápidos y poco duraderos. El acompañamiento de esta frase está basado en acordes. En la segunda semifrase continúa esta ambigüedad armónica.

Esta frase o estrofa es más enfática que la anterior: en el texto aparece la referencia a un lucero, por lo que se advierte cierta claridad hacia la mediación de la pieza.

La coda comienza en el c. 16 donde se constata la indicación de *pianíssimo* como cambio brusco de dinámica. En cuanto a la tonalidad también hay cambios drásticos: la mano izquierda ejecuta una serie de acordes de Do m con séptima menor sobre un pedal de Re, es decir, la novena. Mientras, en la mano derecha se desarrolla una melodía sobre el acorde de Mi b M. Se aprecia cierto atonalismo entre la voz y el piano que contribuye a crear un ambiente inquieto, lejano y misterioso de los sueños infantiles.

IX. Ese ramo de coral

En esta novena canción hallamos armonías fusionadas que presentan constantes cambios de tonalidad que reflejan indefinición tonal. Es muy característico de esta pieza el ritmo de habanera, como símbolo de aire tradicional. García Abril imprime a sus obras su origen e influencia en el mar, en la luz, estudiados como símbolo de la cultura mediterránea.

Las frases o secciones de esta pieza son:

Introducción (cc. 1-2)

Sección A (cc. 3-12)

Sección B (cc. 12-23)

Sección A' (cc. 24-36)

La obra se abre con una introducción de dos compases en los que el piano realiza notas dobles formadas por cuartas en ambas manos. La mano izquierda marca el ritmo de la canción: dos corcheas-negra-dos corcheas. En este ritmo conviene señalar la distancia interválica que presenta la nota Re –en el bajo- con respecto al Fa, cuya interpretación es similar a la de un *mordente*. Este elemento simula el ritmo de *habanera marinera*.

La sección A consta de una frase de cuatro versos. Cada uno de los compases descansa en una nota larga y la segunda semifrase se repite dos veces. La melodía se presenta en el tono de Si y el acompañamiento desarrolla la misma línea de la introducción. En la segunda semifrase el acompañamiento de la mano derecha se compone de notas dobles modulando a Sol.

La sección B también presenta una frase o estrofa de cuatro versos. En el acompañamiento de corcheas también aparece la figuración de semicorcheas. El centro tonal es de Mi b M, aunque los últimos compases modulan a Sol, donde el piano tiene gran importancia.

La sección A' se desarrolla en una estructura similar a la de A. Es literal en la primera y segunda semifrase. Sólo hay cambios en la repetición, en la que se observan compases cadenciales antes de finalizar. No presenta modulación, permanece en Sol M. La atmósfera sonora simula el sonido del mar en combinación con el aire de habanera que protagoniza toda la pieza.

X. Villancico del boticario

Es la última página del ciclo. Destaca el carácter dinámico y bailable que representa la exaltación de un villancico popular, así como el aspecto intimista y lírico que también posee.

La estructura se organiza del siguiente modo:

Introducción (cc. 1-4)

Sección A (cc. 5- 36)

Sección B (cc. 36-55)

Sección A' (cc. 56-76)

Compases cadenciales (cc.76-80)

La introducción expone el ritmo del acompañamiento: negra-cuatro corcheas. Se aprecia el carácter alegre y vivo de la canción, que prepara hacia la dominante para resolver en la introducción de A.

El siguiente bloque –A- presenta una introducción de cinco compases, una parte rítmica (cc. 9-19), una parte lírica (cc. 20-25) y una rítmica-lírica (25-36). La introducción de esta parte introduce varios cambios de compás que se corresponde con el aire de sevillanas –muy empleado en los villancicos populares andaluces-. Este movimiento repetitivo se ofrece en la voz del acompañamiento, dividida en dos versos: el primero termina en dominante y el segundo en tónica. La parte lírica consta de dos versos que finalizan en nota

larga, y un tercero que retoma el ritmo ya presentado. Es interesante el cambio de modo –menor- que lleva la melodía en este pasaje, así como las variantes que ofrece el acompañamiento: abandona los acordes de antes para apoyar con un único acorde en la derecha y realiza un pedal de tónica sincopado en la izquierda. La zona rítmica-lírica se caracteriza el acompañamiento de acordes y el recitado de la voz en figuras de negras, que transmite dulzura y calma. Los últimos compases de esta sección son una repetición casi literal del fragmento lírico anterior.

En la sección B se constata el lirismo y la inestabilidad del texto y de la música. Son versos más inestables debido a la uniformidad de figuración del acompañamiento y de la armonía. El primer verso se presenta en la tonalidad de Mi M, y los dos siguientes están en el centro tonal de Do #.

Tras unos compases de transición –una especie de *codetta* de B- comienza la sección A' que coincide literalmente con los compases de A.

Finalmente destacamos la alegría de los compases cadenciales en los que se observan constantes cambios de ritmo y de acentos, escritos en el tono de Mi M.

9.2.2. Dos villancicos de "El alba del Alhelí" (1959)

> "Los villancicos *El Zapatero y el Sombrero* escritos para voz y piano sobre poemas de Rafael Alberti conforman las denominadas *Dos canciones sobre 'El alba del alhelí'*, compuestas por García Abril en 1959; una muestra temprana de la especial atracción que la canción, como forma musical, siempre ha ejercido sobre el compositor y que le ha impuesto, con el transcurso de los años, volver a ella de forma recurrente"[18].

Estos dos villancicos constatan la estrecha relación mantenida entre los miembros del Grupo de Nueva Música –al que pertenecía por entonces García Abril- y el poeta gaditano Rafael Alberti, residente entonces en Buenos Aires y autor, como vemos, de los textos de ambas piezas. La composición fue estrenada por Ángeles Chamorro, voz, y Enrique Franco, piano, quien "además de crítico e impulsor del grupo, es también autor de alguna canción del ciclo"[19]. Este ciclo, dedicado a Enrique Franco, se compone de dos piezas: *El sobrero y el zapatero.* Su estreno tuvo lugar en el Círculo Medina de Madrid, en diciembre de 1959.

[18] Juan Manuel Viana: notas al programa *Monográfico Antón García Abril,* Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, 3 de febrero de 2004, Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, Madrid, p. 5.

[19] Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 90.

> "¡Qué inmensa alegría! Los jóvenes músicos españoles se acuerdan de mí, sin conocerme, de mí (…)"[20].

9.2.3. Dos canciones de Juventud (1959)

Este ciclo compuesto por dos canciones –*La niña estaba jugando* y *Miro a la tierra y al cielo*- es otra aportación garciabriliana al mundo vocal que coincide temporalmente con su actividad como director de la Compañía Amadeo Vives.

> "La canción, como forma musical, siempre ejerció sobre mí una atracción especial, imponiéndome, esta forma de expresión, volver a ella de forma cíclica"[21].

Dos canciones de Juventud están dedicadas a la autora de los textos a los que pone música, la poetisa valenciana María de Gracia Ifach, organizadora, en su residencia madrileña junto con su marido también poeta, de encuentros y tertulias con artistas e intelectuales. En este círculo nuestro compositor tuvo ocasión de relacionarse con poetas como José Hierro, y también con Josefina Manresa y su hijo Miguel –viuda e hijo de Miguel Hernández, respectivamente-.

> "Quede constancia de la dedicación permanente de mi obra a los poetas españoles, quiero hacer hincapié en ello por lo que significa de homenaje a nuestra poesía"[22].

9.2.4. Tres Nanas (1961)

Las *Tres nanas,* para voz y piano, son estrenadas el 11 de enero de 1971 por Carmen Borja y Carmen Sopeña en el Café-Concierto Beethoven de Madrid. El tríptico basado en textos de Alberti, forma parte de un ciclo musical como homenaje de los compositores del Grupo de Nueva Música a Rafael Alberti, durante su estancia en el exilio. *Tres nanas* se compone de tres títulos: *Nana de la cigüeña, Nana de la negra flor y Nana del niño malo.*

[20] Rafael Alberti en: Fernando Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana. Ediciones del ICCMU, 2001, Madrid, p.50.

[21] Antón García Abril: notas al programa *Monográfico Antón García Abril,* Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, 3 de febrero de 2004, Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, Madrid, p. 12.

[22] Ibídem.

> "Estas *Tres Nanas* y *Dos Villancicos* con poemas de Rafael Alberti, corresponden a mi primera época de compositor. Este título, junto con las *Tres canciones españolas*, la *Colección de canciones infantiles* y las *Cuatro canciones sobre textos gallegos* forman el primer núcleo de obras dedicadas a la poesía española"[23].

Se trata de una composición de corte lírico e intimista donde se recoge por una parte, la imaginación del mundo infantil propuesta en los textos por Alberti, y por otra, la naturalidad y transparencia sonora con que García Abril impregna su música. La obra se inspira una vez más, en el universo ingenuo y tierno de los niños, a los que el maestro se dirige con devoción. La página resulta clara, sencilla y comunicativa. "Esto lo consigue a través de un exquisito trabajo modal y tonal, y de prosodia. La naturalidad en la relación música-texto da como resultado la suavidad interválica y del discurso de frases"[24].

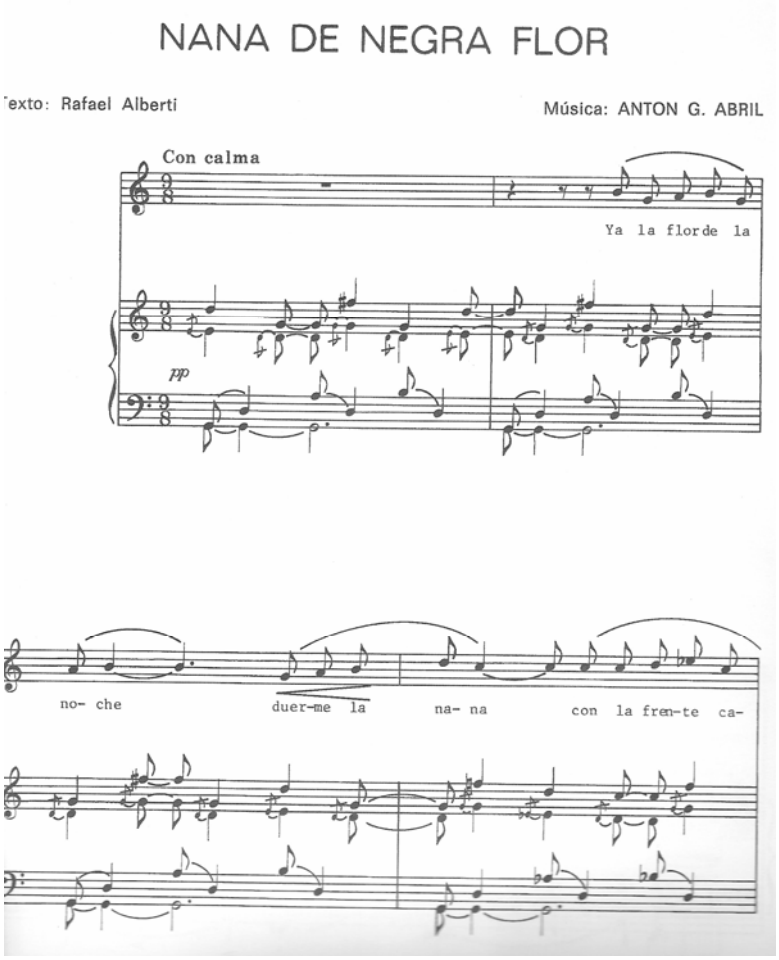
> "En varias ocasiones me he aproximado a la poesía de Alberti. Su poesía se inscribe en una estética en la que la palabra nace como expresión bella de contenidos, al mismo tiempo que cultiva el interés por el atractivo fonético de la propia palabra. En este aspecto, que me interesa extraordinariamente, coincide con mis ideales, la búsqueda de la belleza del sonido coexistiendo con el punto de fusión, texto-música, ese momento de encuentro y transformación en el que la palabra se hace música y la música poesía"[25].

El destacado papel del piano en esta partitura se basa en el tratamiento armónico de acordes y resonancias muy amplias –acordes de 7ª y 9ª-, y en la claridad de timbres y melodías que sugieren un ambiente de gran colorido y fantasía. La voz se desenvuelve muy cómodamente con ritmos y pausas –tempos tranquilos, silencios- así como articulaciones y respiraciones en el fraseo que contribuyen a la comprensión del texto.

> "Las tres *Nanas* de Alberti de Antón García Abril, de 1961, son canciones refinadas en las que el espíritu del 27 planea de alguna forma, revelando cómo el compositor turolense ha sabido captar una tradición todavía viva y fresca. La *Nana de la cigüeña* está organizada en torno a un fa sostenido, que suena insistentemente en la zona alta del teclado. Es un canto salmodiado, que mantiene la voz en un solo plano. La *Nana de la negra flor* tiene un aire danzable. La línea vocal, en continuos dibujos descendentes, nos da cumplida imagen de la fragilidad de la flor. Un esquema ABA estructura la *Nana del niño*

[23] Ibídem, p. 11.
[24] Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 92.
[25] Antón García Abril: notas al programa *Monográfico Antón García Abril,* Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, 3 de febrero de 2004, Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, Madrid, p. 8.

malo, que hace seguir el serpenteo inicial del piano de una grácil melodía. Sorprendente el cortísimo fogonazo, en valores breves, de la sección central"[26].



9.2.5. Cuatro canciones sobre textos gallegos (1962)

Las *Cuatro canciones sobre textos gallegos* para voz y piano son iniciadas en el año 1957 con la creación de una de sus páginas integrantes: *Coita* o *Mariñeiros.* Esta canción –cuarta de la colección-, en origen, perteneció a la colección de canciones gallegas que fueron dedicadas, por numerosos compositores, al crítico orensano Antonio Fernández-Cid en 1958[27], cuyos textos pertenecen al poeta Álvaro de las Casas. Los otros tres títulos –*Cuando*

[26] Arturo Reverter: notas al programa *Encuentro con el lied. Los lunes musicales en el Conde Duque.* Madrid, mayo de 2001, p. 43.

[27] La publicación de *Coita,* también conocida con el nombre de *Mariñeiros* corrió a cargo del Conservatorio de Música de Orense, gracias al mecenazgo de la Marquesa de Alta Gracia (Orense 1958), y reeditada por la Diputación Provincial de Orense en 1982. El estreno de tal pieza tuvo lugar el 26 de julio de 1958 con motivo de la inauguración del Conservatorio de Música de Orense, y fue interpretada por Isabel Garcisanz y Carmen Díez Martín.

vos oyo tocar, Todo e silencio y As de cantar, meniña gaitera- ponen música a textos de Rosalía de Castro.

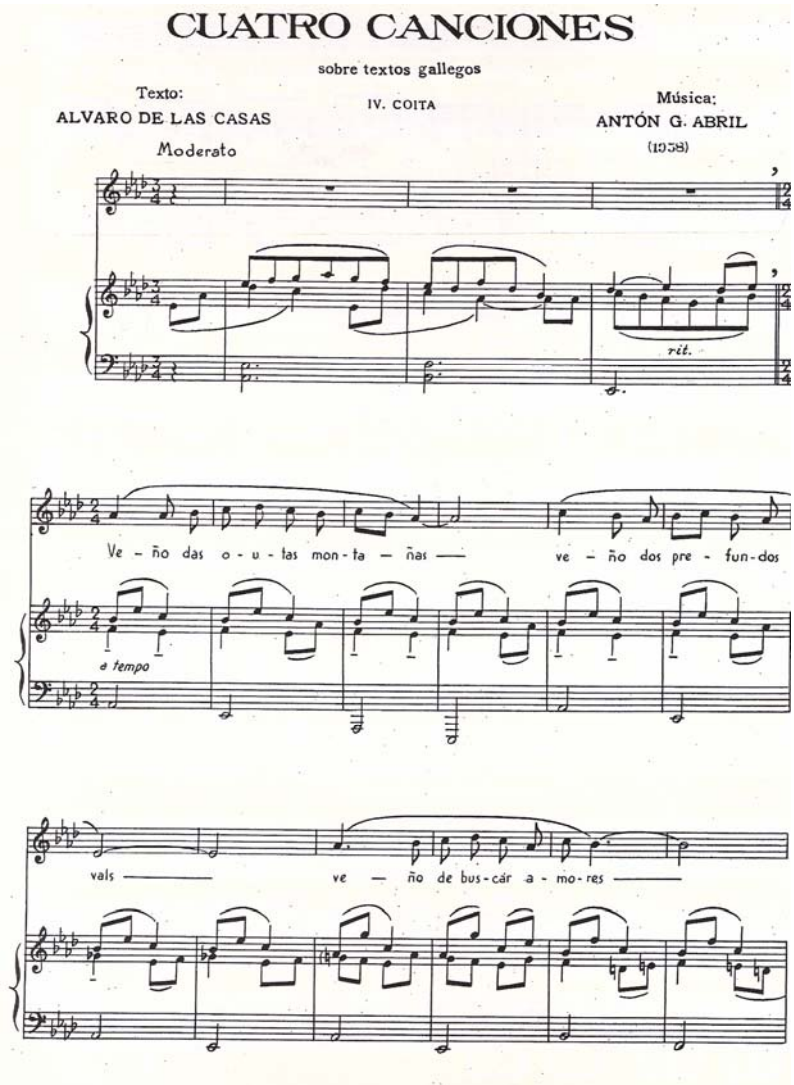
Las cuatro piezas –cuya duración total aproximada es de diez minutos- ofrecen al conjunto equilibrio y unidad. Cada una de ellas está dedicada por separado: la primera a Lola Rodríguez de Aragón, la segunda a Teresa Tourné, la tercera a Carmen Díez Martín, y la cuarta a Antonio Fernández-Cid. Destaca la calidad del conjunto y la especial belleza de *Coita,* la más famosa y divulgada del ciclo, "con un delicioso estribillo que eleva la temperatura evocadora y galaica de Álvaro de las Casas y nos prende con un *ritornello* de comunicación inmediata"[28].

> "Una deliciosa sorpresa coronó el Festival: cuando Teresa Tourné inició la canción *Mariñeiros* de García Abril –declarada 'canción adoptada' el año pasado- desde las alturas le replicaron con una armonización para cuatro voces. Eran los Cantores del Instituto, que de esta manera se incorporaron activamente al Festival. Fue una grandísima apoteosis"[29].

Esta partitura ofrece una nueva versión para voz y orquesta, cuyo estreno se celebró el año 2007 en Santiago de Compostela.

[28] Fernando Cabañas: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana. Ediciones del ICCMU, Madrid, 2001, p. 51.

[29] Rafael Ladín Carrasco: *ABC,* julio de 1958, p. 20.



9.2.6. Tres canciones españolas (1962)

Esta obra fue compuesta para voz (soprano/mezzosoprano) y orquesta[30], aunque también existe una versión para voz y piano cuyo estreno tuvo lugar el 26 de agosto de 1966 en Jaca. Sus intérpretes fueron Matilde Vizcarri, voz, y Manolita Gimeno Lisón, piano.

Con el presente tríptico –*Zorongo; Nana, niño, nana; y Baladilla de los tres ríos*- el compositor continúa desarrollando "su labor de investigación en torno a la voz como instrumento musical"[31]. García Abril profundiza en las raíces de la música andaluza a través de sus ritmos de danza, giros y diseños melódicos. Para ello se basa en los textos del poeta

[30] Este estreno tuvo lugar en 1963 en Radio Luxemburgo por Inés Rivadeneira y la Orquesta Sinfónica de RTV de Luxemburgo dirigida por Louis de Froment.

[31] Fernando Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana. Ediciones del ICCMU, Madrid, 2001, p. 52.

granadino Federico García Lorca: "fiel en la comunicación de su mensaje, finaliza imprimiendo su peculiar lenguaje –lirismo contemplativo de la copla y brillantez descriptiva de los acompañamientos rítmicos"[32] .

> "Antón nunca ha empleado recursos nacionalistas para componer sus obras pero en ésta, aún sin recurrir a ellos y prefiriendo crear él mismo sus propias soluciones y recursos populares, se ve inexorablemente necesitado de abordar, aunque si bien es cierto que de una manera muy tangencial, los recursos, giros y características de la que podríamos llamar música andaluza"[33].

La primera canción, *Zorongo*, es una recreación del popular son gitano que lleva este nombre. La segunda, *Nana, niño, nana*, está inspirada en la *Nana* del primer acto de *Bodas de sangre.* Para la tercera, *Baladilla de los tres ríos*, recurre al poema del *Cante jondo*, donde se evoca a los ríos Guadalquivir, Darro y Genil.

> "Para la *Baladilla*, el punto de partida es un sentimiento alegre y luminoso como si las alusiones al olivo, el naranjo y el trigo impusieran sus notas de color. La estrofa central determina un quiebro dramático pues 'los dos ríos de Granada, uno llanto y otro sangre', así lo sugieren. En la parte final, el vibrar de la vela en los barcos del Guadalquivir (visión contemplativa) se enzarza con los suspiros y el 'fuego fatuo de gritos' (visión imaginativa) de los ríos granadinos"[34].

9.2.7. Aunque vives en costera (1963)

En 1963 el maestro traba contacto con las "Semanas de Música Religiosa" de Cuenca. Es invitado por Antonio Iglesias, director técnico de estos ciclos, para formar parte del jurado del Concurso de Composición *Tomás Luis de Victoria.* Integran también este jurado los siguientes miembros: Oscar Esplá (presidente), Odón Alonso, Cristóbal Halffter y el propio Antonio Iglesias.

García Abril alumbra, en esta época, una nueva página vocal con piano, la canción titulada *Aunque vives en costera*, basada en un texto popular aragonés. Está dedicada al pianista Miguel Zanetti. Fue estrenada el 8 de abril de 1970 en la Sociedad Filarmónica de Bilbao por Ángeles Chamorro, voz, y el mencionado pianista Miguel Zanetti al piano.

[32] Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 93.

[33] Fernando Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana. Ediciones del ICCMU, Madrid, 2001, p. 52.

[34] Enrique Franco: notas al programa de mano *XIII Ciclo de Cámara y Polifonía,* del concierto celebrado el 30 de octubre de 1990 en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, p. 4.

Zanetti (1935-2008), ha sido uno de los pianistas más cualificados del repertorio vocal garciabriliano, gran pianista acompañante, y amigo personal de nuestro protagonista, por lo que incluimos, a continuación, su testimonio:

> "Tengo el honor de contar con una canción brevísima, de sus primeros años, dedicada a mí, que le pedí, sobre un motivo aragonés, y que se titula *Aunque vives en costera.* […]. Antón sabe hacer como pocos lo que otros y yo tenemos en llamar canciones de concierto […]. Es uno de los compositores que mejor conoce la voz humana en este género y, como estupendo pianista que es, la forma de tratar el piano; pero aún hay más: su difícil arte de conjugar voz y piano es realmente magistral […]. En las canciones de Antón el piano no acompaña nunca: por lo menos dialoga, si no es tan protagonista como la voz.
>
> Y conste que soy uno de los que dicen que les gustaría morir en un escenario con las botas puestas; y no me importaría nada que fuera tocando una de mis canciones preferidas de Antón García Abril"[35].

9.2.8. Becqueriana (1970)

Esta composición para voz y piano sobre poemas de Gustavo Adolfo Bécquer, fue estrenada en el Centenario de la muerte del mencionado poeta, el 29 de octubre de 1970 en el Aula de Música del Ateneo de Madrid, por Esperanza Abad y Joaquín Parra. En este mismo acto se dieron a conocer páginas de Manuel Valls, Román Alís, Francisco Otero, José María Mestres-Quadreny, Eduardo Polonio, José Luis Téllez, Gerardo Gombau, Francisco Estévez, Carlos Cruz de Castro, Francisco Cano y Agustín González Acilu.

Se trata de una muestra más de la capacidad del músico para poner música a textos de poetas españoles. "En el momento del estreno la crítica destacó la dificultad que tal encargo, en conjunto, podría suponer para algunos compositores, ya que los presupuestos estéticos del poeta cantado estaban bastante distantes de los de la música de principios de los setenta"[36]. Sin embargo, García Abril se desenvuelve siempre con comodidad y dominio en la esencia de la literatura hispana. En este sentido, sus canciones rinden homenaje a nuestra poesía: "quede constancia de la dedicación permanente de mi obra a los poetas españoles"[37].

> "Mi música recorre toda España y su literatura. ¿Por qué no? Es lo único que tengo en mis manos, mi cultura. Busco un lenguaje universal desde mi país natal, partiendo de mis propios sentimientos. No creo necesario buscar en

[35] Miguel Zanetti en: Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril. Un inconformista.* Fundación Autor, Madrid, 2005, pp. 126, 127, 128, y 129.

[36] Fernando Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana, ediciones del ICCMU, Madrid, 2001, p. 68.

[37] Antón García Abril: notas al programa *Tres nanas y Dos Villancicos,* p. 1.

> tierras lejanas. […] Yo nunca he necesitado acercamiento a un poeta inglés o alemán, francés o polaco para componer; con los poetas que tenemos en España me siento totalmente identificado. Quiero seguir aumentando mi lista de poetas españoles.
>
> Desde Alfonso X el Sabio hasta nuestros días he seleccionado poesía. Y me parece que son de una gran belleza los poemas que he elegido. Creo que mi música debe estar, o pretendo que esté, enraizada en nuestras mejores y altas tradiciones musicales. Y yo escribo con poetas españoles, sean del siglo XII y XIII o de hoy, y voy con la música a su raíz. Si eso es ser nacionalista no me importa, todo lo contrario, me enorgullece"[38].

9.2.9. Canciones de Valldemosa (1974)

Esta colección para voz y piano nace fruto del encargo que la Compañía Telefónica Nacional, con motivo del cincuentenario de su fundación, en el marco de las "Jornadas Internacionales de Telecomunicación" realiza en un concierto homenaje a Federico Chopin, en el que se dedicó la primera parte a un monográfico de la obra del genial compositor polaco: "A Federico Chopin, in memoriam", aparece en la dedicatoria de la partitura, aunque no por ello guarda relación alguna con la música *chopiniana.* Su estreno tiene lugar el 13 de noviembre de 1974 en la Basílica de Santa María del Mar de Barcelona, por Ángeles Chamorro y José Tordesillas.

El ciclo consta de nueve canciones que ponen música a poemas de Luis Rosales, José García Nieto, José Hierro, Antonio Gala, Gerardo Diego, Dionisio Ridruejo y Salvador Espriú. "Nuestro músico estuvo en permanente contacto con los autores de los textos para lograr que el resultado fuera el óptimo"[39].

La primera canción, *A Federico Chopin*, está basado en un poema melancólico y dramático de Luis Rosales, que incluye palabras de añoranza y tristeza sobre el músico polaco: nieve, lluvia, sangre, muerte, etc. En consonancia García Abril juega con la interválica de finales de frases descendentes, así como la indefinición tonal y modal descrita con recursos de cromatismo y a través de la verticalidad de los recitativos que desarrolla el discurso melódico del piano.

Jardín de Valldemosa es la segunda pieza del ciclo, inspirada en textos de García Nieto. El compositor recrea la atmósfera de un ambiente tranquilo y sosegado ante la contemplación de un paisaje de la naturaleza. Para ello emplea *recitativos*, casi declamados, así como un tratamiento contrapuntístico para contribuir a la exposición del contenido. Se

[38] Antón García Abril: Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril. Un inconformista.* Fundación Autor, Madrid, 2005, pp.80 y 81.

[39] Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 116.

aprecia un lenguaje descriptivo basado en recursos de cromatismo, inestabilidad tonal y notas pedal.

La tercera canción se titula *Pareja en sombra sobre fondo de oro*, con texto de José Hierro.

> "García Abril plasma la inquietud constante del texto en esa indefinición tonal y esos pequeños paseos modales sobre tónicas móviles. La tragedia –'sombra, muerte'- y la brillantez y belleza –'fondo de oro, blanco y rosa, dorada y luminosa'- son plasmadas en el texto y reflejadas con coherencia por la música en los dolorosos graves y apasionados agudos que el compositor pone en boca de la soprano. El leve contrapunto, de notas largas sincopadas e intervalos próximos en movimientos ondulantes del importante pianismo, realiza las presentaciones marítimas del poema, mientras que sus verticalismos desnudos y la superposición interválica le otorga el poder de la evidente y real tragedia"[40].

Agua me daban a mí, A pie van mis suspiros (Canción de anillo) y No por amor, no por tristeza conforman una trilogía inspirada en la poesía de Antonio Gala, con el que ya había colaborado previamente en proyectos musicales. Antonio Gala y Antón García Abril comparten desde sus respectivos inicios profesionales una gran amistad. En la actualidad el maestro es patrono de la Fundación Antonio Gala en Córdoba.

La sencillez y concisión de los acordes del piano marcan el lirismo de este tríptico en el que se reflejan elementos característicos de la música vocal garciabriliana: recitativos, intervalos de sextas, arabescos, arpegios, y notas pedal. El tratamiento del piano corresponde al estilo romántico: "el piano sigue las líneas melódicas marcadas por la voz en el vaivén interválico de terceras en el inicio, y en los grandes arpegios en el objetivo de que la música alcance el clímax"[41].

[40] Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 117.

[41] Ibídem, p. 118.

La séptima canción, *Preludios de Mallorca,* que pone música a la poesía de Gerardo Diego, es una pieza con escritura muy flexible, en la que no se constatan secciones diferenciadas. Hay una célula o motivo principal: anacrusa seguida de un salto ascendente o descendente, que se repite en varias ocasiones, cuyo significado musical cohesiona la unidad de la pieza.

Horas de Valldemosa –basada en textos de Dionisio Ridruejo- y *Chopin, tal vegada a Valldemosa* –sobre poema de Salvador Espriú- son las dos canciones que cierran el ciclo. Ambas páginas presentan una estructura similar en torno a las estrofas que las configuran. En *Horas de Valldemosa* se observa un diseño formal parecido al del Rondó, con un planteamiento de estribillo, estrofa, estribillo, estrofa. Este esquema incluye también variaciones rítmicas del estribillo inicial.

> "La serie completa de las *Canciones de Valldemosa* es un ciclo de homenaje a Chopin con preciosos poemas y una música que exige mucho de la voz. El piano es una maravilla en su afán de crear climas adecuados a tan elevada poesía."[42].

[42] Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril. Un inconformista*. Fundación Autor, Madrid, 2005, p. 115.

9.2.10. Catorce canciones asturianas (1984)

En 1984 nace el denominado *Proyecto musical 'Lírica asturiana'* que, patrocinado por el Principado de Asturias y con la colaboración de numerosas empresas y entidades asturianas, pretende lograr la proyección cultural exterior de Asturias, especialmente hacia tierras hispanoamericanas. El impulsor de dicho proyecto es el tenor asturiano Joaquín Pixán, quien involucra al poeta José León Delestal –autor de los textos, con la adición de alguno popular- y a nuestro compositor.

El estreno de la página tiene lugar el 12 de abril de 1984 en el Teatro Real de Madrid, con el mencionado tenor asturiano y la Orquesta Sinfónica de la capital dirigida por Jorge Rubio. Contemporánea de esta versión, surge otra para voz y piano, que es estrenada meses después en el Auditorio del Palacio de Exposiciones y Congresos de Madrid por Pixán acompañado al piano por Juan Peñalver[43]. En la actualidad el maestro trabaja en una nueva revisión de la parte pianística que esta obra ofrece.

Los catorce títulos son los siguientes: 1. *Ayer vite na fonte.* Texto: José León Delestal. 2. *Tengo que subir al puerto.* Texto: popular. 3. *El canto del urogallo.* 4. *Una estrella se perdió.* Texto: popular-José León Delestal. 5. *Duérmete neñu.* Texto: popular-José León Delestal. 6. *Yo no soy marinero.* Texto: popular-José León Delestal. 7. *Ella lloraba por mí.* Texto: popular. 8. *El naranjo de Bulnes.* Texto: José León Delestal. 9. *No llores niña.* Texto: popular-José León Delestal. 10. *Non te pares a mio puerta.* Texto: popular-José León Delestal. 11. *Adiós Xana.* Texto: José León Delestal. 12. *Hasta los naranjales han florecido.* Texto: popular-José León Delestal. 13. *Vaqueiras.* Texto: popular. 14. *Madre Asturias.* Texto: José León Delestal.

El tema popular asturiano es considerado como material constructivo en estas canciones. Se parte de motivos tomados de una melodía popular en los que García Abril aporta su propia visión del folklore asturiano. Convierte los elementos autóctonos en un lenguaje propio y universal. "Mi propósito ha sido escribir unas canciones en las que, manteniendo su identidad con toda su pureza, el tratamiento formal y orquestal tuviese el valor estético de obra universalista y no simplemente local"[44].

> "En cuatro canciones de este ciclo –*Madre Asturias, El canto del urogallo, Adiós Xana, El naranjo de Bulnes*- realiza lo que Bartók denominó el 'folklore imaginario' que consiste en no utilizar ningún extracto real del folklore

[43] Este concierto se realizó el 17 de noviembre de 1984 y se estrenaron las siguientes piezas: *Adiós Xana, Yo no soy marinero, Duérmete neñu, Vaqueiras, Una estrella se perdió y Madre Asturias.*

[44] Antón García Abril: Fernando Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad.* Colección Música Hispana. Ediciones del ICCMU, Madrid, 2001, p. 103.

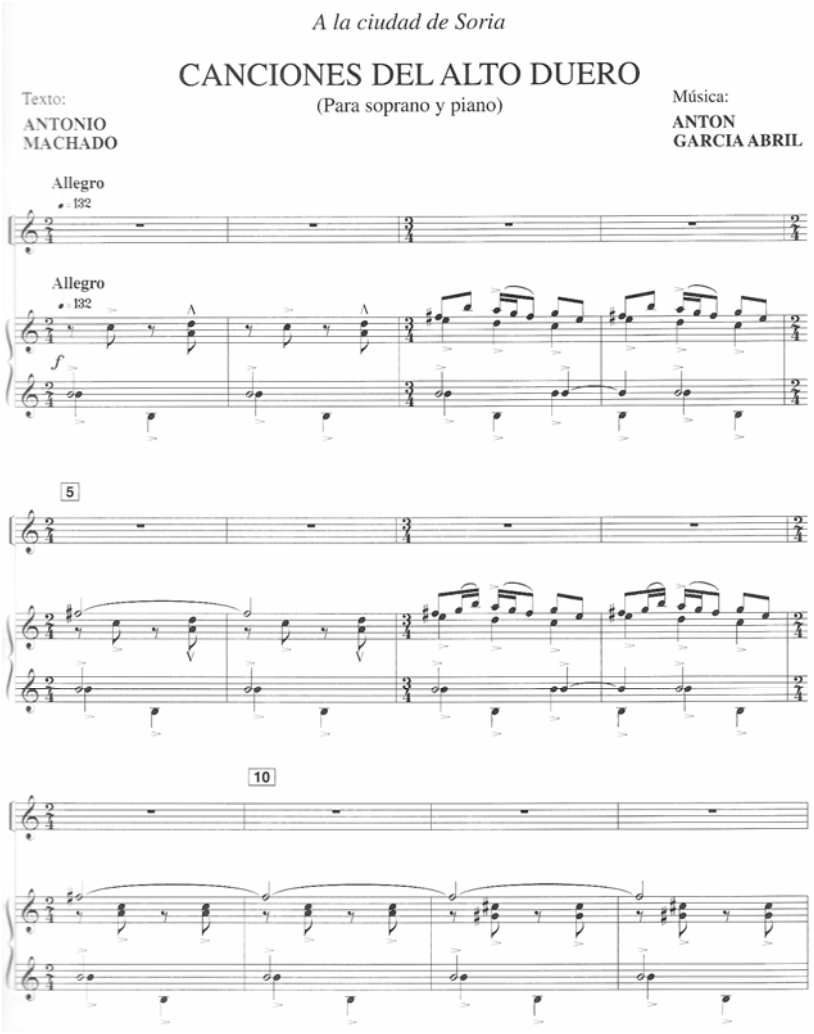
> correspondiente, sino crearlo con sutileza para que se escuche sin estar realmente presente. Y así en *Madre Asturias* realiza un lamento lírico que pone en boca de los asturianos que se encuentran lejos de su tierra; en *El Canto del urogallo* plasma o describe a esta ave autóctona; y en *Adiós Xana* muestra el pesar y el lamento de los asturianos al ver cómo las manipulaciones del carbón, sin los medios adecuados, dañaban el paisaje"[45].

9.2.11. Canciones del alto Duero (1993)

Esta composición escrita para voz y piano es un encargo del Festival de Otoño de Soria a nuestro compositor. Está inspirada en textos de Antonio Machado y dedicada a la ciudad de Soria. Su estreno tuvo lugar el 21 de septiembre de 1993 en el Centro Cultural Palacio de la Audiencia de esta ciudad, siendo sus intérpretes la soprano María Orán y el pianista Miguel Zanetti.

Se trata de una descripción sonora alegre que acompaña el poema optimista de Machado en un canto a Soria, a través de sus paisajes, sus habitantes y sus sentimientos. García Abril capta la esencia y dinamismo de la poesía machadiana, con la introducción de una fórmula rítmica constante en el acompañamiento que realiza el piano. También se observan numerosas alusiones de tempo en la partitura: notas a contratiempo, anacrusas, acentuaciones, cambios de compás.

[45] Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 137.



La pieza es unitaria tanto en su forma como en su planteamiento temático. Las células motívicas del discurso añaden características nacionalistas al conjunto. La obra plantea grandes retos técnicos de índole vocal. Presenta grandes cambios de agogia y descubre pasajes rítmicos y melódicos muy contrastantes. La voz desarrolla fragmentos de recitativos donde se expone con libertad y amplitud la emoción y expresión de los sentimientos contenidos en el texto.

> "El verso 'Por las tierras de Soria quisiera pasar', convertido casi in ritornello, se repite insistentemente en la codetta final concluyendo con brillantez y gran lucimiento vocal"[46].

[46] Ibídem, p. 171.

9.2.12. Tres poéticas de la mar (1996)

Este nuevo tríptico dedicado a la voz y al piano surge como encargo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, con motivo del 250 aniversario de su fundación, donde se estrena la obra el día 27 de mayo de 1996. Los intérpretes son la soprano María Orán, a quien está dedicada la partitura, y el pianista Joaquín Soriano.

En *Tres poéticas de la mar* García Abril musicaliza poemas de la generación del 27. Elige en esta ocasión a los siguientes autores: Luis Cernuda –*El mar es un olvido*-, Rafael Alberti -*¡Sólo la mar!*- y Federico García Lorca –*Pensaría en el mar*-.

> "Al escribir *Tres poéticas de la mar* busqué su coincidencia temática, geográfica y generacional. Tres visiones poéticas del mar, de la mar, sobre el mar"[47].

Comprobamos que el denominador común en estas tres piezas es el mar, cantado por el enfoque poético de los tres autores mencionados anteriormente y por la estética musical del maestro a través de su visión contemplativa de la naturaleza. El agua, el mar, como fuente de vida, es un elemento recurrente en el discurso musical garciabriliano.

[47] Antón García Abril: notas al programa de mano *¡Sólo la mar!* perteneciente al *Monográfico Antón García Abril,* 3 de febrero de 2004, Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, Madrid, p. 8.

> "El agua forma parte de todas las manifestaciones materiales y espirituales del hombre. El agua es manantial de vida, es bálsamo de nuestra sed. Amando y respetando el agua proclamamos nuestro amor y respeto por el ser humano. El agua como elemento inspirador y poético ha gravitado de forma recurrente en mi obra compositiva. El agua forma parte inseparable de nuestras vidas y podemos llegar a pensar, que todas nuestras vidas son agua. Formamos parte del 'Planeta Agua'"[48].

El piano y la voz son tratados con flexibilidad y libertad. Hallamos pasajes pianísticos de tipo cadencial, donde se constatan elementos y recursos que simulan el sonido del agua: arpegios, arabescos, escalas ascendentes y descendentes. La voz encuentra momentos de recogimiento e intimismo en unos pentagramas que alternan compases de recitativo y de copla.

> "Las canciones garciabrilianas o lieder de concierto para voz y piano le entroncan con la gran tradición existente del género, por su grado de sensibilidad e intimismo exquisitos, magistral tratamiento discursivo entre la voz y un piano rico, dialogante y jamás secundario o mero acompañante; todo ello al servicio de un poema nuclear, siempre germinador e inspirador de la sustancia musical que lo enriquecerá en otra nueva dimensión. Se puede constatar su altísimo grado de refinamiento y exigente expresividad, que le sitúan entre los más grandes creadores del 'lied culto' español y universal"[49].

9.2.13. Castilla de la luz (2000)

Se trata de una composición para voz y piano, realizada por el maestro por encargo del "I Estío Musical Burgalés". Su estreno tiene lugar el 4 de julio de 2000 en el Teatro Principal de Burgos. Los intérpretes para tal ocasión son la soprano María Orán y la pianista Chiky Martín. La página está dedicada a Humberto Orán, hermano de la consolidada cantante. García Abril se inspira en textos de Carlos Frühbeck de Burgos[50], cuya poesía está basada en "la memoria, alabanza y esperanza de una Castilla que vence sus pesares; una Castilla de la luz porque vence a la muerte, a la oscuridad"[51].

> "Con esta obra podemos aplicar lo mismo que para toda mi obra vocal. Creo que es importante diferenciar bien lo que es escribir una cantata y lo que

[48] Antón García Abril: *Sobre el agua,* mayo de 2008, p. 1.
[49] Antón Cardó (pianista) en: Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril. Un inconformista.* Fundación Autor, Madrid, 2005, pp. 118 y 119.
[50] Carlos Frühbeck es hermano del célebre director de orquesta, Rafael Frühbeck de Burgos.
[51] Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia.* Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 197.

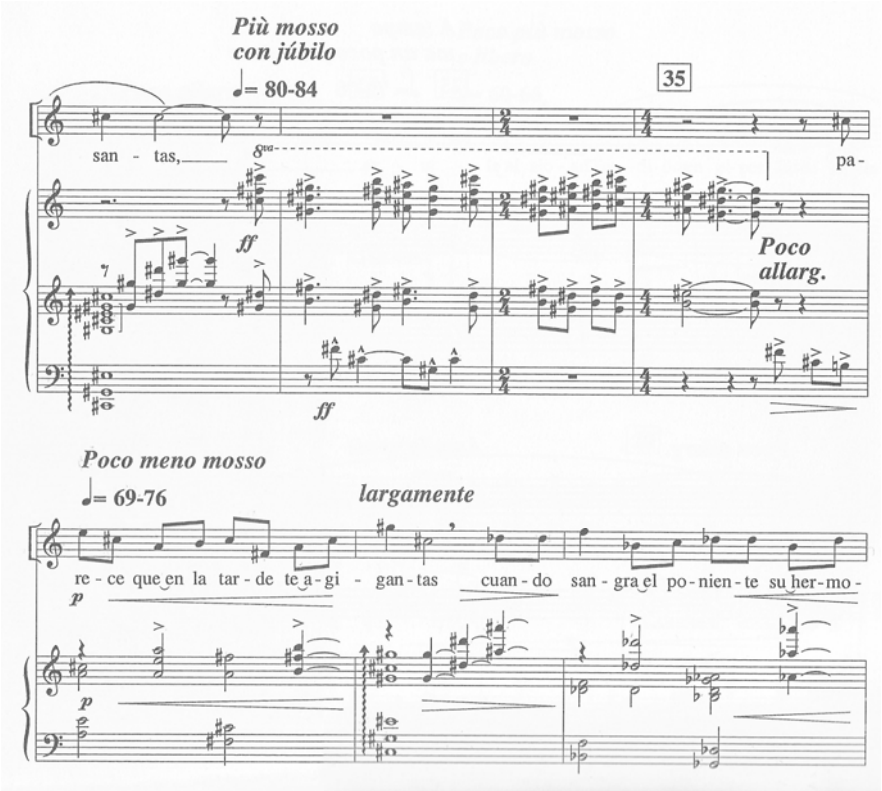
> es escribir una canción. Para componer una cantata puedes escoger muchas clases de textos, para una canción no. Para componer una canción tienes que ceñirte a una estructura que no se escape de esta forma compositiva. Muchas veces he tenido en mis manos poesías bellísimas que he descartado por una sola palabra. Una sola palabra puede ser causa suficiente de que tu estética y técnica no se puedan adecuar de una forma natural e íntima a ese texto. Yo necesito sentirlo claro y fluido desde el principio. Y es por esto que escogí el texto de *Castilla de la luz* que, inmediatamente, sentí que podía reflejar musicalmente lo que, en mi visión más personal e íntima, es la Castilla poética"[52].

La escritura vertical se reserva al piano, frente a la horizontalidad del fraseo en la voz que canta a modo de recitativos. La parte vocal expresa con amplitud y profundidad la trascendencia espiritual que encierra el texto, mientras que el esqueleto armónico y la esencia rítmica de la página está sustentada por el piano.

> "Para otro Soneto de Carlos Frühbeck de Burgos, titulado *Castilla* e incluido en la antología *La luz de cada día* (Academia Castellano Leonesa de Poesía, Burgos, 1999), Antón García Abril ha desplegado su instinto melódico y su condición de pianista. El melodismo de García Abril, rara vez complaciente y dado a soluciones fáciles, adopta aquí, como en otras ocasiones, lo que podría denominarse melodismo-armónico para cuando la palabra, el metro, el ritmo, la cadencia y la idea lo demandan. Otros momentos, la solución armónica busca resonancia a la palabra cantada. Decía Adolfo Salazar, en una de sus escapadas poéticas, que 'Sevilla no existe, es una invención de la luz'. Frühbeck –García Abril podrían decir: 'Castilla existe, prisionera de su luz y de sus sueños'. Y el resultado lo tenemos en estas páginas enaltecedoras de la luz 'áspera y dura'. Unamuno tan sólo, todo el noventayochismo reverbera de este sonoro soneto"[53].

[52] Antón García Abril: Esther Sestelo: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*. Fundación Autor, Madrid, 2007, p. 197.

[53] Enrique Franco: notas al programa *Estío Musical Burgalés*, Burgos, 4 de julio de 2000, p. 10.



9.2.14. Canciones del Jardín Secreto (2001)

Este ciclo de cinco canciones para voz y piano se basa en textos arábigo-andaluces de los siglos XI al XVI. Su denominación procede del nombre con que estos poetas se referían a la poesía: *El jardín secreto.* Los títulos de estas cinco piezas son los siguientes: 1. *Ausente de mis ojos* (Baha Al-Din Zuhayr), 2. *Los dos amores* (Rabia Al-Adawiyya), 3. *Elegía a la pérdida de la Alhambra* (Boabdil), 4. *Te seguiré llorando* (Al- Farzadaq), 5. *El jardín de Al-Andalus* (Ben Jafacha).

Estos textos, incluidos en unos libros con edición muy cuidada e ilustraciones pictóricas, realizadas por el pintor granadino Rodríguez Acosta –amigo personal del compositor-, llegan a manos del maestro. Dedica gran atención a su lectura, especialmente fructífera tras la riqueza emocional que proporcionan los textos al músico.

> "Éstos son unos textos que si el compositor tiene intuiciones poéticas y ama la poseía –yo la amo profundamente desde el grado máximo de la palabra- su mentalidad, sensibilidad y técnica se ponen, inmediatamente, a su servicio y parte de la música, de una forma natural, ya nace con y desde este texto (…). Además, y curiosamente, me encanta que estos poemas partan de traducciones, porque ese supuesto defecto para mí se vuelve virtud, ya que lo resultante no es la poesía rimada tradicionalmente; eso le otorga un encanto especial y me permite poder transitar por procesos melódicos y líricos de una forma mucho más libre.

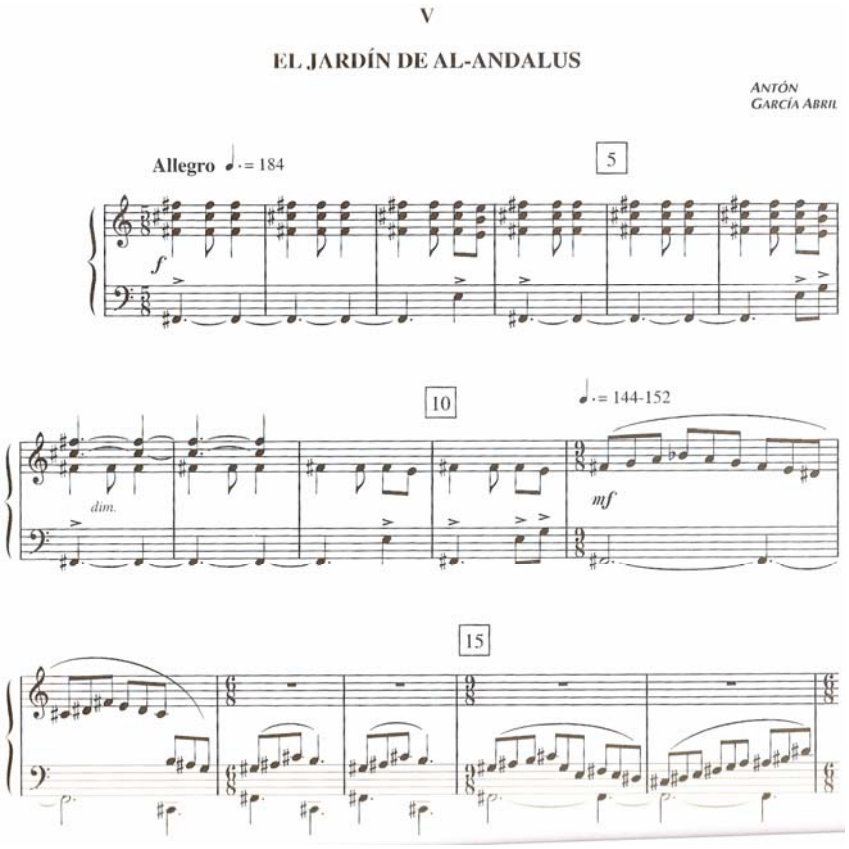
> Cuando releo estos versos me vuelven a producir una profunda emoción y es esa emoción la que me invita, la que me sugiere ponerme a escribir y sublimar ese sentimiento a través de la música. Ese es el secreto; algo que puede ser muy sencillo o imposible si no se siente, si no se percibe"[54].

El 27 de octubre de 2001 se estrenan en el Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en el Homenaje a los 80 años de su director, Ramón González de Amezúa, las siguientes canciones: *Ausente de mis ojos, Elegía a la pérdida de la Alhambra* y *Te seguiré llorando*. Los intérpretes fueron la soprano Teresa Berganza y el propio compositor al piano. Las cinco piezas están dedicadas a Mercedes y a Ramón González de Amezúa. La composición de las canciones y la colaboración en la interpretación de las mismas es el doble regalo que García Abril ofrece al homenajeado. El estreno de las otras dos páginas –*Los dos amores* y *El jardín de Al-Andalus*- tiene lugar en San Sebastián durante la celebración de su Quincena Donostiarra. En esta ocasión sus intérpretes son Iñaki Fresán, voz, y Juan Antonio Álvarez Parejo, piano.

> "En la última edición de la Quincena Musical de San Sebastián, Iñaki Fresán y yo hemos estrenado sus piezas *Canciones del jardín secreto* –mi primer estreno mundial, que han tenido un gran éxito de crítica y público. Pusimos todo nuestro empeño y cariño para se salieran bien y así fueron recibidas. ¡Qué responsabilidad!"[55].

[54] Antón García Abril: entrevista con P. Coronas, mayo de 2008.

[55] Juan Antonio Álvarez Parejo en: Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril. Un inconformista*. Fundación Autor, Madrid, 2005, pp.115 y 116.



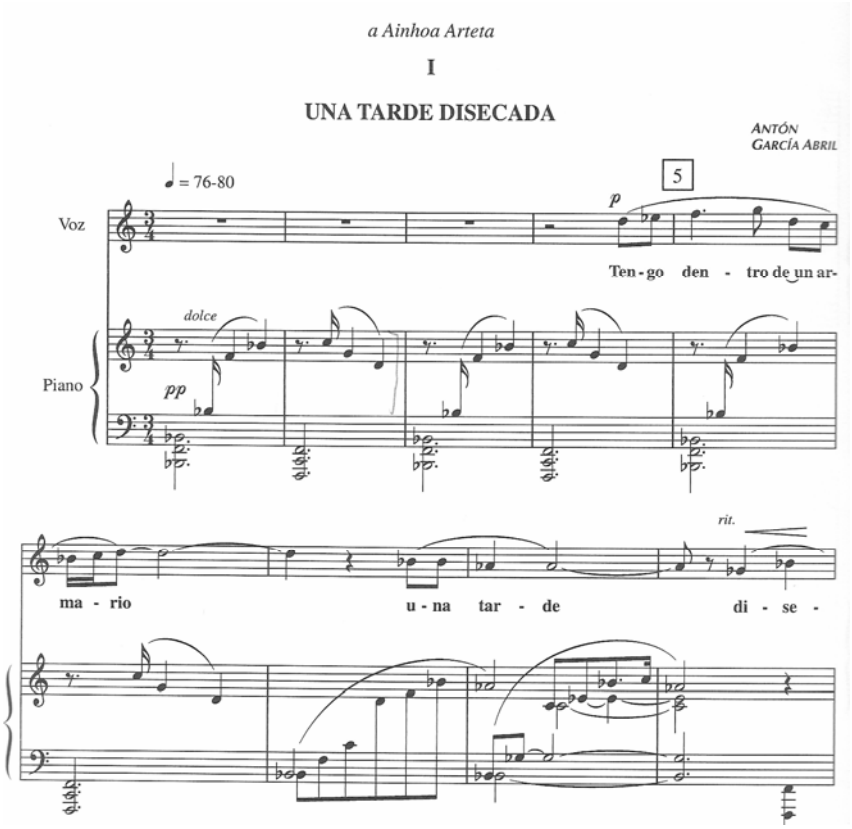
9.2.15. Tres Canciones sobre textos de Antonio Machado (2003)

En el año 2003 surge este tríptico vocal inspirado en la poesía machadiana: 1. *Una tarde disecada.* 2. *La plaza tiene una torre.* 3. *Un ramo de rosas me dio la mañana.* El ciclo, dedicado a la soprano Ainhoa Arteta, es estrenado el 28 de abril de 2003 en el Auditorio Maestro Padilla de Almería siendo sus intérpretes la mencionada soprano Ainhoa Arteta y el pianista Lorenzo Bavaj.

De nuevo se constata la capacidad graciabriliana al servicio del texto. Su lírica vocal requiere necesariamente una dicción clara y precisa, a la vez que nitidez melódica, como rasgo característico de su discurso. Al estar dedicada a la célebre soprano Arteta, esta trilogía presenta requisitos indispensables para ser interpretada: voz y timbres claros, agilidad, potencia y profundidad en la textura vocal. En cuanto al tratamiento pianístico se observan recursos y efectos de interés en el concepto ambiental de las piezas. Las atmósferas primaverales descritas en los textos son cantadas musicalmente a través de la frescura armónica de la mano izquierda –notas pedal, arpegios y acordes amplios-, y de la unidad melódica que impregna la partitura en la mano derecha –fraseo unitario, células motívicas de carácter cíclico-.

> "Las canciones de Antón García Abril me sedujeron desde el primer momento. Las razones son claras: el prodigio melódico, la clara exquisitez de las armonías, el rigor de la forma, la variedad de texturas pianísticas, la perfecta adecuación de la música a los textos, el dominio de la miniatura y, en fin, la técnica rotunda, que podríamos calificar ya de apabullante.
>
> La variedad de los recursos de su lenguaje musical le permite definir y subrayar las luces y las sombras de las palabras en medio de figuraciones simbólicas vocales-instrumentales, a través de una armonía envolvente con un punto de sensualidad y de modulaciones que aportan iluminaciones gratificantes de especial rango expresivo, dentro de un sentido agudo de la prosodia y al servicio de una línea vocal que se desarrolla con una flexibilidad excepcional y modélica"[56].

La dificultad y tensión del conjunto es progresiva. Aunque presentan características similares de estilo, sin embargo, estas tres canciones pueden ser interpretadas por separado en función de la entidad propia que posee cada una de ellas.



[56] Alejandro Zabala: Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril. Un inconformista*. Fundación Autor, Madrid, 2005, pp.122 y 123.

En los años 2007 y 2008 han visto la luz cuatro composiciones para voz y piano que aún esperan ser estrenadas:

-*Canciones de noche y estrellas* (2007), dedicadas a Isabel Rey, voz, y al pianista Alejandro Zabala. Están basadas en textos de la propia Isabel Rey. Son tres: 1. *Soñé con un amor como el tuyo.* 2. *A lo lejos susurraban las olas.* 3. *Cuando miro a las estrellas.*

-*Canciones de la floresta* (2007) sobre textos anónimos. Es un tríptico integrado por las siguientes canciones: 1. *Con los ojos del alma.* 2. *En el agua fría encendéis.* 3. *Ebro caudaloso.*

-*Canciones del recuerdo* (2008). Consta de dos canciones: 1. *Alba* (1999). 2. *Ciego de amor* (2008).

La primera de ellas –*Alba*-, está inspirada en un poema de Fina de Calderón, a quien está dedicada. Esta pieza suelta es interpretada por vez primera dentro del ciclo "Los miércoles de la poesía", en el Salón de Actos del Centro Colón de Madrid, en el Homenaje a Antón García Abril en mayo de 1999. Los intérpretes para tal ocasión son la soprano María José Montiel y la pianista Chiky Martín.

La segunda –*Ciego de amor*- pone música a textos de José Viñals, y está dedicada a Ana Hasler.

-*Canciones de mar, amor y albas* (2008) están dedicadas "A Ángel González, in memoriam"[57]. Los tres títulos -1. *Tiene naranjas la mar,* 2. *Se escucha tu voz dolida,* 3. *Al Alba* – se escriben a partir de los textos del destinatario de la página, Ángel González.

9.3. CONCLUSIONES

1) García Abril es un destacado compositor en el terreno de la canción de cámara, género inseparable del piano, donde el músico se apoya de forma decisiva y relevante. El resultado se constata a través de la numerosa producción vocal que el maestro ha realizado en compañía de la parte pianística. En conclusión, el tratamiento pianístico en la canción garciabriliana ocupa un papel destacado en el corpus global de su obra, ya que es considerado un elemento decisivo en la capacidad comunicativa de dicho género. Los efectos, recursos y aspectos técnicos conceden autonomía e independencia a la escritura pianística.

2) La importancia que el autor concede a la propia naturaleza de la palabra condiciona la técnica compositiva del maestro en este campo. Su tratamiento es

[57] Antón García Abril: dedicatoria de la partitura *Canciones de mar, amor y albas,* Madrid, 2008.

especialmente cuidadoso en relación a la expresión y belleza de cada palabra al convertirla en música, es decir "convertir la palabra hablada en palabra cantada"[58]. García Abril ha llevado al pentagrama a numerosos poetas españoles, como resultado de un mensaje comunicativo y humanístico: trasladar a la partitura la emoción directa de la poesía, y canalizar a través de la música unos contenidos intelectuales y espirituales.

3) La voz humana es el vehículo más eficaz para conducir la melodía. Por eso nuestro compositor elige la canción o lied de concierto como género favorito dentro de su catálogo. A su vez, la melodía resulta ser el componente musical que mejor favorece la síntesis comunicativa. Se aprecian motivos, frases y períodos musicales de inmediata percepción en el oyente, fragmentos y pasajes de gran calado emocional.

[58] Antón García Abril: entrevista con P. Coronas, mayo de 2008.

CONCLUSIONES GENERALES

1. Nuestro compositor ha permanecido siempre cercano a un lenguaje priorizado por la belleza y comunicabilidad. Le interesan los cambios, si son necesarios, pero no busca el lado experimental de la música como recurso para modernizar su escritura.

2. La figura de Antón García Abril es clave en su generación. Su personal enfoque estético trasluce valentía, independencia y personalidad. Desde sus primeros pasos en el mundo de la creación hasta nuestros días, su lenguaje ha configurado un estilo libre y personal de sustancial calado en el desarrollo de las vanguardias musicales españolas.

3. No distinguimos diferentes períodos de creación en el corpus garciabriliano, pues constatamos una misma línea compositiva en su obra, que permanece fiel a su estilo independiente y personal, no obstante, se observan cinco etapas decisivas en su trayectoria artística:

a) Los años de aprendizaje y primera etapa de formación (1933-1957). Aparecen sus primeras composiciones y realiza sus primeros viajes: Valencia, Madrid y Siena. Se analizan los primeros rasgos de su lenguaje que más tarde definirá y asentará.

b) Continuidad en el aprendizaje (1957-1969). Se inicia la consolidación hacia un estilo personal. Se producen sus primeros contactos con el magisterio. García Abril se vincula al Grupo de Nueva Música. Posteriormente da comienzo una etapa independiente, con la aparición de nuevas producciones importantes, que finaliza, tras su segunda estancia en Italia, en una confirmación de su credo estético.

c) Madurez creadora (1970-84), y con ella, la creación de obras muy significativas. El maestro se centra exclusivamente en la composición y se inicia

un periodo fructífero de alumbramientos musicales. Por estos años obtiene la cátedra de composición y recoge sus primeros reconocimientos, méritos y distinciones.

d) El lenguaje garciabriliano experimenta un periodo de desarrollo y perfeccionamiento (1984-1996). La solvencia de su discurso musical queda patente en la creación de diversos y variados géneros musicales que abarca su catálogo. Todos los recursos comunicativos de su estética se reflejan en su Ópera *Divinas Palabras,* máximo exponente compositivo en el cómputo global de su producción.

e) Depuración estilística (1997-2008).Como consecuencia de ello, se suceden con ritmo acelerado numerosas páginas y nuevos títulos. En esta época, su actividad creadora es premiada y reconocida por numerosas instituciones.

4. Su obra introduce modernidad y tradición. La vanguardia garciabriliana se nutre de todos los estilos posibles, mezclándose en un proceso integrador que finaliza en un mestizaje de gran equilibrio sonoro.

5. Dentro del panorama musical actual, su mensaje abre una nueva dimensión de corte moderno. García Abril conecta con habilidad la visión del pasado estético, con el progreso y el avance mediático del presente.

6. García Abril tiende en sus obras a la fusión estética de conceptos opuestos o alejados: libertad y orden; ciencia y espiritualidad; individualidad y colectividad, lo español y lo universal.

7. Concede un valor eminentemente comunicativo a su obra. García Abril reivindica constantemente el poder transmisor de sentimientos y emociones que contiene la música de hoy. El compositor prioriza al oyente, y asegura la canalización de su mensaje con el receptor. Para ello se basa en recursos que refuerzan la intensidad de dicho mensaje: reiteraciones de patrones rítmicos y melódicos; repetición de giros cadenciales, centros tonales y acordes; aparición insistente de diseños característicos en el fraseo.

8. Los principales postulados que sintetizan el credo estético garciabriliano son: comunicatividad; búsqueda de la verdad; objetividad y singularidad del arte; modernidad y vanguardia; inspiración nacional y universalista; temporalidad y continuidad; libertad y pluralidad; defensa de la melodía.

9. Lo más característico de la obra garciabriliana es su mensaje humanístico.

10. Como creador, García Abril proclama su fuerte compromiso con el nuevo acontecer de nuestra historia más reciente. Defiende que los valores espirituales, que proporcionan los bienes culturales y artísticos, son indispensables a toda actividad humana, para que ésta tenga auténtica dimensión, y a su vez, imprescindibles para estructurar una sociedad equidistante entre los aspectos materiales y los espirituales, ambos necesarios para el logro de un desarrollo social equilibrado.

11. Su obra debe ser entendida como un lenguaje universal que propicia la unión entre los seres humanos. El pensamiento garciabriliano parte del convencimiento de que una comunidad que participa de los valores espirituales, será siempre una ciudadanía espiritualmente más desarrollada, dialogante, más comprensiva y culta.

12. Su obra pianística constituye el género más relevante en el corpus global de su producción. El Piano es el instrumento más cultivado por el músico. A través de él, García Abril se expresa con plena naturalidad.

13. La aportación de su producción pianística es relevante, no sólo para estudiosos y expertos musicales, sino para el mundo de la creación, en general. Desde la contemplación de su interioridad, el maestro disfruta de su propio lenguaje, portador de comunicabilidad, conquistada en base a la calidad de su obra. Sintetizando todos los vocabularios que hereda, ofrece música generadora de emociones, por lo que es uno de los compositores actuales de mayor seguimiento entre los admiradores de la cultura y del arte contemporáneo.

14. Dentro de su obra pianística, podemos distinguir cinco apartados: piano solista, piano sinfónico, piano pedagógico, piano en la música de cámara, piano en la música vocal.

15. Su obra para piano solista presenta flexibilidad formal y estructural, aunque evidencia organización compositiva en base a unos patrones esenciales para la significación de su producción. En este campo cabe señalar dos notas:

a) García Abril compone con inusitado rigor científico, fruto del conocimiento y la investigación sobre la creación musical y el proceso sonoro. Esta línea de rigor científico añade valor de continuidad y permanencia a su corpus pianístico.

b) Sus páginas pianísticas poseen complejidad integral, que se traduce en partituras multiformes y de gran variedad: politonal, polirrítmica, indefinición tonal, grandes líneas, pequeñas células, polifonía y melodía.

16. Las cinco obras analizadas en el apartado del piano como solista con orquesta, presentan rasgos comunes en el tratamiento tímbrico e instrumental:

a) Se constata complejidad rítmica. El ritmo, como elemento destacado en la obra garciabriliana, se convierte en un aspecto fundamental en el piano sinfónico. Con la intención de resaltar siempre el vigor del piano en estas páginas, el maestro incluye fórmulas donde el valor del ritmo se atribuye fundamentalmente a la parte pianística.

b) Los esquemas más utilizados son los siguientes: alternancia del ritmo ternario y binario, acentuaciones muy marcadas, ritmos irregulares, pulsos ejecutados a contratiempo y fórmulas de *ostinato* que repiten con insistencia algunos patrones rítmicos.

c) La estructura que predomina en estas cinco composiciones se caracteriza por la libertad formal. García Abril escoge un modelo estructural que favorece la flexibilidad de su propia música. En el apartado del piano como solista con orquesta, dicha libertad se acrecienta para conceder naturalidad al ámbito

solístico. Esta libre configuración de la estética garciabriliana aporta ventajas al intérprete, a quien el maestro otorga gran autonomía

17. La obra pianística con finalidad pedagógica es sustanciosa y relevante en el panorama internacional de instrucción musical. Ha compuesto colecciones de piezas infantiles que han significado mucho en el ámbito de la educación musical para niños, como *Cuadernos de Adriana.* En la música española contemporánea no es frecuente la dedicación al género infantil, por lo que podemos hablar de originalidad en el catálogo didáctico garciabriliano. Su aportación en este terreno contribuye al desarrollo de iniciación en la música desde los siguientes enfoques:

a) Facilitar y estimular la iniciación y el aprendizaje musical en el niño.

b) Potenciar el desarrollo de la imaginación musical y contribuir a crear imágenes sonoras en los más pequeños.

c) Ofrecer originalidad y belleza en el repertorio universal infantil, desde la esencia de la raíz musical española.

18. En su obra pianística de cámara, cuyo principal objetivo ha sido la depuración del estilo y la canalización de un mensaje comunicativo y directo, García Abril ha experimentado una evolución. A través de la música de cámara, entendida como máxima expresión del color y la riqueza instrumental, desarrolla dos vías de comunicación con el auditorio:

a) Desde el plano de la sensibilidad, García Abril concibe la música de cámara como el ideal de convivencia artística entre instrumentos e instrumentistas que imprimen similares características interpretativas al planteamiento del autor.

b) El enfoque intelectual que posee la música de cámara proviene del nivel de conocimiento técnico necesario para abordar su escritura. El rigor y la minuciosidad desarrollados en el estudio sonoro de cada instrumento hacen de su corpus camerístico un logro en el catálogo general de la música española contemporánea.

19. García Abril es un destacado compositor en el terreno de la canción de cámara, género inseparable del piano, donde el músico se apoya de forma decisiva y relevante. El resultado se constata a través de la numerosa producción vocal que el maestro ha realizado en compañía de la parte pianística. Aquí destacamos dos aspectos:

a) La importancia que el autor concede a la propia naturaleza de la palabra condiciona la técnica compositiva del maestro en este campo. Su tratamiento es especialmente cuidadoso en relación a la expresión y belleza de cada palabra al convertirla en música.

b) La voz humana es el vehículo más eficaz para conducir la melodía. Por eso nuestro compositor elige la canción o lied de concierto como género favorito dentro de su catálogo. A su vez, la melodía resulta ser el componente musical que mejor favorece la síntesis comunicativa.

20. A lo largo del presente trabajo de investigación hemos constatado que su música presenta características y parámetros de expresión y comunicación. No hallamos elementos superfluos en su escritura, todo en ella está pensado y calculado. Por eso el resultado ofrece una obra comunicativa y directa.

21. Su estética es un símbolo de comunicación musical. A través de su catálogo pianístico se evidencia la dimensión de su mensaje desde la óptica actual y contemporánea de su creación.

22. En el cómputo general de su producción, la música audiovisual ocupa una parte destacada. García Abril es uno de los compositores contemporáneos más importantes en el ámbito de la música aplicada a la imagen. Sus partituras se caracterizan por ser directas y eminentemente comunicativas. Así se refleja en algunos de sus trabajos más significativos en éste ámbito: las películas *Los santos inocentes, La Colmena, El perro, Gary Cooper que estás en los cielos,* y *El crimen de Cuenca* y las series televisivas *El hombre y la tierra, Fortunata y Jacinta* y *Anillos de oro.*

23. Numerosas composiciones garciabrilianas dedicadas al cine y a la televisión están inspiradas por y desde el piano, instrumento de gran versatilidad para García Abril, cuyo lenguaje se apoya constantemente en el teclado como recurrente vía de expresión. Dos máximos exponentes son la película *El perro* y la serie televisiva *Fortunata y Jacinta.*

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía específica: Antón García Abril

1.1. Escritos publicados del compositor

GARCÍA ABRIL, A.: *Defensa de la Melodía,* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Excma. Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1983.

GARCÍA ABRIL, A.: *Discurso de investidura del nombramiento de Doctor Honoris Causa,* Madrid, Universidad Complutense, 2004.

GARCÍA ABRIL, A.: "Arte y experimentación en la música contemporánea", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 676, octubre 2006.

GARCÍA ABRIL, A.: *Discurso de ingreso como Académico correspondiente en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos,* Valencia, 2006, Bolamar Ediciones.

GARCÍA ABRIL, A.: *Discurso VII Edición Premio Iberoamericano de la música "Tomás Luis de Victoria",* Madrid, 2007, Bolamar Ediciones.

GARCÍA ABRIL, A.: *Discurso Premio Aragón,* concedido por el Gobierno Aragón, Aragón 2007, Bolamar Ediciones.

1.2. Libros y artículos sobre el compositor

CABAÑAS ALAMÁN, F.: *Antón García Abril, Sonidos en libertad,* "Música Hispana. Textos Biografías", 2ª edición, Madrid, Ediciones del ICCMU, 2001.

CASARES RODICIO E.: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana,* vol. 10, Madrid, SGAE, 1999-2003, pp. 34-40.

CORONAS VALLE, P.: *Antón García Abril: poeta de vanguardia,* Málaga, Ediciones Maestro, 2003.

CORONAS VALLE, P.: "Enfoque estético del mensaje garciabriliano", Málaga, Revista *Intermezzo*, Núm. 38, octubre 2008, pp. 7-11.

CORONAS VALLE, P.: *Monográfico Antón García Abril: Trayectoria artística y enfoque estético en el mensaje garciabriliano,* Madrid, *Revista Cuatro 42*, octubre-diciembre 2008, pp. 12-17.

CHARLES SOLER, A.: *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51,* Madrid, Rivera Mota S.L., 2002.

FERNÁNDEZ-CID, A.: *La música española en el siglo XX,* Colección Compendios Río Duero, Madrid, Fundación Juan March, 1973, pp. 51- 56.

FERRIZ, J.: *Sesenta años de vida musical. Memorias,* Valencia, Generalitat Valenciana-Institut Valenciá de la Música, 2004, pp. 25-30.

GARCÍA DEL BUSTO, J.L.: *Visión panorámica de la música de García Abril,* 17 Festival de Música de Canarias, S.L., Gobierno de Canarias-Consejería de Turismo y Transportes, 2001.

GONZÁLEZ LAPUENTE, A.: *Antón García Abril. Catálogos de Compositores Españoles,* Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1992.

HERNÁNDEZ RUIZ, J. / PÉREZ RUBIO P.: *Antón García Abril, el cine y la televisión,* Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2002.

MARCO, T.: *Historia de la música española. 6. Siglo XX,* "Colección Alianza Música", Madrid, Alianza Editorial, 1982, p.442.

MUNETA, J.M.: *Cuenca 1962. Renacimiento de la Música Religiosa Española,* Madrid, Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación de Cuenca, 1978, pp. 45-48.

RUIZ GARCÍA, A.: *Antón García Abril. Catálogo,* Madrid, Bolamar ediciones musicales, 2005.

RUIZ TARAZONA, A.: *Antón García Abril, un inconformista. El compositor, visto y sentido por sus intérpretes,* Madrid, Fundación Autor, 2005.

SESTELO LONGUEIRA, E.: "Antón García Abril y su obra para piano: en torno a los Seis Preludios de Mirambel", Revista *Música y Educación*, Año XVI, 4. Núm. 56, diciembre 2003, pp. 15-59.

SESTELO LONGUEIRA, E.: "Antón García Abril y su obra para piano: en torno a los Nocturnos de la Antequeruela", Revista *Música y Educación*, Año XVIII. 2. Núm. 62, junio 2005, pp.83-113.

SESTELO LONGUEIRA, E.: *La estética garciabriliana, leimotiv de dos discursos,* Guadalajara, Ediciones Llanura, 2006.

SESTELO LONGUEIRA, E.: *Antón García Abril: el camino de un humanista en la vanguardia,* Madrid, Fundación Autor, 2007.

VV.AA.: *50 Años de Teatro. José Tamayo,* 1941-1991, Museo del Teatro Almagro, Madrid, Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las AAEE y de la Música, 1991, pp. 70-73.

ZALDÍVAR, A.P.: *Guía Didáctica del Piano. Sobre los Cuadernos de Adriana de Antón García Abril,* Madrid, Real Musical, 1989.

ZALDÍVAR A.: *Estética y Estilo en la obra de Antón García Abril,* "Colección Compositores Contemporáneos", Málaga, Orquesta Filarmónica, 2001.

2. Bibliografía general: musical y pianística

AARON CLARK, W.: *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico.* Madrid, Turner Publicaciones, S.L., 2002.

ACKER, Y. y SUÁREZ PAJARES, J.: *Ernesto Halffter. Músico en dos tiempos.* Granada y Madrid, Fundación Archivo Manuel de Falla de Granada. Residencia de Estudiantes de Madrid, 1997.

ADORNO, T. W.: *Filosofía de la nueva música,* Buenos Aires, Sur, 1966.

ALCALDE ISLA, J.: *Música y comunicación.* Madrid, Editorial Fragua, 2007.

BARCE, R.: *Naturaleza, símbolo y sonido,* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2001.

BLAS, J.: *Tratado de la forma musical.* Buenos Aires, Editorial Ricordi, 1947.

CARRA, M.: *Acerca de la interpretación musical,* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998.

CASO, A.: *Guiseppe Verdi. La intensa vida de un genio.* Madrid, Colección Biografías, Ediciones Temas de Hoy, S.A., 2001.

CHIANTORE, L.: *Historia de la técnica pianística.* Madrid, Alianza Editorial, 2001.

CHION, M.: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido.* Barcelona, Editorial Paidós, 2004.

CHION, M.: *La música en el cine.* Barcelona, Editorial Paidós, 1997.

COOK, N.: *De Madonna al Canto gregoriano.* Madrid, Alianza Editorial, 2005.

COPLAND, A.: *Música y músicos contemporáneos,* Buenos Aires, Losada, 1945.

COPLAND, A.: *Cómo escuchar la música.* Madrid, Ediciones Fondo de Cultura Económica de España, S.A, 1986.

CORTOT, A.: *Aspectos de Chopin.* Madrid, Alianza Editorial, 1986.

DAMAIS, E.: *Händel.* Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1985.

DE FALLA, M.: *Escritos sobre música y músicos,* Madrid, Espasa Calpe, 1988.

DE LA PEÑA, P. J.: *El maestro Rodrigo. Un siglo de cultura.* Valencia, Ediciones del Ayuntamiento de Valencia, 2001.

DEL CAMPO, D.: *Dvorák.* Madrid, Alianza Editorial, 1995.

DÖMLING, W.: *Fran Liszt y su tiempo.* Madrid, Alianza Editorial, 1993.

FERNÁNDEZ CID, A.: *Músicos que fueron nuestros amigos,* Madrid, Ediciones Nacional, 1967.

FUBINI, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX.* Madrid, Alianza Música Editorial, 1988.

GALLEGO, A.: *El arte de Joaquín Rodrigo.* Madrid, edita Iberautor Promociones Culturales SGAE, 2003.

GALLEGO, A.: *Manuel de Falla y el Amor Brujo.* Madrid, Alianza Editorial, 1990.

GARCÍA ALCÁZAR, E.: *Óscar Esplá y Triay. Estudio monográfico documental.* Alicante, Instituto de Cultura Juan Carlos Albert. Diputación de Alicante. Fundación Cultural CAM, 1993.

GARCÍA DEL BUSTO, J.L.: *Luis de Pablo.* Málaga, Edita Orquesta Filarmónica de Málaga, 2007.

GARCÍA DEL BUSTO, J.L.: *Turina.* Madrid, Espasa Calpe, 1981.

GAUTTIER, A.: *Gershwin.* Madrid, Espasa Calpe, 1985.

GIESEKING, L.: *Rítmica, dinámica, pedal.* Buenos Aires, Editorial Ricordi, 1951.

GÓMEZ AMAT, C.: *Historia de la música española.* Vol. V. Siglo XIX. Madrid, Alianza Música, 1984.

IGLESIAS, A.: *Enrique Granados. Su obra para piano.* Madrid, Vol. I. Editorial Alpuerto, 1985.

IGLESIAS, A.: *Enrique Granados. Su obra para piano.* Madrid, Vol. II. Editorial Alpuerto, 1986.

IGLESIAS, A.: *Escritos de Joaquín Rodrigo.* Madrid, Ediciones Joaquín Rodrigo S.A., 1999.

IGLESIAS, A.: *Escritos de Óscar Esplá.* Madrid, Vol. I. Editorial Alpuerto, 1977.

IGLESIAS, A.: *Escritos de Óscar Esplá.* Madrid, Vol. II. Editorial Alpuerto, 1978.

IGLESIAS, A.: *Escritos de Óscar Esplá.* Alicante, Vol. III. Editorial Alpuerto, 1986.

IGLESIAS, A.: *Óscar Esplá, Joaquín Rodrigo, Rodolfo Halffter, Manuel de Falla, Isaac Albéniz-Cristóbal Halffter, Isaac Albéniz, Joaquín Turina. (Sus obras para piano y orquesta).* Madrid, Editorial Alpuerto, 1994.

KAMHI DE RODRIGO, V.: *De la mano de Joaquín Rodrigo. La historia de nuestra vida.* Madrid, Ediciones Joaquín Rodrigo, 1995.

LAVAGNE, A.: *Chopin.* Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1988.

LEVAILLANT, D.: *El Piano.* Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1990.

LINDLAR, H.: *Guía de Bartók.* Madrid, Alianza Editorial, 1995.

LISCHKÉ, A.: *Prokofiev.* Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1985.

MARCO, T.: *Pensamiento musical y siglo XX.* Madrid, Fundación Autor, 2002.

MARI, P.: *Bartók.* Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1985.

MARTÍN TENLLADO, G.: *Eduardo Ocón. El Nacionalismo musical.* Madrid, Ediciones Seyer. 1991.

MÉNDIZ NOGUERO, A.: *Cómo se hicieron las grandes películas.* Madrid, Ediciones Dossat, 2ª edición, 2005.

MEYER, L. B.: *Emoción y significado en la música.* Madrid, Alianza Música Editorial, 2001.

MORÁN, A.: *Joaquín Turina a través de sus escritos.* Madrid, Alianza Música, 1997.

MORGAN, R.P.: *La música del siglo XX.* Madrid, Ediciones Akal, S.A., 1999.

MOYANO ZAMORA, E.: *Concierto de una vida. Memorias del maestro Rodrigo.* Barcelona, Editorial Planeta, S.A..1999.

MUÑOZ MOLLEDA, J.: *De la sinceridad del compositor ante procedimientos musicales modernos,* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1962.

MURCIANO, C. y SAGI-VELA, L.: *Historia de la música.* Madrid, Ediciones Anaya S.A., 1987.

NEUHAUS, H.: *El arte del piano.* Madrid, Real Musical, 1987.

PACHÓN RAMÍREZ, A.: *La música en el cine contemporáneo.* Badajoz, Ediciones Diputación Provincial de Badajoz, 1998.

PARRAMÓN, J.A.: *Colección Música y Músicos. Haydn y Händel.* Barcelona, Instituto Parragón Ediciones, S.A., 1982.

PARRAMÓN, J.A.: *Colección Música y Músicos. Ravel y Rachmaninoff.* Barcelona, Instituto Parramón Ediciones, S.A., 1982.

PÉREZ GUTIÉRREZ, M.: *Falla y Turina a través de su epistolario.* Madrid, Editorial Alpuerto, 1982.

PÉREZ ZALDUONDO, G.: *El compositor José Muñoz Molleda: de la generación del 27 al franquismo.* Almería, Zejel Ediciones.1989.

RÉMY YVES Y ADA: *Mozart.* Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1985.

ROMERO, J.: *Cristóbal Halffter. Este silencio que escucho.* Málaga, Edita Orquesta Filarmónica de Málaga, 2002.

RUIZ TARAZONA, A.: *J. Brahms, un poeta solitario.* Madrid, Real Musical Editores, Colección Músicos, 1974.

SALAZAR, A.: *Juan Sebastián Bach.* Madrid, Alianza Música Editorial, 1990.

SÁNCHEZ GÓMEZ, P.J.: *Manuel Castillo. Su obra en la prensa escrita 1949-1998*. Sevilla, Edita Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo", 1999.

SOLTI, G.: *Memorias.* Madrid, Acento Editorial, 1998.

SOPEÑA, F.: *Vida y obra de Falla.* Madrid, Turner Música Ediciones, 1988.

STROBEL, H.: *Claude Debussy.* Madrid, Alianza Editorial, 1990.

SWANWICK, K.: *Música, pensamiento y educación.* Madrid, Ediciones Morata, S.A., 1991.

TAYLOR, R.: *Schumann.* Buenos Aires, Javier Vergara Editor, S.A., 1987.

TEMES, J.L.: *José Luis Turina.* Málaga, Edita Orquesta Filarmónica de Málaga, 2005.

TORRES, J.: *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Albéniz.* Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 2001.

TURINA, J.: *Enciclopedia abreviada de Música.* Madrid, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1987.

TURINA, J.: *La música andaluza.* Sevilla, Ediciones Alfar, 1982.

TURINA, J.: *Tratado de Composición Musical.* Madrid, Vol. II. Unión Musical Española, 1974.

VALLS GORINA, M. Y PADROL J.: *Música y cine.* Barcelona Edición Ultramar, 1990.

ANEXOS

ANEXO 1.- ANTÓN GARCÍA ABRIL Y LA MÚSICA AUDIOVISUAL (Cine y Televisión)

1. INTRODUCCIÓN

Antón García Abril es uno de los compositores españoles más prolíficos y destacados en el campo de las bandas sonoras. Su numerosa producción abarca los más diversos géneros y estilos. Este tácito reconocimiento ha hecho que, con frecuencia, haya sido requerido en distintos foros para que ejerza su labor didáctica en talleres de composición cinematográfica, como el que se realizaba anualmente durante los Encuentros Internacionales de Sevilla.

Aunque el ámbito de las bandas sonoras escapa al puro análisis de su obra pianística, parecía conveniente –y más en una Tesis que se defiende en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad- dedicar un capítulo al estudio de su obra incidental: la música escrita para obras cinematográficas y televisivas. Y a este punto dedicaremos las páginas siguientes, a través una selección de títulos relevantes en su corpus audiovisual. Atenderemos al proceso de gestación de algunas de sus obras, con el especial atractivo de contar con el testimonio directo del propio maestro.

Como él mismo ha señalado "la música cinematográfica no puede nacer sin su propia imagen"[1]. La interacción de la música con la imagen ha sido estudiada como parte esencial en el proceso de creación de numerosos compositores dedicados al cine.

> "La música puede, por ejemplo, crear continuidad, o romperla, con mucha facilidad. Pero la música puede sobre todo, influir de forma decisiva en la percepción del ritmo cinematográfico, bien aportando ritmo a la imagen, bien detrayéndolo, o bien modificando la sensación rítmica que provoca la imagen por sí misma"[2].

Nuestro compositor se nos presenta como una figura válida para analizar el recorrido del cine español del último medio siglo. A la vez, su música brilla con especial fuerza en las películas y series televisivas de mayor audiencia, con partituras conocidas, de

[1] Antón García Abril en: Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo: *Música en la imagen. Antón García Abril. El cine y la televisión.* Diputación Provincial de Zaragoza, 2002, p. 16.

[2] Nieto, José: "La música en series de ficción", en: VV.AA, *Ficción televisiva: series*, Madrid, SGAE, 1995, p.56.

gran calado emocional, y valiosas tanto por su calidad musical como por su apoyo a la narración fílmica.

2. BANDAS SONORAS CINEMATOGRÁFICAS

Antón García Abril desarrolla su labor en este campo de 1956 a 1990, periodo de tiempo bastante amplio, a través del cual convive con diferentes grupos de compositores, dedicados a distintos modelos fílmicos. Destacan sus compañeros de la denominada *Generación del 51:* Cristóbal Halffter y Carmelo Bernaola, que, juntamente con él, crearon en los cincuenta las bandas sonoras más populares de la época. Por su parte, Luis de Pablo se decantó por el cine de autor.

> "Antón García Abril participa en buena medida de esa dedicación a la producción popular (en especial la comedia), aunque sus búsquedas musicales lo encaminarán progresivamente hacia un cine más "autoral", que es el que cultivará en el último periodo de su carrera en el medio audiovisual. Su figura se erige, así, en una de las más eclécticas y polivalentes de los compositores españoles, manteniendo siempre unas altas cotas de profesionalidad y solvencia"[3].

Su primer contacto con el cine tiene lugar en el año 1956, siendo aún García Abril un estudiante. Se produce en Teruel durante las vacaciones escolares de dicho año. En los alrededores de la ciudad aragonesa –concretamente en la serranía de Albarracín- se estaba efectuando el rodaje de la película *Torrepartida* de Pedro Lazaga, bajo la producción de Santos Alcocer PC, empresa que dirigía el periodista y cineasta del mismo nombre, con guión del turolense José María Belloch, amigo personal de la familia García Abril. Belloch propone al director del filme confiar la tarea de confeccionar la banda sonora de la película al joven músico. El propio García Abril recuerda aún con emoción sus primeros encuentros con la creación musical cinematográfica:

> "Para mí fue una sorpresa, ya que aún no me consideraba compositor: no había ninguna obra que me avalara, aunque sí podría decirse que era compositor in pectore. A Lazaga, de hecho, también le sorprendió: al principio se negó, porque quería un compositor de mayor experiencia, aunque finalmente aceptó realizarme una prueba. Me llevaron a la incipiente Radio Teruel, y allí interpreté al piano algunas de mis composiciones. El examen les convenció y

[3] Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo: *op. cit.*, p. 20.

> me aceptaron. Así me introduje en este gran lío de componer la música de una película. No tenía ninguna experiencia, no sabía lo que era el guión musical, con sus diferentes bloques y tiempos, y ni siquiera tenía cronómetro, así que tuve que hacer las mediciones de la partitura con mi propio reloj de bolsillo. Y resultó. Creo que tuve las intuiciones suficientes para salir airoso de la situación. Fue algo inesperado, un maravilloso atrevimiento de juventud"[4].

A partir de esta positiva experiencia, el maestro compaginó el resto de sus estudios musicales con su integración en la industria del cine, especialmente de la mano de Pedro Lazaga, con el que realizó varios filmes, "fue algo así como un padrino, y pronto nos unió una amistad fraternal y una provechosa colaboración profesional"[5].

Sin embargo, aquello no fue una tarea fácil:

> "Me costó amoldarme a la forma cinematográfica. Poco a poco, con las experiencias que fui adquiriendo en cada película, logré la técnica necesaria para resolver los problemas que podríamos llamar habituales del lenguaje cinematográfico"[6].

En poco tiempo, entró a formar parte de la plantilla de las productoras más influyentes del cine español de los cincuenta y sesenta: Ágata Films, de José Luis Dibildos y Pedro Masó PC. Sus partituras, frescas y directas, resultaron exitosas por la inmediatez de su discurso musical, presto a la retención y al tarareo del espectador, convirtiéndose en unos de los compositores más famosos de la industria cinematográfica española de estos años. Entre 1965 y 1975, la década de mayor producción en este género, García Abril pone música a casi un centenar de películas, lo que significa alcanzar una media de nueve partituras anuales. A través de la gran pantalla, el compositor ha experimentado una gran cercanía con el público, tanto desde el punto de vista cualitativo como cuantitativo. Muchas de las películas que ha musicalizado se encuentran entre las más taquilleras del cine español.

> "El maestro turolense ha sido capaz de entender el carácter subsidiario que la música ostenta en el medio fílmico y supeditar su actividad creativa al conjunto, de ahí también la variedad de estilos, tendencias y referencias que componen su filmografía. Podría pensarse que buscó –y habitualmente encontró-, en cada película, la partitura más adecuada al argumento, el género,

[4] Antón García Abril: entrevista realizada por Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio, 6 de abril de 2002, Las Rozas, Madrid *Música en la imagen. Antón García Abril. El cine y la televisión.* Diputación Provincial de Zaragoza, 2002, p. 83.

[5] Antón García Abril: entrevista con P. Coronas, realizada el 4 de noviembre de 2008, Las Rozas, Madrid.

[6] Antón García Abril en: Rotellar, Manuel: *Un músico: Antón García Abril.* Aragoneses en el cine 3, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza. Jornadas Culturales, 1972, p.89.

> el tono, los personajes y las situaciones concretas que debía ilustrar. Y cierto es, en definitiva, que en el cine y la televisión encontró García Abril la posibilidad de cumplir la aspiración máxima del compositor que, según su criterio debe ser un "punto de encuentro entre intuición y técnica"[7].

Su predilección por el método de trabajo consiste en la composición de un tema argumental de cada película, próximo al *leit-motiv*. Esto le permite desarrollar variantes en consonancia con las exigencias de las diversas secuencias, así como con su contexto geográfico o temporal, o con las características propias de los diferentes personajes. Este enfoque de trabajo le ha consagrado en el ámbito de la producción audiovisual por su versatilidad y su creatividad estética.

Resulta interesante recoger aquí el testimonio del propio Antón García Abril en relación a su método de trabajo:

> "El proceso natural era el siguiente: primero me entregaban el guión literario y me hacía una idea de si se trataba de una película de humor, dramática, narrativa, de amor, etc. También tomaba contacto con las diferentes secuencias que la componían, y de lo que cada una de ellas requeriría desde el punto de vista musical. Se podría hacer la música a partir de estas premisas, sin ver la imagen, pero no soy partidario de ello: siempre he preferido hacerlo cuando la imagen me ha proporcionado los datos de sensibilidad, de espiritualidad, de carácter, de comunicación, de tempo…, a tal punto de que yo solía esperar hasta el último momento para componer, pese a las premuras de tiempo que el cine impone"[8].

Además de su dedicación a la comedia musical, el compositor se adentró también en otros géneros, como corresponde a su polifacética personalidad artística: el *thriller,* el policíaco, el género épico, el cine de terror, el dramático y el documental. Gracias a estas incursiones, descubre nuevas formas expresivas y estéticas que posteriormente le darán fama internacional.

[7] Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo: *op. cit.*, p. 31.
[8] Antón García Abril en: Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo: *op. cit.*, p. 84.

Así mismo, participa en el cine de terror de principios de los setenta. Esta experiencia le abre nuevas posibilidades de investigación sonora, al incorporar nuevas técnicas electrónicas mediante el uso de sintetizadores. Así lo recuerda el propio maestro:

> "El cine de terror me ha servido para hacer experiencias de música aleatoria, sirviéndome de la técnica moderna de grabación, que te posibilita, por el sistema de ocho o dieciséis pistas, crear nuevos mundos sonoros, que sin estos procedimientos técnicos no se podrían lograr. En el cine de terror, la música tiene un valor insustituible, porque todo el clima de tensión, inquietud o miedo lo sugiere la música, e incluso el compositor juega con los elementos sonoros que la imagen proporciona, convirtiéndolos en música"[9].

El maestro investiga especialmente en las posibilidades lingüísticas que deparaba la música electrónica en relación con argumentos fílmicos. Esto se refleja en la trilogía sobre los templarios, realizada por Amando de Ossorio –*La noche del terror ciego* (1972)*, El ataque de los muertos sin ojos* (1973) *y El buque maldito* (1974)-, en la que el conjunto de la banda sonora se adapta perfectamente a la peculiar estética de la película: cantos sobrecogedores, ruidos sobrenaturales y efectos sonoros de extraña procedencia, que acompañan a la música ambiental. Otro de los mejores experimentos del maestro en el campo fantástico es el que ilustra la historia de un árbol carnívoro. Para lograr tal efecto, García Abril extrae sonidos de un piano literalmente destruido con un hacha, convertido en un arpa tocada con limas, papeles, martillos y sus propias manos. Estos sonidos eran después tratados y desfigurados en la mesa de mezclas del estudio de grabación.

Como una de las mayores aportaciones del músico al discurso fílmico cabe destacar la banda sonora de *El perro* (1977)*,* dirigida por Antonio Isasi. Enmarcada en el género de cine de aventuras, la partitura del maestro representa un claro ejemplo de música ecléctica "que pretende integrar solidariamente diferentes elementos y lenguajes con objeto de adecuarse a las necesidades dramáticas de cada secuencia, y a la vez, al contexto social y geográfico en que transcurre el relato"[10]. Se advierten cuatro tipos diferentes de instrumentación: elementos sinfónicos (cuerda, viento, piano), electrónicos (teclados, efectos, y ecos) y étnicos (guitarra española y flautas andinas). Pero, sobre todo, se aprecia una especial preponderancia de la escritura para el piano.

[9] Antón García Abril en: Rotellar, Manuel: *op. cit.*, pp. 94.
[10] Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo: *op. cit.*, p. 50.

> "La banda sonora de *El perro* es agobiante, sin respiro, con pautas de suspense marcados por tonos agudos, acordes de piano muy originales para describir los ataques del perro, tambores y percusión que esbozan una marcha, un tema sudamericano parecido a una milonga escuchado también en versión cantada y un diáfano tema de amor al piano"[11].

El lenguaje tonal de la escritura garciabriliana predomina en esta partitura, en la que destacan elementos melódicos y armónicos de corte tradicional. Las escenas de acción están representadas en la composición a través de temas con ritmos sincopados –sobre todo en el piano-, alteraciones de la armonía hacia la atonalidad, obsesivos arpegios y floreos en piano y cuerda, e incluso elementos de *funk*. Por otra parte, en las secuencias de *suspense* el autor emplea el recurso del *cluster* –armonía basada en la acumulación de sonidos próximos-, a trémolos de cuerda y a entradas de sonidos y acordes *in crescendo.*

> "*El perro* es una película que desde el punto de vista musical es uno de los puntos máximos a los que puede aspirar un compositor. Era una película de acción, el cine de Isasi es un cine de acción muy en la línea del gran cine americano. Era la historia de un perro que simbolizaba la historia de un dictador en Sudamérica. El perro atacaba (era el dictador quien atacaba) y había que encontrar el sonido de ese perro, porque en las secuencias, enormes, de acción no hay sonido cinematográfico, el sonido de la naturaleza es poco, el ladrido es poco, había que crear ese mundo sonoro, había que dar por un lado la acción y la velocidad que ese perro utilizaba en las imágenes a una velocidad sorprendente pero sin sonido, pues una vez oído el ladrido necesitabas algo más, intentar crear el sonido del perro, y hubo un esfuerzo titánico, ya que intentamos mezclar instrumentos electrónicos con convencionales. Utilicé un instrumento electrónico que producía unas extrañas voces humanas no identificables, que mezclé con instrumentos tradicionales y convencionales de la orquesta, dando como resultado una música extraña y violenta cuando el perro atacaba, y que no se identificaba como música normal en el sentido clásico de la palabra. Fue un trabajo atrayente"[12].

A finales de los años setenta la trayectoria del maestro experimenta un giro de 180 grados cuando tiene la oportunidad de trabajar con dos importantes directores de cine: en su segunda etapa (1978-1990) trabajará principalmente con Pilar Miró y Mario Camus. "El cine que yo he hecho, sobre todo en mi primera etapa, requería el uso de materiales populares. En filmes de Mario Camus o de Pilar Miró, los planteamientos ya de deben ser

[11] Joan Padrol: *Antón García Abril,* Sevilla, Fundación Luis Cernuda, 1986, p.28.
[12] Joan Padrol: *op. cit.*, p.51.

distintos, más intelectuales. Son dos plataformas, dos campos diametralmente distintos. Dos lenguajes"[13].

Un precedente de esta segunda etapa es *Los pájaros de Badem-Badem* (1975), una de sus obras capitales, que "supuso un hito en la filmografía del prometedor valor del Nuevo Cine Español, Mario Camus"[14]. El argumento se basa en una visión nostálgica de los hombres y las mujeres que experimentaron las consecuencias del fracaso tras la Guerra Civil, inspirada en la novela homónima de Ignacio Aldecoa. La banda sonora garciabriliana recoge un tema principal para piano y orquesta "que en los bloques sufre diversas variaciones y se superpone a temas diegéticos ligeros o distorsiones ambientales"[15].

> "El admirable *soundtrack* del largometraje, bien adaptado al tono poético e intimista de los fotogramas a partir de la combinación eficaz de piano y orquesta, marcará una seña del estilo musical que cultivará su autor en muchas partituras a partir de este momento. Se trata de una música melódica, ondulante, de vocación sinfónica, que ilustra los momentos íntimos y nostálgicos, y que sabe adaptarse a las inflexiones dramáticas de la historia y a los distintos tonos que se suceden en su discurso"[16].

Estas colaboraciones del maestro con grandes directores y cineastas se realizan cada vez con mayor grado de depuración. Sus partituras son muy cuidadas y las apariciones de la música en el filme serán progresivamente más reducidas, con la tendencia a enfatizar los momentos más relevantes de cada secuencia. Podemos comprobarlo con claridad en la película *El crimen de cuenca* (1979), dirigida por Pilar Miró:

> "Como siempre, el sonido es lo primero que deja de gustarme en mis películas. En cambio la música, de la que también se abusa un poco, está bien en general y enriquece algunas situaciones. El uso de la zanfonía contribuye a crear un ambiente muy preciso"[17].

El instrumento de la zanfonía al que alude Pilar Miró en su comentario, se utiliza en el metraje para resaltar el tono frío del relato a través de su estructura narrativa y de su fotografía.

---

[13] Antón García Abril: entrevista con P. Coronas, realizada el 4 de noviembre de 2008, Las Rozas, Madrid.

[14] Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo: *op. cit.*, p. 55.

[15] Pachón Ramírez, Alejandro: *La música en el cine contemporáneo*, Diputación Provincial de Badajoz, 1998, p. 112.

[16] Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo: *op. cit.*, p. 56.

[17] Millán, Juan Antonio: *Pilar Miró, directora de cine,* Valladolid, Semana Internacional de Cine, 1992, p.140.

También en colaboración con Miró, García Abril compone la banda sonora de *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980). La partitura se compone de dos temas básicos, el principal para piano y orquesta (melodía lineal), y otro tema con acordes melodramáticos al piano. Es muy adecuado el tono empleado por el maestro en consonancia con el tinte melancólico del argumento, que relata el drama de una mujer amenazada por el diagnóstico de cáncer, a la que sólo le ilusiona el mito del actor Gary Cooper. La música refuerza los momentos más emotivos de la película con el fin de lograr mayor inspiración dramática.

Otra de sus páginas más emblemáticas es la que compone para *La Colmena* (1982), escrita y producida por José Luis Dibildos, y dirigida por Mario Camus. Se trata de una magnífica adaptación cinematográfica del homónimo texto literario escrito por Camilo José Cela.

> "*La Colmena* supone el reencuentro de García Abril con quien había lanzado su carrera como compositor cinematográfico. En ella, la banda sonora musical se reduce a una sintonía melódica de tonalidades tristes, dominada por un acordeón tratado de forma muy especial o un saxo con apoyo de un cuarteto de cuerda, combinaciones expresivas que refuerzan esa impresión nostálgica"[18].

La expresividad y la fuerza melódica de la partitura ilustran con veracidad el tono lúgubre de posguerra que retrata. La música sólo interviene en cinco secuencias, en el inicio y en el cierre de la cinta, subrayando los momentos más dramáticos del argumento. El tratamiento sonoro por parte del compositor es muy equilibrado, "ya que se utilizan igualmente las músicas inmersas en la diégesis (canciones populares, sones de Semana Santa) para componer ese fresco deprimente y miserable que retrata la novela, y todo esto se complementa en el *soundtrack* con una muy consciente utilización del universo de ruidos"[19].

> "Me sugirieron hacer una partitura que en el fondo fuese auténticamente española. Si un crítico musical la analiza detenidamente verá que podría ser un pasodoble con un desarrollo de tipo sinfónico pero realizado con un grupo de cámara intimista. La partitura está realizada para un cuarteto de cuerda y un saxofón. El saxo da la vibración humana de los personajes y el cuarteto de cuerda el soporte triste, amargo, dolorido, pobre, humilde de lo que la película y los personajes suponen en *La colmena*"[20].

[18] Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo: *op. cit.*, p. 62.
[19] Ibídem.
[20] Joan Padrol: *op. cit.*, p.29.

Con un tratamiento más experimental, aborda García Abril la banda sonora de *Los santos inocentes* (1984), dirigida también por Mario Camus a partir de la novela de Miguel Delibes. La partitura garciabriliana consta de dos temas diferenciados, pero escritos en un mismo tono lánguido y entristecido. Se introducen en los momentos dramáticos más importantes de la cinta.

> "En *Los santos inocentes* recuerdo que grabamos a un vaquero cántabro residente en el valle de Poblaciones, tocando el rabel, y luego hice un tratamiento tímbrico y lo combiné con otros instrumentos, como un violín con cuerdas especiales metálicas; era música popular, pero popular en un sentido dramático, intelectualizado a posteriori"[21].

El primer tema, que aparece ya en los títulos de crédito, es atonal, y está ejecutado por el mencionado instrumento cántabro del rabel, "perfecto para describir e insinuar la tragedia de esa España clasista y subdesarrollada"[22]. Se trata de una composición muy inspirada, realizada con sonidos experimentales a partir de percusiones y efectos tímbricos. La reducción de la presencia musical, junto a la trascendencia de los silencios, enfatiza el valor de la obra.

> "En esta película, la música creo que ha funcionado muy bien, porque es la mezcla, pienso, de lo popular y lo culto en un cine también culto, pero unido a un tema popular, en el sentido de que se produce en el pueblo"[23].

El compositor se siente orgulloso de esta etapa importante de su producción musical resuelta con gran profesionalidad, conocimiento de los registros y recursos cinematográficos y sonoros. "Directores como Mario Camus, Antonio Isasi o Pilar Miró me aportaron su sensibilidad para la música y me permitieron componer partituras de las que me encuentro muy satisfecho"[24].

Por esa época, Antón García Abril es llamado a colaborar en una producción internacional, con una de las televisiones más prestigiosa de Europa: la británica *Thames*. Le encargan la composición de la música de *Monsignor Quixote* (1985), una adaptación de la

[21] Antón García Abril en: Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo: *op. cit.*, p. 89.
[22] Joan Padrol: *op. cit.*, p. 30.
[23] Ibídem.
[24] Antón García Abril: entrevista realizada por Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio, 6 de abril de 2002, Las Rozas, Madrid. *Música en la imagen. Antón García Abril. El cine y la televisión.* Diputación Provincial de Zaragoza, 2002, p. 91.

célebre novela homónima de Graham Greene, dirigida por un cuidadoso artesano de la Thames Television, Rodney Bennett.

> "Era una obra interesante, muy bella. Me llamaron porque uno de los productores había oído mi partitura para *Fortunata y Jacinta* y también –así funciona a veces la mente de los ingleses- porque creyeron que, al vivir yo en Madrid y, por tanto, cerca de la Mancha, conocería bien el *Quijote* y sus posibilidades. Me trasladé a Oxford y trabajé durante dos o tres meses con un equipo excelente; en el mundo del cine, los ingleses son muy rigurosos y me proporcionaron todos los medios técnicos que les había solicitado. Luego me pidieron que compusiese más temas para una grabación discográfica sobre don Quijote"[25].

A partir de esta colaboración, el ritmo productivo decrece. A partir de 1986 compone sólo una banda sonora por año: *Romanza final* (1986), de José Mª Forqué, sobre la vida de Gayarre, que cuenta con interpretaciones de José Carreras; *La rusa* (1987), de Mario Camus; *Matar al Nani* (1988), de Roberto Bodegas. No están claros los motivos, pero lo cierto es que, en este momento de mayor prestigio y creatividad, en el cénit de su trabajo audiovisual, cuando acaba de musicalizar películas de gran peso intelectual y estético (para directores como Mario Camus, Pilar Miró o Roberto Bodegas), es precisamente cuando el maestro decide abandonar su labor creadora en el cine.

> "No sabría decir si yo he abandonado el cine o el cine me ha abandonado a mí. Yo creo que han sido las dos cosas. He sentido a través del cine muchas satisfacciones, me ha dado muchas oportunidades de realizarme como ser humano y como músico, y he aprendido, como he dicho antes, mucho con él. Le debo mucho al cine. Pero también me ha deparado muchas frustraciones, que me llevaron en momentos concretos a sentir un cierto dolor. […] Llegó un momento en que comprobé que el cine se me estaba quedando pequeño, en el sentido de que yo aspiraba, en la música, a una expresión total. Y ello sólo se puede conseguir en el sinfonismo, la música de cámara, las canciones de concierto, y en la ópera. E incluso en una película, si se plantea bien. Pero no es lo más habitual. Con el tiempo estas frustraciones de las que hablaba fueron contribuyendo a que me alejase del medio y me dedicase a la búsqueda de esa obra plena, con una mayor libertad y sin servidumbre de ningún tipo"[26].

[25] Ibídem.

[26] Antón García Abril: entrevista realizada por Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio, 6 de abril de 2002, Las Rozas, Madrid *Música en la imagen. Antón García Abril. El cine y la televisión.* Diputación Provincial de Zaragoza, 2002, p. 92.

3. BANDAS SONORAS PARA SERIES DE TELEVISIÓN

Antón García Abril tiene la suerte de trabajar en uno de los momentos de mayor esplendor de TVE. Durante la década de los setenta, el ente público televisivo inicia una política de producción propia basada en programas dramáticos, series y telefilmes. En ese marco, el maestro encuentra una gran libertad creadora. Por eso se embarca en el ilusionante proyecto de poner música a numerosas y conocidas series televisivas.

De la mano del naturalista burgalés Félix Rodríguez de la Fuente llega una de las series de mayor éxito en la historia de la televisión en España: *El hombre y la tierra* (1974-1981). La producción se emite en más de cincuenta países a la vez. Se trata de una propuesta muy novedosa, original y arriesgada, que ponía de manifiesto el talento y la profesionalidad de Félix en la divulgación del mundo de la fauna. "En aquella época (hablo de comienzos de los años setenta) no existían este tipo de programas, que podríamos llamar 'ecológicos', y que luego han proliferado tanto"[27].

> "El *Hombre y la Tierra* ha sido un campo maravilloso para hacer experiencias. […]. Aquí tenía el campo de la creatividad libre. Tenía que inventar algo que no estaba hecho, el sonido de la naturaleza, de la fauna y de la flora, de la imaginación ecológica. Eso tuve que inventarlo. Fue muy interesante porque Félix me dio vía libre para hacer lo que mi imaginación me dictara y tuve la suerte de contar siempre con su aprobación y su entusiasmo. Fue un proyecto muy ambicioso en lo estético y muy querido en lo afectivo"[28].

La sintonía de la serie *El hombre y la tierra* constituye uno de los hitos en la memoria auditiva de los españoles, "con sus inolvidables percusiones y flautas, su logrado aire exótico y su potencia dramática"[29]. García Abril concibe la música de cada capítulo como una sucesión de partituras muy equilibradas donde la fusión de las imágenes, los sonidos naturales y el propio discurso sonoro convergen con pleno acierto. Además, la originalidad y aportación de su planteamiento reside en la humanización y personificación musical que realiza en su composición.

> "Pude experimentar con aquellos personajes que no eran seres humanos, sino animales. Procuré que cada personaje tuviese su propia música; no es igual la del oso hormiguero que la de unas aves voladoras o la del lobo. Lo que pretendí fue 'humanizar' aquellas músicas, dando a cada animal el

[27] Antón García Abril: entrevista con P. Coronas, 27 de noviembre, Córdoba.
[28] Joan Padrol: *op. cit.*, p. 34-35.
[29] Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo: *op. cit.*, p. 71.

> carácter propio de su actividad, de su modo de vida, de su hábitat… Algo así como la búsqueda de una estética de los comportamientos. Creo que esto no se había hecho antes y, por ello, resultó una experiencia enormemente creativa y, en cierto sentido, pionera. Además, me permitió experimentar con algunos instrumentos exóticos, con grandes grupos de percusión, con flautas primitivas de madera, de pico y de gran tamaño"[30].

Como ejemplo de tal experimentación sonora, García Abril ha contado cómo en las secuencias acuáticas, pidió construir un instrumento peculiar que produjera el sonido del agua: se trataba de un *botellófono*, formado por doce botellas, a modo de campanas para ser tocadas con dedales. El propio maestro configuró la afinación de la escala cromática determinada con el volumen de agua que necesitaba cada una de las botellas. El sonido resultante fue absolutamente "mágico", sobre todo en combinación con la orquesta. Una muestra de investigación tímbrica al servicio de la imagen.

Su recuerdo sobre este intenso e interesante trabajo es muy grato. Supuso para él una importante difusión en su carrera como creador, por el impacto de una música brillante y reconocible, que traspasó la pantalla de los hogares españoles.

> "No sé si Félix era un hombre con una gran sensibilidad para la música, pero sí tenía una idea muy clara de lo que quería para cada momento, solía venir a las grabaciones y defendía sus criterios con firmeza, porque era un hombre inteligente e intuitivo, y un pionero en el documental de tema ecológico. Trabajábamos juntos y continuadamente durante todos aquellos años"[31].

En el contexto de producción de telefilmes y series televisivas, García Abril continúa colaborando por aquellos años iniciales de la democracia en España. Así llegó otro de sus grandes éxitos: *Curro Jiménez* (1976), en la que intervienen prestigiosos realizadores como Mario Camus, Pilar Miró y Antonio Drove.

> "Este bandolero andaluz será un nuevo héroe de los primeros vientos democráticos que sobrevuelan España; defiende a los pobres, desvalija a los poderosos que le han arrebatado todo al pueblo humillado al que representa, hace gala de un *carpe diem* que rompe con la rancia moral de las series franquistas"[32].

[30] Antón García Abril en: entrevista realizada por Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio, 6 de abril de 2002, Las Rozas, Madrid. *Música en la imagen. Antón García Abril. El cine y la televisión.* Diputación Provincial de Zaragoza, 2002, p.92.

[31] Ibídem.

[32] Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo: *op. cit.*, p. 73.

Según nos aclara el propio maestro, él no compuso en realidad la música para esta serie, "aunque siempre se ha creído que así fue"[33]. Por entonces, el músico estaba componiendo la partitura para la obra teatral de Lorca, *La zapatera prodigiosa*, dirigida por Alfredo Mañas. Mario Camus escuchó aquella música y "pensó que cuadraría a la perfección en los capítulos que él iba a dirigir para la serie *Curro Jiménez*"[34]. El compositor aceptó y emitieron su obra en algunos capítulos.

En esta música confluyen elementos del *western* y aires populares de Andalucía como principal fuente de inspiración. Se trata de melodías tradicionales de esencia flamenca en algunas secuencias, muy expresivas y de fuerte calado emocional, que enfatizan la intención dramática de ciertos momentos para profundizar en la densidad y hondura del argumento.

> "En los años setenta y comienzos de los ochenta había otra televisión, en la que los estándares de calidad eran muy altos. Y puedo decir que me concedían total libertad. *Fortunata y Jacinta, Ramón y Cajal o Anillos de oro*, como obras televisivas, siguen siendo unas obras de arte, y ello repercutía en los decorados, en los actores, en los directores y, lógicamente, también en los músicos. Nunca acepté que me impusieran o limitaran los medios técnicos. Si me concedían diez músicos de orquesta y yo entendía que con diez podía dar cauce a mi idea, lo hacía. Si no, me negaba. He de decir, en honor de la televisión de aquella época, que no solían poner reparos, y podía contar, de manera habitual, con la orquesta que consideraba oportuna"[35].

Fortunata y Jacinta (1980) marca otro hito en la historia de la televisión pública en España. Es una de las primeras superproducciones directas de TVE, basada en la novela de Benito Pérez Galdós, y llevada a la pantalla de la mano de dos grandes cineastas: Mario Camus, como director, y Rafael Palmero, como director de arte. La serie se filmó con solvencia de recursos y medios, sin escatimar en decorados, montaje y en el reparto de un brillante elenco de actores y actrices, encabezado por Ana Belén y Maribel Martín. La banda sonora garciabriliana –especialmente su tema central- obtuvo tanto reconocimiento y popularidad como la propia serie. Fue la primera partitura televisiva del maestro comercializada en disco. Se trata de una pieza de gran belleza y fuerte comunicatividad con el público, que consigue, una vez más, a través del piano, efectos melancólicos y nostálgicos.

---

[33] Antón García Abril: entrevista con P. Coronas, 27 de noviembre de 2008, Córdoba.
[34] Ibídem.
[35] Antón García Abril: entrevista realizada por Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio, 6 de abril de 2002, Las Rozas, Madrid. *Música en la imagen. Antón García Abril. El cine y la televisión.* Diputación Provincial de Zaragoza, 2002, p.94.

> "Lo más importante de *Fortunata y Jacinta* era reflejar el Madrid galdosiano, intenté recrear, reinventar, la música de aquel Madrid. Nunca he tomado un tema ajeno de manera literal, pero sí he intentado reproducir la sustancia de un determinado ambiente musical. Los temas de Fortunata, de Jacinta y de Maxi se acercaban un poco al *leit-motiv* en su sentido wagneriano, porque Wagner no deja de ser un precursor del cine (imagen más música)"[36].

Como podemos ver, el compositor es partidario del uso del *leit-motiv* como vehículo para reforzar el dramatismo de determinados personajes o situaciones, tanto en las películas como en las series en las que intervino. En su opinión, es un procedimiento fundamental para que la temática se concentre, no se disperse y tenga continuidad. "En la partitura cinematográfica es fundamental que aparezca una idea temática que vaya tomando distintas formas de ser, a través de un desarrollo y de una transformación"[37]. Este proceso garantiza la coherencia y la unidad acoplada a la imagen.

García Abril ya había colaborado en el medio cinematográfico con el director José María Forqué. En 1982 vuelve a trabajar con él para una ambiciosa serie televisiva de TVE: *Ramón y Cajal. Historia de una voluntad*, basada en la novela de Santiago Lorén. Se trataba de "un *biopic* que marcará el camino para otras series que se acometerán a lo largo de los ochenta, respondiendo a un ponderado academicismo"[38].

Ramón y Cajal está narrada retrospectivamente por el propio protagonista desde su senectud -encarnado por Adolfo Marsillach-, a través del que se efectúa una serie de *flash-back* que retratan los momentos biográficos más destacados de la vida del personaje. La música de la serie rinde homenaje a este aragonés universal con incursiones evidentes en el tema principal, que incluye el aire inconfundible de jota aragonesa:

> "Con *Ramón y Cajal* he querido crear un tema principal muy, muy español, ya que él se sentía español por los cuatro costados, y muy aragonés. Los otros temas importantes podrían ser uno de profunda raíz aragonesa, relacionado con la niñez, otros más románticos para su época de joven estudiante, y quizás, los dos temas fundamentales de la partitura, el tema 'científico', para acompañar sus instantes de investigación frente al microscopio, y el de amor, en las escenas con Silverio, su mujer. Como música ambiental he escrito algunos temas sacados de elementos de raíz popular que cubren secuencias vividas en Aragón, Cataluña, Valencia y Madrid, y la etapa de Cuba, en la que queda esencializado su mundo sonoro (…). Soy partidario de un tema

[36] Antón García Abril: entrevista realizada por Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio, 6 de abril de 2002, Las Rozas, Madrid. *Música en la imagen. Antón García Abril. El cine y la televisión.* Diputación Provincial de Zaragoza, 2002, p.89.

[37] Antón García Abril: entrevista con P. Coronas, 27 de noviembre de 2008, Córdoba.

[38] Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo: *op. cit.*, p. 77.

> único, pero desarrollado. En *Ramón y Cajal* no lo hice porque había distintas situaciones muy marcadas que requerían distintos tipos de música"[39].

Finalmente, cabe reseñar también una serie dramática integrada por trece episodios, con guiones de Ana Diosdado y dirigida por Pedro Masó, productor con el que García Abril había colaborado varias décadas atrás: *Anillos de oro* (1983), espacio emitido por TVE, que "tiene bastante que ver con la entonces reciente promulgación de la ley de divorcio en España; de ahí que la labor de los dos abogados especializados en conflictos conyugales, Lola (la propia Diosdado) y Ramón (Imanol Arias), afronte problemas que resultaban novedosos en una sociedad que se despezaba ante las recuperadas libertades"[40].

En efecto, la serie está considerada como una interesante panorámica de la sociedad española en la época de transición, en la que se plasma una sociedad más moderna que cuestiona el compromiso y la fidelidad conyugales para siempre. La cabecera musical de la serie fue célebre. Se trata de una partitura sinfónica donde resalta el poderoso y sugestivo valor melódico de la música garciabriliana. Destacamos también en ella el importante predominio del piano, como instrumento recurrente en la obra del maestro.

Hacia 1990 el trabajo del compositor en relación a la creación musical cinematográfica y televisiva se interrumpe. Hasta aquí hemos tenido ocasión de cotejar un balance muy positivo, tanto en su aportación al cine como a las series de televisión, donde prima siempre su profesionalidad, buen criterio musical y versatilidad. Así mismo ha demostrado su dominio en las sintonías para cabeceras de programas tan célebres como *La tarde, Deportes, Tarde de toros, Punto de encuentro*, entre otras que forman parte ya de la historia de la televisión pública española.

> "Siempre busqué el mayor desdoblamiento para moverme en campos diametralmente opuestos. Un buen compositor de cine debe estar preparado para poner música a todos los géneros, sabiendo adaptarse a las exigencias estéticas y narrativas de cada uno de ellos. Para ello es necesario poseer una gran cultura. En cierto sentido, podría decirse que un compositor cinematográfico es como un autor de ópera, capaz de crear en los más variados registros y formas musicales"[41].

[39] Antón García Abril en: Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo: *op. cit.*, pp. 77-78.
[40] Ibídem, p.80.
[41] Antón García Abril: entrevista realizada por Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio, 6 de abril de 2002, Las Rozas, Madrid. *Música en la imagen. Antón García Abril. El cine y la televisión.* Diputación Provincial de Zaragoza, 2002, p.86.

4. FILMOGRAFÍA CINEMATOGRÁFICA: SELECCIÓN

-*La lozana andaluza* (Vicente Escrivá)
-*Los días del pasado* (Mario Camus)
-*El perro* (Antonio Isasi Isasmendi)
-*El crimen de Cuenca* (Pilar Miró)
-*Gary Cooper que estás en los cielos* (Pilar Miró)
-*La Colmena* (Mario Camus)
-*Los santos inocentes* (Mario Camus)
-*Réquiem por un campesino español* (Francesc Betriu)
-*Monsignor Quixote* (Rodney Bennett)

5. FILMOGRAFÍA TELEVISIVA: SELECCIÓN

-*El hombre y la tierra* (Félix Rodríguez de la Fuente- Joaquín Vera).
-*Fortunata y Jacinta* (Mario Camus)
-*Cervantes* (Alfonso Ungría)
-*Ramón y Cajal, historia de una voluntad* (José María Forqué)
-*Anillos de oro* (Pedro Masó)
-*Los desastres de la guerra* (Mario Camus)
-*Réquiem por Granada* (Vicente Escrivá)

ANEXO 2. CATÁLOGO MUSICAL

En éste Anexo se recoge por primera vez el catálogo completo del maestro García Abril, hasta la fecha de lectura de la presente Tesis doctoral. A continuación, y dado el interés general que presenta el corpus garciabriliano para estudiosos e investigadores musicales, ofrecemos tres listados de la producción del compositor en base a la siguiente clasificación:

-Catálogo detallado de obras distribuido por géneros musicales.
-Listado de obras por orden cronológico.
-Listado de obras por orden alfabético

CATÁLOGO DE OBRAS

POR GÉNEROS MUSICALES

1. OBRAS ESCÉNICAS

1.1 Ópera

DIVINAS PALABRAS (1991)
2 H 30'

Sobre la obra de Ramón María del Valle-Inclán.
Libreto: Francisco Nieva.
para voces solistas, coros y orquesta :
3 (pic y fl en sol). 3 (ci).3 (requinto y cl b).3) cf . - 4.3. 3. tb bj.1. - tim. - 5 perc. - arp. - p. - cel. - cu.

E: Teatro Real de Madrid – 18 de Octubre de 1997. Plácido Domingo, Elizabeth Matos, Inmaculada Egido, Raquel Pierotti, Enrique Baquerizo, etc. Orquesta Sinfónica de Madrid. Dir. Antoni Ros Marbá.
G: RNE. TVE. **P:** BOLAMAR ediciones musicales.

Encargo del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)
Existe una edición de la ópera para voces y piano.

Dedicado A mi mujer, que tanto me ha ayudado
A mis hijos, que me han contagiado su ilusión.
A Plácido Domingo, que siempre tuvo fe en mi obra.

1.2. Ballet

DON JUAN (1965)
2 H

Tragicomedia musical
Texto: Alfredo Mañas
Antonio Gades actores .coro 2.2.2.2. 2.4.3.0. .perc. .arp .cu.

E: Teatro de la Zarzuela de Madrid – 18 de Noviembre de 1965. Director de escena: Alfredo Mañas. Orquesta del Teatro de la Zarzuela. Dir. Antón García Abril.

DANZA Y TRONÍO (1984)
37´

En el Madrid del XVIII
Basado en diversas sonatas del padre Soler y en el *Tempo di fandango del quinteto de cuerda en re mayor opus 40 nº 2 G 341* Luigi Boccherini.

1. Pórtico y ronda. 2. Baile en la casita de Arriba. 3. Los bandos de Lavapiés. 4. El jaleo de las tres picadas. 5. El paseo de príncipe Gabriel. 6. A lo jácaro por la calle de San Antón. 7. Gitanos y boleros. 8. Y dale con el fandango.
3(pic).2(ci).3(cl.b.)2. – 4.2.3.0. – tim – 3 perc. – arp. – cu.

Son parte del ballet la **Introducción y Fandango** y las **Tres sonatas para orquesta.**
Encargo del Ballet Nacional de España.

DOÑA FRANCISQUITA (1985)
48´
Versión orquestal de la zarzuela original de Amadeo Vives.

2.1(ci).2.2. – 4.2.3.0. – tim – 4 perc. - arp. – cu

E: Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.Madrid. 12 de Diciembre de 1985. Ballet Nacional de España (Dir. María de Ávila). Orquesta Sinfónica de Madrid. Dir. Jorge Rubio
G: Orquesta Sinfónica de Londres. Dir. Jorge Rubio (Propiedad del Teatro de la Zarzuela).

PÓRTICO DE ESPAÑA Y AMÉRICA (1992)
6´
coro. 1(pic)1.2.1. – 2.2.3.0. – tim – 3 perc. – arp. – cu.

E: "Expo. 92"- Teatro de la Maestranza de Sevilla – 9 de Julio de 1992. Dirección escénica: José Tamayo. Encargo de José Tamayo para la Antología de la Zarzuela.

FUENTEOVEJUNA (1994)

(Incluye algunos números de la suite "Canciones y Danzas para Dulcinea" y "Celibidachiana")

E: Génova (Italia. 1994.) con Antonio Gades y su ballet.

LA GITANILLA (1996)
1h

Basada en la obra homónima de Miguel de Cervantes. Director de escena: Miguel Narros. Coreógrafo: José Granero. Ballet Nacional de España

3(pic).3(ci).3(cl b.).3(cf). - 4.3.3.tb b.1. – 5 perc. - tim. - p. - arp. - cu.

E: Teatro de loa Zarzuela de Madrid. Octubre de 1996. Orquesta Sinfónica de Madrid. Dir.Luis Antonio García Navarro
G: Orquesta Sinfónica de Madrid. Dir.Luis Antonio García Navarro. (Propiedad del Ballet Nacional de España) CD- SA01094. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales (en preparación)

Encargo del Ballet Nacional de España.

1.3. Teatro musical

UN MILLÓN DE ROSAS (1971)
1H 20

solistas vocales – coro – 1(pic).1 (ci).1.0. – sax. – 3.2.0.2. – perc. – guit. – p. – cu.
Libro: Joaquín Calvo Sotelo
E: Teatro Maravillas de Madrid.13 de Octubre de 1971.Dirección Escénica: José Osuna

MATA-HARI (1983)
1H 20

Grupo de sintetizadores y grupo de instrumentos tradicionales en fusión.
Libro: Adolfo Marsillach
E: Teatro Calderón de Madrid. 12 de Septiembre de 1983

2. OBRAS ORQUESTALES

2.1. Orquesta sola

CONCIERTO PARA INSTRUMENTOS DE ARCO (1963)
23´

I.Largo. Allegro con brío. II. Lento. III Allegro

E: Gran Teatro de Burgos. 4 de Noviembre de 1963. Orquesta Nacional de España. Dir: Rafael Frühbeck de Burgos.
G: RNE
P: UME – MUSIC SALES

Dedicado a Antonio Fernandez-Cid

HEMEROSCOPIUM (1972)
23'

3 (pic).3(ci).3 (cl b).3 (cf). - 6.3.3.1. - tim - 5 perc. - p (cel). - 2 ar. -cu.

E: Auditorio del Palacio de Congresos de Madrid. 22 de Abril de 1972. Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española. Dir. Enrique García Asensio.
G: CD (Marco Polo 8.223849). RNE
P: BOLAMAR ediciones musicales

Encargo de la Orquesta de la Radio y Televisión Española.
Dedicada a Enrique García Asensio

CELIBIDACHIANA (1982)
21´
3 (pic y fl. en sol). -3 (ci). - 3 (cl b y requinto). - 3 (cf). - 6.3.3. tbn b.1. - tim 5 perc. - 2 arp. -p. - cu.

E: Teatro Real de Madrid. 23 de Abril de 1982.. Orquesta Nacional de España. Dir. Enrique García Asensio.
G: CD (Gobierno de Aragón CC 001) y CD-01-III A&B master record España Nuevo Milenio
P: BOLAMAR ediciones musicales.

Encargo de la Orquesta Nacional de España
Dedicada a Sergiu Celibidache

INTRODUCCION Y FANDANGO (1984)
7´
Basada en música original (Introducción y en el *Tempo di fandango del Quinteto de cuerda* en re mayor, opus 40 nº 2 G 341, de Luigi Boccherini (Fandango).

3 (pic). - 3 (ci). -3 cl b). 2 - 4.2.3.0. - tim. - 3 perc. - arp. - cu.

E: 14 de Octubre en Mieres (Asturias). Orquesta Sinfónica de Asturias.
Dir: Victor Pablo Pérez
G: CD (Gobierno de Aragón CC 001)
P: BOLAMAR ediciones musicales.

TRES SONATAS PARA ORQUESTA (1984)
10'

Basadas en la *Sonata en do mayor, SR 66 (2º movimiento). Sonata en re menor SR 117 y Sonata en sol menor SR 8, del Padre Soler.*

2 (pic).2.2.2. - 4.2.2..0. - tim... - cu.

E: "Música en la mañana" Teatro Monumental de Madrid. 8 de Mayo del 1991. Orquesta Sinfónica de Madrid. Dir. Rafael Frühbeck de Burgos.
G: CD (Marco Polo 8.223849) y RNE
P: BOLAMAR ediciones musicales

CANCIONES Y DANZAS PARA DULCINEA (1985)
24'

1.1.1.1. - 2.0.0.0. - cu

1. Danza del camino
2. Canción de la noche blanca
3. Canción de la búsqueda
4. Danza del amor soñado
5. Canción del encuentro
6. Danza de la plenitud.

E: Avilés (Asturias). Orquesta Sinfónica de Asturias.
G: CD-01-VIII A&B master record
P: BOLAMAR ediciones musicales

OBERTURA DE LA ACADEMIA DE LAS ARTES Y CIENCIAS CINEMATOGRÁFICAS (1987)
4´

3(pic).3(ci).3(cl b.).3(cf).- 4.3.3.1.- tim. – arp. –3 perc. – cu.

E: Primeros premios anuales. "Premios Goya". Cine Lope de Vega, Madrid –16 de Marzo de 1987. Orquesta Sinfónica de Madrid. Dir. Antón García Abril

CANTOS DE PLEAMAR (1993)
15'
Para orquesta de cuerda

E9º Festival Internacional de Música Contemporánea. Alicante. Teatro Principal - 26 de Septiembre de 1993. Orquesta Sinfónica de Galicia. Dir. Maximino Zumalave.
G: Radio de Berlín. y CD-01-VIII A&B master record.
P: BOLAMAR ediciones musicales.

Encargo del Festival de Música Contemporánea de Alicante.
Dedicado a la Orquesta de Cámara Reina Sofia

TRES ESCENAS DEL BALLET "LA GITANILLA" (2003)
15´
I.- Danza de los dos caminos
II.- Adagio gitano
III.- Ceremonial del trigo y del agua

3(pic).3(ci).3(cl b.).3(cf). - 4.3.3.tb b.1. - 5 perc. - tim. - p. - arp. - cu.
E: 11 de Septiembre de 2003. Orquesta Sinfónica de Radio y Televisión Española. Director:
Adrian Leaper. Sala Mozart del auditorio de Zaragoza. Concierto Conmemoración del 25
Aniversario de la Constitución Española
P: BOLAMAR ediciones musicales

ALHAMBRA (1998)
20´

E: Berlín 29 de Mayo de 1999. Orquesta de la Radio de Berlín (dir. Rafael Frühbeck de Burgos)
G: Radio de Berlín
P: BOLAMAR ediciones musicales (en preparación)

Encargo de la Orquesta de la Radio de Berlín, para conmemorar el 75 aniversario de su creación.
Dedicada a la Orquesta de la Radio de Berlín

LA FUERZA DE LA CREACIÓN (Melodía conmemorativa del Centenario de la SGAE) (1999)
3´50"

E: Festival Internacional de Granada (fecha). Orquesta de la Radio Televisión Española. Dir. Enrique García Asensio.
G: CD SGAE PR 0040

FdB 65 ("Carta a un amigo") (1998)

E: Berlín, 5 de Septiembre de 1998. BerlinerRundfunk- Sinfonieorchester
D: A Rafael Frühbeck de Burgos en su 65 aniversario

EL MAR DE LAS CALMAS (2000)
27´
3 (2ª Y 3ª flautín) 3 (3º con c.i.).3 (2º con cl.b. y 3º con requinto).3 (cf). - 4.3.3.1. – 3 perc (4 ó 5 opcionales). - tim. - p. - arp. - cu.

E: 9 de Enero de 2001 (Festival Internacional de Canarias). Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Victor Pablo Pérez.
G: CD. SA01082. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales

Encargo del XVII Festival
Dedicado "A mis amigos Canarios"

MEMORANDUM (2004)
25´
3 (2ª flautín y 3ª flautín y flauta en sol) - 3 (3º con c.i.) -3 (3º con requinto) .- 3 (3º con cf). -- 4.3.3 (trombón bj.).1. – 5 perc - tim. - p. - arp. - cuerda.

E: 18 de Marzo de 2004. Auditorio Nacional de Madrid. Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por el maestro Miguel Angel Gómez Martinez
D: A la Orquesta Sinfónica de Madrid
G: CD – SA01092 Sello Autor. **P:** BOLAMAR ediciones musicales

CASTILLA Y LEÓN, PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD (2004)
25´
3 (3ª flautín) - 3 (3º con c.i.).-3 (2º con requinto y 3º con cl.b) - 3 (3º con cf). -- 4.3.3.1. - 5 perc - tim. - p. – celesta - arp. - cuerda.

G: Orquesta de Castilla y León. Director: Alejandro Posada
DVD. de la Junta de Castilla y León. **P:** BOLAMAR ediciones musicales.

ALBA DE SOLEDADES (2006)
18´
2.2.2.2. – 2.2. – 2 perc. – arpa – cuerda
(Encargo de Siemens)

E: 20 de Diciembre de 2006. Auditorio Nacional de Madrid. Orquesta Filrmonía. Director Pascual
Osa
G: CD-02/0207 (grabación en directo)
P: BOLAMAR ediciones musicales

(Hay una edición para violín y guitarra)

LUMEN (2008)
18´
3 (3ª con flautín).2.CI.2.Cl.Bj.3(3º con contra fagot) – 4.3.3.1 – 5 perc. – p – cu.

E:
G:
P: BOLAMAR ediciones musicales
Dedicatoria: **"**Música para dos luceros"

2.2. Instrumento/s solista/s y orquesta

CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA (1966)
26'

2 (pic).2 (ci).3.2 (cf). - 4.3.3.1. - perc. - cu. - piano solista-
1. Allegro – 2. Coral – 3. Allegro deciso

E-Auditorio del Ministerio de Información y Turismo, Madrid – 11 de Febrero de 1967 – Esteban Sánchez y la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española. Dir. Enrique García Asensio.
G: CD (Marco Polo 8.223849) y RNE
CD 65127 Osy C-020 RTVE
P: BOLAMAR ediciones musicales

Encargo de Radio Nacional de España

CADENCIAS (1972)
28´
(Para violín y orquesta)

2 (pic) 2 (ci) 2 (cl b) 2 (cf). - 4.3.2.1. - tim. - perc. - cel. - p. - arp. - cu - violín solista

E: Teatro Real de Madrid – 27 de Octubre de 1972 – Víctor Martín y la Orquesta Nacional de España. Dir. Witold Rowicki
G: CD (Gobierno de Aragón CC 001) y CD. SA01091. Sello Autor
P: Bolamar ediciones musicales

Encargo de la Orquesta Nacional de España a través de la Comisaría de la Música
Dedicada a Juliana y Joaquín Calvo Sotelo.

CANTICO de "LA PIETA" (1977)
23´
Para soprano, violonchelo, órgano, coro mixto y orquesta de cuerda.
Texto: Antonio Gala.

E: XVI Semana de Música Religiosa de Cuenca. Antigua iglesia de San Miguel. Corostola, Luis Elizalde. Grupo de cámara del Coro Nacional (Dir. Sabas Calvillo) y Orquesta Filarmónica de Madrid. Dir. Isidoro García Polo.
G: CD. SA01087 Sello Autor. **P:** BOLAMAR ediciones musicales.

Encargo de la XVI Semana de Música Religiosa de Cuenca

CONCIERTO AGUEDIANO (1978)
30'
Para guitarra y orquesta

2(pic).2(ci).2(cl bj).2. - 2.1.0.0. - arp. -cu. - guitarra solista.
1. Allegro – II. Liberamente – III Allegro

E: Teatro Bellas Artes (México) 12 de Octubre de 1978. Orquesta Nacional de España. Dir: Antoni Ros Marbá. Guitarrista: Ernesto Bitetti
G: LP Hispavox S 60.229–1979 – EMI Classics CDM 764797 2
Y CD SGAE 0011 y CD ARTS 47358-2
P: BOLAMAR ediciones musicales

Premio de Ministerio de Cultura a la Grabación Hispavox 1979
Dedicado a Graciela y Ernesto Bitetti

HOMENAJE A SOR (1978)
9´
Guitarra solista 1.pic.1.ci.1.cl b. 2 – 2.1.0.0. – arp –cu.

Estudio en si menor 2. Estudio en la mayor. Estudio
en si bemol mayor. 4 Estudio en mi menor.

E: VII Festival Internacional de Primavera Andrés Segovia. Auditorio Nacional de Música. Madrid 21 de Mayo de 1993
G: LP Hispavox 5 60.294 – 1979 y CD SGAE 0011
P: BOLAMAR ediciones musicales.

CONCIERTO MUDEJAR (1985)
25'
para guitarra y orquesta de cuerda

I Moderato. Allegro non troppo. – II Andante. – II Allegro

E: Teatro Arriaga. Bilbao. 20 de Febrero de 1986. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Dir. Enrique García Asensio. Guitarrista. Ernesto Bitetti.
El estreno oficial tuvo lugar en la catedral de Teruel, dentro de las Rutas Culturales de Otoño de la Diputación General de Aragón, el 1 de Octubre de 1986. Ernesto Bitetti, Orquesta I Aquilani dirigida por Antón García Abril.
G: LP Profono MC 2038703 – 1987 - CD SGAE 0011 y Ensemble AMATI AN 2 9502
P: BOLAMAR ediciones musicales

Encargo de la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura con motivo del Año Europeo de la Música, en 1985.
Dedicado "A Teruel, mi tierra".

NOCTURNOS DE LA ANTEQUERUELA (1996)
29´
Para piano y orquesta de cuerda.

E: Auditorio de Galicia. (23 de Agosto, 1996) Orquesta Filarmónica de Santiago. Pianista: Guillermo González. Dir: Maximino Zumalave.
G: CD 65127 Osy C-020 RTVE y CD-01-VII A&B master record
P: BOLAMAR ediciones musicales
Dedicados a "Manuel de Falla, en el 50 aniversario de su muerte"

CONCIERTO DE LAS TIERRAS ALTAS (1999)
30´
Para violonchelo y orquesta.

1 (pic).2 (ci).2 (cb).2 (cf). - 2.2.0.0. - perc. - cu. – v.c. solista-

E : 9 de Septiembre de 2000 en el Palacio de la Audiencia de Soria, por la Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director Juanjo Mena y solista Asier Polo.
G: CD-01-IV-A&B master record. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales

Encargo del Otoño Soriano.

Dedicado a Asier Polo.

CONCIERTO DE LA MALVARROSA (2001)
24´
Para flauta y piano solistas y orquesta de cuerda.

E: El 16 de Noviembre, en el Palau de Valencia. Orquesta Sinfónica de Valencia. Director: Miguel Angel Gomez Martinez. Flauta: María Antonia Rodriguez. Piano: Aurora Lopez
G: CD-01-VIII Volumen 2 Orquesta Filarmónica de Málaga y CD. SA01088. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales.

Encargo del Palau de la Música de Valencia.
Dedicado al Maestro Joaquín Rodrigo, en su Centenario..

JUVENTUS (2002)
26´
3(2ªpic. 3ªfl. en sol).2 (2º ci).2 (2º cl. bj.).2(2º c.fg.) – 2.3.2.1. – 5 perc. cu y dos pianos solistas
E: Auditorio de Madrid. 27 de Septiembre de 2003. Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) Director: Josep Vicent y los pianistas Iván Martín y Daniel Ligorio.
P: BOLAMAR ediciones musicales

Encargo de Juventudes Musicales de España, para conmemorar su 50 aniversario.

CONCIERTO DE GIBRALFARO (2003)
26´
Para dos guitarras y orquesta
1 (flauta en sol-flautin).1 (c. Inglés).1 (Cl. Bajo).1 (C. Fagot) – 2.1.1.1. – 3 perc. - cuerda

Encargo de la Orquesta Filarmónica de Málaga

E: 3 de Junio de 2004 (Málaga). Orquesta Filarmónica de Málaga. Director Aldo Ceccato. Solistas: Gabriel Estarellas y Marcos Socias.
D: A la Orquesta Filarmónica de Málaga
P: BOLAMAR ediciones musicales

ALBA DE LOS CAMINOS (2007)
22´
Para piano y orquesta de cuerdas

Encargo del Festival de Villanueva del Rosario (Málaga)

E: Cádiz. Teatro Manuel de Falla. VI Edición Festival de Música Española de Cádiz. 28 de noviembre de 2008. Orquesta de Córdoba. Director: Manuel Hernández de Silva. Solista: Paula Coronas (piano)
G:
P: BOLAMAR ediciones musicales
Dedicado a Paula Coronas

2.3. Voz (solista/s – coro) y orquesta

CANTICO DELLE CREATURE (1964)
24´
(Texto : San Francisco de Asís)

3(pic).3(ci9.3(requinto y cj bj).3(cf). - 4.3.3.1. - p(cel). -arp. - 5 perc. - cu. - coro - cuarteto vocal

E: En el 10 aniversario de ka muerte de Ataulfo Argenta. Auditorio del Ministerio de Información y Turismo. Madrid 20 de Enero de 1968. María Muro, Norma Lerer, Julio Julián y José Lemat. Coro de Radiotelevisión Española (Dir. Alberto Blancafort), Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española (Dir. Enrique García Asensio).
G RNE.y EDICE Editorial de la Conferencia Episcopal Española
P: BOLAMAR ediciones musicales (en preparación)

Premio de la IV Semana de Música Relgiosa de Cuenca (1965)

HOMENAJE A MIGUEL HERNÁNDEZ (1965)
8´
Textos de Miguel Hernández.
Baritono/bajo solista – 2pic.2ci.2cl b.2cf – 4.3.3.1. – perc – cel – 2 arp. – p – cu.

E: Festival de América y España. Auditorio del Ministerio de Información y Turismo. Madrid 25 de Mayo de 1965 – Julio Catania. Orquesta Nacional de España (dir. Rafael Frühbeck de Burgos).
G: CD 547 Generalitat Valenciana
(Versión del original para Barítono/bajo, piano a cuatro manos y quinteto de viento.)

1er. Premio del Servicio de Educación y Cultura.

TRES CANCIONES ESPAÑOLAS (1962)
10´

Soprano solista – 1.pic.1.ci.2.1. – 2.1.0.0. – Tim – perc. – arp. – cu.

1. Zorongo – 2. Nana, niño, nana (de "Bodas de sangre). – 3. Baladilla de los tres ríos.

E: Luxemburgo. Inés Rivadeneira con la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión de Luxemburgo. Dir. Louis de Froment.
P: UME y MUSIC SALES.
(Hay una versión para voz y piano)

DOCE CANCIONES SOBRE TEXTOS DE RAFAEL ALBERTI (1969)

Voz solista – 2.1.2.1 – 4.3.3.1 – 3 perc. – arp. – cu.

Textos de Rafael Alberti.

1. El toro azul de Picasso.
2. Chuflillas del Niño de la Palma
3. Marinero en tierra
4. El carretero
5. Joselito en su gloria
6. Los niños de Extremadura
7. Los pescadores de Cádiz
8. La encerrada
9. Elegía del niño marinero
10. La amante
11. Verte y no verte (A Ignacio Sánchez Mejías)
12. Villancico de Navidad.

E: Madrid. "El café del Pintor Goya". 11 de Marzo de 1970 Mikaela
G: CD. DIVUCSA 32-828

CANTICO de "LA PIETA" (1977)
23´

Para soprano, violonchelo, órgano, coro mixto y orquesta de cuerda.
Texto: Antonio Gala

E: XVI Semana de Música Religiosa de Cuenca. Antigua iglesia de San Miguel. Corostola, Luis Elizalde. Grupo de cámara del Coro Nacional (Dir. Sabas Calvillo) y Orquesta Filarmónica de Madrid. Dir. Isidoro García Polo.
G: CD. SA01087. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales.

Encargo de la XVI Semana de Música Religiosa de Cuenca.

ALEGRÍAS (1979) cantata-divertimento
59'
Para gran coro mixto de niños, mezzo soprano, recitador niño y orquesta.

3(pic).4.2 (cl b)2 (cf). - 3.4.3 (tbn b).1. - 5 perc. - cel. - 2 arp. - p. - cu.
Texto: Marina Romero

1. Puertas del aire abrid las alas (mezzosoprano, coro y O.) – 2. A la mar con el retumbo (niño recitador y O). – 3.La Virgen de la cueva (coro y O). – 4. Mi padre tiene un castillo (mezzosoprano y O). – 5. Para qué sirve la nieve de las montañas? (mezzosoprano, coro y O). 6. Hipocampo (niño recitador y O). – 7. Por las sendas del parque (coro y O). – 8. Platero (mezzosoprano, coro y O). – 9. Campanillas del aire (coro y O). – 10. Yo quiero ser un tic-tac (mezzosoprano y O). – 11. Luciérnaga (niño recitador y O). – 12. Allá viene el avestruz (coro y O). – 13. Madre, si yo fuera una nube (mezzosoprano y O). – 14. Al aire se marcharon cuatro palomas (coro y O). – 15. Voy al borde de la tierra y a las orillas del mar (niño recitador y O). – 16. Cerezo (coro y O). – 17. Si yo sembrara mi corazón en el jardín (mezzosoprano y O). – 18. Cinco sombreros blancos (coro y O). – 19. Al barquillero (coro y O). – 20. Puertas del aire (coro y O).

E: Teatro Real de Madrid – 22 de Diciembre de 1979. Escolanía Nuestra Señora del Recuerdo y Escolanía de la Sagrada Familia (dir. Cesar Sanchez. Norma Lerer (soprano), Antón García-Abril Ruiz (recitador). Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española. Dir. Odón Alonso.
G LP RCA RL 35380 – 1982 y CD AUTOR 97032 7
P: BOLAMAR ediciones musicales.
Encargo de RNE para conmemorar el Año Internacional del Niño.

Dedicada "A todos los niños del mundo, para que sigan soñando"

CANCIONES ASTURIANAS (1984)
49´
Textos de José León Delestal 1.2.4.5.8.9.10.11.12.13.14) y popular (3.6.7.).

Voz solista – 3.3.3.3. – 4.2.3.1. – perc. – arp. – cu

1. Madre Asturias
2. Una estrella se perdió
3. Tengo que subir al puerto
4. El canto del urogallo
5. Non te pares a mio puesta
6. Ella lloraba por mi
7. Vaqueiras
8. El Naranjo de Bulnes
9. Duermete neñu
10. Ayer vite na fonte
11. Tanto ha llovido
12. Yo no soy marinero
13. Adios Xana.

E: Teatro Real de Madrid – 12 de Abril de 1984 – Joaquín Pixán (tenor), Orquesta Sinfónica de Madrid. Dir. Jorge Rubio.
G: LP CBS FM 39967 –1984 y CD Fonomusic, PR-013
P: BOLAMAR ediciones musicales

(Hay partitura editada para voz y piano)

SALMO DE ALEGRÍA PARA EL SIGLO XXI (1988)
20¨
Texto de Rafael Alberti

Para soprano y orquesta de cuerda.

E: Auditorio Nacional de Música. Madrid – 14 de Noviembre de 1990 – Montserrat Caballé. Orquesta Nacional de España. Dir. Antón García Abril
(Se realizó una lectura previa de loa obra como colofón a las Clases Magistrales de Montserrat Caballé en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música de Madrid, el 27 de Octubre de 1988, en la que Montserrat Caballé estuvo acompañada por la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Antón García Abril).
G: CD (Gobierno de Aragón CC 001) y CD-01-VII A&B master record Volumen 1. CD. SA01092. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales

Dedicado a Montserrat Caballé

HIMNO DE ARAGÓN (1988)
5´
Texto de: Ildefonso Manuel Gil, Ángel Guinda, Rosendo Tello y Manuel Vilas.
Coro mixto y orquesta

E: "Día de Aragón". Palacio de la Aljafería. Zaragoza – 23 de Abril de 1989 – Coro Miguel Fleta de Zaragoza (dir. Emilio Reina), Coral Oscense (dir. Conrado Beltrán), Coral Polifónica Turolense (Dir. Jesús María Muneta), Orquesta Sinfónica de Madrid, Dir. Antón García Abril.
G: MC Emede – LP/MC Emede Cortes de Aragón 002 - 1989

Encargo de las Cortes de Aragón como Himno Oficial de la Comunidad Autónoma Aragonesa. A partir de esta partitura se han realizado arreglos para las más diversas formaciones.

CANCIONS XACOBEAS (Homenaje a la Poesía Gallega) (1993**)**
D: 44'08"
Para voz y orquesta:
2(pic).2(ci).3(cl b).2(cf). - 2.2.0.0. - 2 perc. - p. - arp. - cu.
1.Camiño longo (Ramón Cabanillas)

2.Sobre o sol...	(Ramón del Valle Inclán)
3.-No niño novo do vento	(Alvaro Cunqueiro)
4.Levouse a louçana	(Pedro Meogo)
5. Amor apresurado	(Francisco Añón Paz)
6. Canzon pra que un neno non durma	(Luis Pimentel)
7. Cantiga de amigo	(Sancho I)
8 .Sediame eu na ermida de San Simon	(Mendiño)
9. Maria Soliña	(Celso Emilio Ferrero)
10. Chove	(Ramón Cabanillas)
11. Moi Lonxe	(Celso Emilio Ferrero)
12. Foliada	(Ramón Cabanillas)

E: Auditorio de Santiago de Compostela. 8 de Mayo de 1993. Orquesta Reina Sofia (dir. Antón García Abril) con Teresa Berganza
G: CD. SA01083. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales
Encargo del Auditorio de Santiago de Compostela para el Xacobeo 93.
Dedicadas a Teresa Berganza
(Hay una edición para voz y piano)

LUR KANTAK (1997) (cantata)
45'
Para gran coro mixto y orquesta:
3(pic).3(ci).3(requinto y cl bj).e(cf). - 4.3.3.tbn bj.1. - 5 perc. - arp. - p. - cu.

E: Quincena Musical Donostiarra. 24 de Agosto de 1997. San Sebastián
G: RNE y CD. SA01081 Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales

Encargo del Orfeón Donostiarra para conmemorar el primer centenario de su fundación.
Dedicada al Orfeón Donostiarra

HIMNO DE LA UNIVERSIDAD CARLOS III (1999)
5´
Texto Jorge Urrutia

E: Acto de Inauguración de la Escuela Politécnica Superior de la Universidad Carlos III. 23 de Febrero de 1999. Auditorio Padre Soler. Leganés (Madrid). Coro y orquesta de la Universidad Carlos III.

DOS VILLANCICOS PARA EL NUEVO MILENIO (1999)
11´
para coro y orquesta
Texto: Antonio Gala ("El aire mueve las ramas" D: 5´) y Popular D: 6´)

E: 28 de Diciembre de 1999. Auditorio Nacional de Madrid. Orquesta Nacional de España. Director: Rafael Frühbeck de Burgos.
P: BOLAMAR ediciones musicales

CÁNTICO DE LAS SIETE ESTRELLAS (2004)
22´
Para coro y orquesta
Texto: Antón García Abril
Coro - 2(2º con flautín).2(2º c.i.).2 (2º cl.bj.).2 (2º con c.fg.) – 2.0.0.0. – 3 perc. – cuerda

E: 27 de Abril de 2004, en el Auditorio Nacional de Madrid, con la Orquesta de la Comunidad. Director: José Ramón Encinar
P: BOLAMAR ediciones musicales
Dedicado: A las víctimas del 11 de Marzo.

SALVE (2004)
3´
Para soprano, violonchelo, órgano, coro y orquesta de cuerda
E. 3 de Julio de 2004. Iglesia de San Francisco de Borja. Orquesta Filarmonía y Orfeón Filarmónico.
Soprano María Orán, violonchelo: Asier Polo, Órgano: Juan Manuel de los Ríos. Director Pascual Osa
G: CD. SA01087. Sello Autor
P. BOLAMAR ediciones musicales.
Dedicada: a Marcos y Adriana, en el día de su boda.

3. OBRAS PARA CONJUNTO VOCAL

3.1. Voces a capella

PATER NOSTER Y AVE MARÍA (1964)
5´

1.Pater Noster
2.Ave María

E: Iglesia de Santo Tomás de Aquino. Ciudad Universitaria. Madrid. 16 de Mayo de 1964. Coro Santo Tomás de Aquino.
G: RNE. CD. SA01087. Sello Autor
P: UME y MUSIC SALES.

Escrita para la ceremonia de su boda.
Dedicadas a su mujer Áurea.

DOS VILLANCETES (1966)
6´

Textos de Gil Vicente

1.Del rosal vengo mi madre
2.¿Como pasaré la sierra?

E: XIII Certamen Nacional de Polifonía. Torrevieja. Alicante. 9 de Agosto de 1967.
G: CD. SA01087. Sello Autor
P: Ediciones Quiroga
Primer Premio del Ministerio de Información y Turismo en el XII Certamen de Polifonía celebrado en Torrevieja. 1966.

LA AMAPOLA (1973)
3´
Texto de Juan Ramón Jiménez
G: CD. SA01087. Sello Autor

TRES POLIFONIAS ASTURIANAS (1983)
7´
Basadas en el *Cancionero musical de la lírica asturiana de Eduardo Martínez Torner.*

1.- Una palomita blanca
2.- ¡Que me oscurece!
3.- Cuatro pañolinos tengo.

(Textos populares)
E: Teatro Campoamor. Oviedo 30 de Mayo de 1982. Coro de la Federación Coral Asturiana (Dir. Víctor Pablo Pérez)
G: JP 01 CD
P: BOLAMAR ediciones musicales. CD. SA01087. Sello Autor
Encargo de la Federación Coral Asturiana.

MIÑA SANTIÑA (1985)
5´
Texto: Rosalía de Castro

E: I Centenario de la muerte de Rosalía de Castro. Coro de la Universidad de Santiago de Compostela.1985.
G: CD. SA01087. Sello Autor
P: Aula Aperta (*Rosalia de Castro. Seis cantigas para coro mixto)* y BOLAMAR ediciones musicales (en edición)

Encargo del Aula Aperta con motivo del I centenario de la muerte de Rosalía de Castro.
Dedicado al Coro Universitario de Santiago

HOLD THE VISION IN OUR HEARTS (1987)
4´
Texto: Hellen Keller

E: Jonesboro High School, Universidad del Estado de Arkansas (EEUU) – 1987 – Camerata Singers. 1987.
G: CD. SA01087. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales (en preparación).

Dedicada a la Camerata Singers, de la Jonessboro High School, de la Universidad de Arkansas (EEUU)

CANTAR DE SOLEDADES (1989)
5'
Texto: Antonio Machado.

E: XXXVI Certamen Internacional de Polifonía.
Torrevieja 1990.
G: RTVE Música 65057. CD. SA01087. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales.
Encargo del XXXVI Certamen Internacional de Polifonía. Torrevieja.

CALIGRAFÍAS MISTERIOSAS (1995)
3´10"
Texto: José Hierro.
E: En el XXVIII Certamen de la Canción Marinera de San Vicente de la Barquera. Iglesia Parroquial. 8 de Julio de 1995
G: CD. SA01087. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales.
Encargo del Certamen de la Canción Marinera de San Vicente de la Barquera
Dedicada a San Vicente de la Barquera.

TRES ACUARELAS DE ARAGÓN (1998)
6´
Texto: Magdalena Lasala

Coro de Niños (opcional con acompañamiento de órgano o piano).
E: Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Zaragoza. Coro de los Infanticos
G: CD. SA01087. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales

Dedicadas a los Infanticos de Zaragoza y a Mª Pilar Gracia.

TRES POLIFONIAS TUROLENSES (1998)
8´
(Basadas en los Dances de Jorcas).

E: XXX Certamen Coral de Ejea de los Caballeros. 1998.
G: CD. SA01087. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales

Obra encargo del XXX Certamen Coral de Ejea de los Caballeros. Zaragoza.
Dedicadas a Ejea de los Caballeros

3.2. Voz (solista/s – coro) e instrumento

TRES ACUARELAS DE ARAGÓN (1998)
6´
Texto: Magdalena Lasala

Coro de Niños (opcional con acompañamiento de órgano o piano).
E: Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Zaragoza. Coro de los Infanticos.
G: Priom 140154 – D.J. HU.381.1988
P: BOLAMAR ediciones musicales
Dedicadas a los Infanticos de Zaragoza y a Mª Pilar Gracia.

CANTOS NUPCIALES (1998)
4´
Para coro y órgano

E: Iglesia de San Jerónimo el Real. Enlace matrimonial de su hijo Antón. 11 de Septiembre de 1998.
Dedicados a Marta y Antón.

3.3 Voces y conjunto instrumental

HIMNO DE ARAGÓN (1988)
5´
(Ver " 2. Obras orquestales))

Texto de: Ildefonso Manuel Gil, Ángel Guinda, Rosendo Tello y Manuel Vilas.
A partir de esta partitura se han realizado arreglos para las más diversas formaciones.

4. OBRAS PARA VOZ

4.1 Voz e instrumento acompañante

COLECCIÓN DE CANCIONES INFANTILES (1956)
16´
(Para voz y piano)
Textos: Federico Muelas

1. Romancillo de la luna
2. Canción de las dos noches
3. Sale el menguante del mar
4. En el agua del arroyo
5. Pala y Pico
6. Poemilla humilde
7. Tu reloj
8. Tres marineros
9. Ese ramo de coral
10. Villancico del boticario

G: CDS 7243 5 56774 2 5 EMI (Integral de la obra para canto y piano) y EKCD 9709 Kikos. CD. SA01086. Sello Autor
P: UME – MUSIC SALES

Dedicada "A mis padres"

DOS VILLANCICOS de "El Alba del Alhelí" (1959)
2´30"
(Para voz y piano)

1. El sombrerero
2. El zapatero
   (Rafael Alberti)

E: Circulo Medina. Madrid Diciembre de 1959. Ángeles Chamorro y Enrique Franco.
G: RNE-LP Pax y CDS 7243 5 56774 2 5 EMI (Integral de la obra para canto y piano) y UNIÓ MÚSIC CD 23. CD. SA01086. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales

Dedicados a Enrique Franco

DOS CANCIONES DE JUVENTUD (1959)
5'
(Para voz y piano)
Textos: María de Gracia Ifach

1. La niña estaba jugando
2. Miro a la tierra y al cielo

G: CDS 7243 5 56774 2 5 EMI (Integral de la obra para canto y piano). CD. SA01086. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales

TRES NANAS (1961)
6´
(para voz y piano)
Textos: Rafael Alberti

1. Nana de la cigüeña
2. Nana de la negra flor
3. Nana del niño malo

E: Café concierto Beethoven. Madrid –11 de Noviembre de 1971 – Carmen Borja y Carmen Sopeña.
G: CDS 7243 5 56774 2 5 EMI (Integral de la obra para canto y piano) y EKCD 9709 Kikos y UNIO MÜSICS CD 23. CD. SA01086. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales

CUATRO CANCIONES SOBRE TEXTOS GALLEGOS (1962)
10'
(Para voz y piano)
Texto: Rosalía de Castro
1. Cuando vos oyo tocar
2. Todo e silencio
3. As de cantar, meniñá gaiteira
Texto: Alvaro de las Casas
4. Coita (Mariñeiros)

E: 1,2 y 3 Isabel Garcisanz – 1962 y la 4 en el II Festival de la Canción Gallega. Pontevedra, Julio 1958. Teresa Tourné y Carmen Díez Martín.
G: CDS 7243 5 56774 2 5 EMI (Integral de la obra para canto y piano). "Coita" ENSAYO AM 16. CD. SA01086. Sello Autor
P: UME – MUSIC SALES y Conservatorio de Música de Orense (Orense 1958) y Diputación Provincial de Orense (Orense 1982).
Dedicadas a Lola Rodríguez de Aragón (1ª), Teresa Turner (2ª), Carmen Díez Martín (3ª) y Antonio Fernández-Cid (4ª) .

(Hay partitura de voz y orquesta)

TRES CANCIONES ESPAÑOLAS (1962)
10'
(Para voz y piano)
Texto: Federico García Lorca

1. Zorongo
2. Nana, niño, nana
3. Baladilla de los tres ríos

G: CDS 7243 5 56774 2 5 EMI (Integral de la obra para canto y piano) y ENSAYO ENY CD-9804. CD. SA01086. Sello Autor
P: UME – MUSIC SALES

AUNQUE VIVES EN COSTERA (1963)
3'
(Para voz y piano)

Texto popular aragonés

E: Sociedad Filarmónica de Bilbao –8 de Abril de 1970. Ángeles Chamorro y Miguel Zanetti.
G: CDS 7243 5 56774 2 5 EMI (Integral de la obra para canto y piano). CD. SA01086. Sello Autor
P: UME – MUSIC SALES
Dedicada a Miguel Zanetti.

BECQUERIANA (1970)
5´
(para voz y piano)
Texto: Gustavo Adolfo Bécquer

E: Centenario de Gustavo Adolfo Bécquer, Ateneo de Madrid. 29 de Octubre de 1970. Esperanza Abad y Joaquín Parra.
G: CDS 7243 5 56774 2 5 EMI (Integral de la obra para canto y piano). CD. SA01086. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales

CANCIONES DE VALLDEMOSA (1976)
29'
(Para voz y piano)

1. A Federico Chopin (Luis Rosales)
2. Jardín de Valldemosa (José García Nieto)
3. Pareja en sombra sobre fondo de oro (José Hierro)
4. Agua me daban a mí

5. Canción de anillos
6. No por amor, no por tristeza (Antonio Gala)

(De este tríptico hay partitura de orquesta, para flauta, oboe-corno inglés, piano y cuerda).

7. Preludios de Mallorca (Gerardo Diego)
8. Horas de Valldemosa (Dionisio Ridruejo)
9. Chopin, tal vegada a Valldemosa (Salvador Espriú)

E: Basílica de Santa María del Mar. Barcelona 13 de Noviembre de 1978. Ángeles Chamorro y José Tordesillas.
G: RNE-LP (Fundación Banco Exterior (5.6) y CDS 7243 5 56774 2 5 EMI (Integral de la obra para canto y piano.) CD. SA01086. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales
Encargo de la Compañía Telefónica Nacional.
Dedicadas "A Federico Chopin, in memoriam".

CINCO CANCIONES DE LA CANTATA ALEGRÍAS"(1979)
14'
(Para voz y piano)
Texto: Marina Romero

1. Mi padre tiene un castillo
2. Platero
3. Un aire de tu suspiro
4. Madre, si yo fuera una nube
5. Si yo sembrara mi corazón en el jardín

P: BOLAMAR ediciones musicales
(Edición de cinco movimientos de ALEGRÍAS (Cantata-Divertimento para coro de niños, mezzosoprano, niño recitador y orquesta. Véase "Voz solista/coro y orquesta").

CANCIONES ASTURIANAS (1984)
49´
Textos de José León Delestal 1.2.4.5.8.9.10.11.12.13.14) y popular (3.6.7.).
1. Ayer vite na fonte (4´25")
(Texto: José León Delestal)
2. Tengo que subir al puerto (3´52")
(Texto: Popular)
3. El canto del urogallo (4´18")
(Texto: José León Delestal)
4. Una estrella se perdió (3´37")
(Texto: Popular - José León Delestal)
5. Duérmete neñu (3´37")
(Texto: Popular - José León Delestal)
6. Yo no soy marinero (3´07")
(Texto: Popular - José León Delestal)
7. Ella lloraba por mí (4´10")
(Texto: Popular)

8. El naranjo de Bulnes (3´59")
(Texto: José León Delestal)
9. No llores niña (2´47")
(Texto: Popular - José León Delestal)
10. Non te pares a mio puerta (3´35")
(Texto: Popular - José León Delestal)
11. Adiós Xana (3´52")
(Texto: José León Delestal)
12. Hasta los naranjales han florecido (Tanto ha llovido) (4´08")
(Texto: Popular - José León Delestal)
13. Vaqueiras (3´37")
(Texto: Popular)
14. Madre Asturias (3´50")
(Texto: José León Delestal)

(Hay partitura de voz y orquesta)

DIVINAS PALABRAS (1991)
Reducción para voces y piano.

P: BOLAMAR ediciones musicales.

(Hay partitura de orquesta)

CANCIONES DEL ALTO DUERO (1993)
5'
(Para voz y piano)
Texto: Antonio Machado

E: Festival de Otoño de Soria. Auditorio. Por María Oran y Miguel Zanetti
G: CDS 7243 5 56774 2 5 EMI (Integral de la obra para canto y piano. CD. SA01086. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales.
Encargo del Festival de Otoña de Soria
Dedicada a Soria.

CANCIONS XACOBEAS (1993)
44´ 08"
(Para voz piano)

1. Camiño Longo
(Ramón Cabanillas)
2. Sobre o sol...
(Ramón del Valle Inclán)
3. No niño novo do vento
(Alvaro Cunqueiro)
4. Levouse a louçana
(Pedro Meogo)

5. Amor apresurado
(Francisco Añón Paz)
6. Canzon pra que un neno non durma
(Luis Pimentel)
7. Cantiga de amigo
(Sancho I)
8. Sediame eu na ermida de San Simon
(Mendiño)
9. María Soliña
(Celso Emilio Ferrero)
10. Chove
(Ramón Cabanillas)
11. Moi lonxe
(Celso Emilio Ferrero)
12. Foliada
(Ramón Cabanillas)

E: La versión para voz y orquesta en el Auditorio de Santiago de Compostela. Por Teresa Berganza y la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Antón García Abril. Encargo del Auditorio de Santiago de Compostela para el Xacobeo 93.
P: BOLAMAR ediciones musicales
G: CD- SA01083. Sello Autor
Dedicadas a Teresa Berganza

(Hay partitura de voz y orquesta).

TRES POÉTICAS DE LA MAR (1996)
11´
(Para voz y piano)

1. El mar es un olvido
(Luis Cernuda)
2. Solo la mar
(Rafael Alberti)
3. Pensaría en el mar
(Federico García Lorca)

E: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para conmemorar el 250 aniversario de su fundación. María Oran y Joaquín Soriano.
G: CDS 7243 5 56774 2 5 EMI (Integral de la obra para canto y piano). CD. SA01086. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales.

Encargo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Dedicadas a Maria Orán.

CASTILLA DE LA LUZ (2000)
3´30
(para voz y piano)
Texto: Carlos Frühbeck
E: Estío Musical Burgales. Teatro Principal de Burgos. 4/7/00.
Soprano: María Oran. Pianista: Chiky Martín.
G: CD. SA01086. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales
Encargo del I Festival de Música de Burgos
Dedicado a Humberto Orán

CANCIONES DEL JARDÍN SECRETO (2001)
13´
Cinco canciones con textos arábigo-andaluces de los siglos XI al XVI.
(para voz y piano)

1.-Ausente de mis ojos (2´17")	*Baha Al-Din Zuhayr*
2.-Los dos amores (2´23")	*Rabia Al-Adawiyya*
3.-Elegía a la pérdida de la Alhambra (2´55")	*Boabdil*
4.-Te seguiré llorando (2´52")	*Al-Farzdaq*
5.-El jardín de Al-Ándalus (1´40")	*Ben Jafacha*

E: El 27 de Octubre en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Mezzosoprano: Teresa Berganza. Pianista: Antón García Abril
P: BOLAMAR ediciones musicales.

Dedicadas a Mercedes y Ramón González de Amezúa
(Hay partitura de voz y orquesta)

TRES CANCIONES SOBRE TEXTOS DE ANTONIO MACHADO (2003)
8´

1. Una tarde disecada (1´54")
2. La plaza tiene una torre (2´26")
3. Un ramo de rosas me dio la mañana (3´40")

E: 28 de Abril de 2003 en el Auditorio Maestro Padilla de Almería. Intérpretes: soprano Ainhoa Arteta. Piano Lorenzo Bavaj.
P: BOLAMAR ediciones musicales
Dedicada a Ainhoa Arteta.

CANCIONES DE NOCHE Y ESTRELLAS (2007)

Texto: Isabel Rey

1.- Soñé con un amor como el tuyo
2.-A lo lejos susurraban las olas

3.- Cuando miro a las estrellas

E.-
G.-
P.- BOLAMAR ediciones musicales

Dedicadas a Isabel Rey y Alejandro Zabala
Hay una versión para voz y orquesta

CANCIONES DEL RECUERDO
1.- Alba (1999)
3´
(Para voz y piano)
Texto: Fina de Calderón

E: "Los Miércoles de la poesía". Salón de Actos del Centro Colón de Madrid. En el homenaje a Antón García Abril. 1999. Soprano: María José Montiel. Pianista: Chiky Martín.
P: BOLAMAR ediciones musicales
Dedicada a Fina de Calderón

2.- Ciego de amor (2008)
4´
Texto: José Viñals
E:
G:
P: BOLAMAR ediciones musicales
Dedicada: A Ana Hasler

CANCIONES DE LA FLORESTA (2007)
10´

1. Con los ojos del alma
2. En el agua fría encendéis mi fuego
3. Ebro Caudaloso

E:
G:
P: BOLAMAR ediciones musicales
Textos**:** anónimos

CANCIONES DE MAR, AMOR Y ALBAS (2008)
10´
Texto: Ángel González

1. Tiene naranjas la mar
2. Se escucha tu voz dolida
3. Al Alba

E:
G:
P: BOLAMAR ediciones musicales
Dedicadas: "Ángel González, in memoriam"

4.2. Voz y conjunto instrumental

HOMENAJE A MIGUEL HERNANDEZ (1965)
8´
Textos de Miguel Hernández.

Barítono/bajo – piano a 4 manos y quinteto de viento

E: I Bienal de Música Contemporánea. Madrid 2 de Diciembre de 1964. Luis Villarejo y Conjunto Instrumental (dir. Enrique García Asensio).
G: CD Generalitat Valenciana /Consell Valenciá de Cultura 547 – 1991)
((Hay una versión para barítono y orquesta)

5. OBRAS PARA CONJUNTO INSTRUMENTAL

5.1 Dos instrumentos

SONATA DE SIENA (1956)
14´
para violín y piano

E: Accademia Chigiana de Siena (Italia). Lidya Beretti y Antón García Abril
G: ADS-06-CD SGAE y CD 3205 (Fundación Coca Cola España)
P: BOLAMAR ediciones musicales

PIEZAS PARA FLAUTA Y PIANO (1964)
Compuestas en Roma durante su trabajo con Goffredo Petrassi, en la Accademia Santa Cecilia de Roma.

CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA (1966)
Reducción para dos pianos
P: BOLAMAR ediciones musicales

CADENCIAS (1972) (concierto para violín y orquesta)

Reducción para violín y piano
P: BOLAMAR ediciones musicales

CONCIERTO AGUEDIANO (1976)

(Reducción para guitarra y piano)
P: BOLAMAR ediciones musicales

CONCIERTO MUDÉJAR (1985)
(Reducción para guitarra y piano)
P: BOLAMAR ediciones musicales

DOS PIEZAS PARA VIOLA Y PIANO (1981)
E: Palacio de Sástago. Zaragoza 26 de Noviembre de 1981. Humberto Orán y Chiky Martín.

DOS PIEZAS PARA VIOLONCHELO Y PIANO (1981)
5´

E: "El violonchelo español en el siglo XX". Fundación Juan March. Madrid 24 de Abril de 1985. Rafael Ramos y Pedro Espinosa.

NUPCIAL (1987)
5´
(Para dos pianos)
E: En la ceremonia de boda de Mercedes y Juan Ronzón
P: BOLAMAR ediciones musicales (en preparación)

Dedicado a Mercedes y Juan Ronzón.

CANTOS DE PLENILUNIO (1990)
18'
Para flauta y piano

E: XXI Semana de Música de Cámara de Segovia. Catedral de Segovia, 13 de Julio de 1990. Juana Guillén y Elisa Ibáñez.
G: RNE
P: BOLAMAR ediciones musicales

Encargo de la Semana de Música de Cámara de Segovia.
Dedicado a Antonio Iglesias.

MUSICA DE CAMARA PARA NIÑOS (1991)
27'

Doce piezas para violín y piano

1. Canción de primavera
2. Contrastes
3. Contemplativa
4. Preludio
5. Dinámica
6. Meditación
7. Evangélica
8. Coral variado (Dobles cuerdas)
9. Epifanía
10. Lejanía (Waveland)
11. Serenata
12. Española

P: BOLAMAR ediciones musicales
Dedicado a mi hija Áurea

MADRID 1948-1998(1998)
8´
(Para dos pianos)

E: Homenaje a Félix Hazen por sus 50 años al frente de su empresa. Sala de Actividades Paralelas del Teatro Real de Madrid- (20-12-98). Intérpretes: Mariles Rentería y Jacinto Matute.
G: RNE
P: BOLAMAR ediciones musicales.
Dedicado a Félix Hazen

CONCIERTO DE LA MALVARROSA (2001)
(Partitura de flauta y piano)
P: BOLAMAR ediciones musicales

CONCIERTO DE LAS TIERRAS ALTAS (1999)
(Reducción de violonchelo y piano)
P: BOLAMAR ediciones musicales

JUVENTUS (2002)
(Partitura de los dos pianos solistas)
P. BOLAMAR ediciones musicales

ALBA DE SOLEDADES (2005)
10´
(Para violín y guitarra)

P: BOLAMAR ediciones musicales.
(Hay una edición para orquesta sinfónica)
Dedicada a: Anabel García del Castillo y José María Gallardo.

FANTASÍA HISPALENSE (2007)
12´
(Para violín y piano)
E. en TVE, por Mariana Todorova (violín) e Irina Gaitani (piano). Estreno oficial en el auditorio María Cristina de Málaga, por Sabina María Coleasa (violín) y Paula Coronas (piano). 10 de abril, 2008
G:
P: BOLAMAR ediciones musicales

Dedicada: A Marina Todorova e Irina Gaitani

CANTO BOREAL (2008)
12´
(Para flauta y piano)

E:
G:
P: BOLAMAR ediciones musicales

5.2 Tres instrumentos

HOMENAJE A MOMPOU (1988)
12´
(Para violín, violonchelo y piano)

E: 37 Festival Internacional de Música y Danza de Santander. Claustro de la Catedral. Santander, 9 de Agosto de 1988. Trío Mompou
G: IB-CD 028 y LP Etnos y LIM S20 CD 004
P: BOLAMAR ediciones musicales.

Encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), con motivo del fallecimiento de Federico Mompou.
Dedicado a Carmen Bravo.

OFRENDA (2007)
4´

E:
G:
P: BOLAMAR ediciones musicales
Dedicada: al Trío Mompou, en su 25 aniversario

5.3 Cuatro instrumentos

CUARTETO DE AGRIPPA (1994)
15´
Para clarinete, violín, violonchelo y piano

E: 43 Festival de Santander. Homenaje a Goffredo Petrassi en su 90 cumpleaños. Sala Pereda, Palacio de Festivales, Santander, Cantabria-16 de Agosto de 1994. Grupo LIM, dir, Jesús Villa Rojo.
G: RNE
P: BOLAMAR ediciones musicales

Dedicado "A mi hijo Antón, que con tanta pasión y amor se acerca a la arquitectura"

CUARTETO PARA EL NUEVO MILENIO (2005)
28´
Para cuarteto de cuerda
E: 18 de Octubre de 2007 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el acto de entrega del Premio "Tomas Luis de Victoria", a Antón García Abril
G: Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales

Dedicado: al "García Abril quarttet"

5.4 Cinco o más instrumentos

TRES PIEZAS PARA DOBLE QUINTETO Y PERCUSIÓN (1968)
E: Festival Interamericano de Washington (EEUU) 1968 – Dir. Enrique García Asensio
G: RNE

ALBA DE LOS CAMINOS (2007)
22´
Quinteto para cuarteto de cuerda y piano

Encargo del Festival de Villanueva del Rosario (Málaga)

E: Sociedad Filarmónica de Málaga. Antiguo Real Conservatorio María Cristina. 22 de julio de 2007. García Abril Quartett y Paula Coronas (piano)
G: World Premier Recording. CD SA01398. 2007 Sello Autor, S.R.L. Intérpretes: García Abril Quartett y Paula Coronas (piano)
P: BOLAMAR ediciones musicales
Dedicado a Paula Coronas

6. OBRAS PARA INSTRUMENTO SOLO

6.1. Piano

SONATINA (1954)
9'
I– Allegretto – 2.- Arieta – 3. – Finale

E: Circulo Nobiliario. Instituto Ramiro de Maeztu**.** Madrid. 13 de Abril de 1955. Esteban Sánchez
G: D "Integral de la obra para piano de Antón García Abril "por Leonel Morales, Sello Autor y CD Claudio Contemporary CC4320-2
P: UME – MUSIC SALES

Dedicada a Esteban Sánchez Herrero

LONTANANZAS (1953) (edición 2005)
12´
(Suite para piano)

1º - Boreal
2º - Anthelio
3º - Nocturnal
4º - Perseidas
5º - Celeste
6º - Leónidas

E: 11 de Mayo de 2006 en la inauguración de la III edición del Concurso de piano "Antón García Abril, por el ganador infantil de la edición anterior, José Ramón García Pérez.
P: BOLAMAR ediciones musicales y Antena Tres editorial S.A.U.

PRELUDIO Y TOCATA (1957)
12'
I.– Preludio. – 2. Tocata.

E: Circulo Medina. Madrid 1957. Jorge Rubio
G: RNE y CD "Integral de la obra para piano de Antón García Abril "por Leonel Morales. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales

SONATINA DEL GUADALQUIVIR (1982)
13'

I.– Allegro. – 2. – Lentamente. III. – Allegro Vivace

E: II Sesión de estrenos en homenaje a Joaquín Turina. Salón de Actos del Conservatorio de Música de Sevilla – 20 de Enero de 1983, por Elena Barrientos.
G: RNE y CD "Integral de la obra para piano de Antón García Abril "por Leonel Morales. Sello Autor y CD incluido en el libro "Antón García Abril, poeta de vanguardia" de Paula Coronas
y CD Claudio Contemporary CC4320-2
P: BOLAMAR ediciones musicales

Encargo del Ministerio de Cultura para los conciertos homenaje a Joaquín Turina, en el centenario de su nacimiento.
Dedicada a Joaquín Turina "in memoriam"

PRELUDIO DE MIRAMBEL nº 1(1984)
3'
E: Examen de pase de grado de 5º a 6º curso, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid – 1984, por Antón García-Abril Ruiz.
G: RNE y CD "Integral de la obra para piano de Antón García Abril "por Leonel Morales. CD incluido en el libro "Antón García Abril, poeta de vanguardia" de Paula Coronas y CD Claudio Contemporary CC4320-2
P: BOLAMAR ediciones musicales

Dedicado "A mi hijo Antón"

CUADERNOS DE ADRIANA (1985)
42 piezas para niños
57'

Cuaderno 1º.

1. Bolamar
2. Imitativa
3. Preludio
4. Paisaje
5. Tema con variaciones
6. Canon de las estrellar
7. Canción oriental
8. Coral
9. Sobre patines
10 .Tocatina
11. Andaluza I
12. Ostinato
13. Campanas del monasterio
14. La casa de las flores
15. Volando la cometa
16. Sonatina de las amapolas

Cuaderno 2º.

17. Arco Iris
18. Gaviotas
19. Marathon
20. Andaluza II
21. Nocturno
22. Baladilla
23. Ecos
24. Cantus firmus
25. Nuevo día
26. El canto del viento
27. De tu mano
28. Andaluza III
29. Cántico
30. Sonata del mar

Cuaderno 3º

31. El tren de la alegría
32. Cometa Halley
33. Gregoriana
34. Toreros
35. A tu lado
36. Rondino de los pájaros cantores
37. Crepuscular
38. Marcha
39. Sonatina de la primavera
40. Sonatina del verano
41. Sonatina del otoño
42. Sonatina del invierno.

Los números 39, 40, 41 y 42 en ocasiones se programan juntos bajo el título **Sonatina de las estaciones.**
G: LP/MC, por el autor al piano y CD incluido en el libro "Antón García Abril, poeta de vanguardia" de Paula Coronas
P: BOLAMAR ediciones musicales
Dedicado "A mis hijos Antón, Áurea, Águeda y Adriana. A todos los niños que con amor se acercan a la música, dedico estas piezas escritas para manos pequeñas y corazón grande"

PRELUDIO DE MIRAMBEL nº 6(1986)
7'

E: Concierto homenaje a Francisco Calés. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid – 17 de Abril 1986 por Sebastián Mariné.

G: CD "Integral de la obra para piano de Antón García Abril por Leonel Morales. Sello Autor - CD incluido en el libro "Antón García Abril, poeta de vanguardia" de Paula Coronas y CD CC4320-2.
P: BOLAMAR ediciones musicales.

Dedicado "A Francisco Calés, in memoriam".

PRELUDIO DE MIRAMBEL nº 5(1987)
(Una página para Rubinstein)
6´

E: Concierto Homenaje a Arturo Rubinstein. Escuela Superior de Canto. Madrid 21 de Marzo de 1988 por Guillermo González.
G: CD "Integral de la obra para piano de Antón García Abril por Leonel Morales. Sello Autor y CD incluido en el libro "Antón García Abril, poeta de vanguardia" de Paula Coronas
P: BOLAMAR ediciones musicales
Encargo de la Fundación Isaac Albéniz con motivo de la. Exposición Rubinstein y España, conmemorativa del centenario del nacimiento de Arturo Rubinstein.
Dedicado a Paloma O´Shea.

PRELUDIO DE MIRAMBEL nº 4(1994)
9´

E: Obra obligada en el XXXVII concurso Internacional de Piano de Jaén en 1995.
G: CD "Integral de la obra para piano de Antón García Abril" por Leonel Morales. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales.

Encargo del XXXVII Concurso Internacional de Piano de Jaén.
Dedicado a Guillermo González.

PRELUDIO DE MIRAMBEL. nº 2(1996)
9´30 "

G: CD "Integral de la obra para piano de Antón García Abril" por Leonel Morales. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales
Dedicado a Leonel Morales

PRELUDIO DE MIRAMBEL. nº 3(1996)
8´15"

E: 13 Festival Internacional de Música de Canarias por Rosa Torres Pardo.
G: CD "Integral de la obra para piano de Antón García Abril" por Leonel Morales. Sello Autor
P: BOLAMAR ediciones musicales
Dedicado a Rosa Torres Pardo.

BALADA DE LOS ARRAYANES (1996)
7´
G: CD "Integral de la obra para piano de Antón García Abril", por Leonel Morales, Sello Autor y CD incluido en el libro "Antón García Abril, poeta de vanguardia" de Paula Coronas
P: BOLAMAR ediciones musicales.
Dedicado: A Manuel de Falla en el 50 aniversario de su muerte.

DOS PIEZAS GRIEGAS (2001)
1ª D: 6´ y 2ª D: 4´

E: 26 de Abril de 2001. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Pianista: Joaquín Soriano.
G: CD incluido en el libro "Antón García Abril, poeta de vanguardia" de Paula Coronas
P: BOLAMAR ediciones musicales
Dedicado a Gina Bachauer.

TRES PIEZAS AMANTINAS (2005)
20´
E. Inauguración del II Concurso de Piano "Antón García Abril". Salón de Actos del Campus Universitario**.**
Teruel 5 de Mayo de 2005. Pianista: Leonel Morales
P. BOLAMAR ediciones musicales
Dedicado: a la Asociación de Músicos de Teruel (AMTE)

TRES BALADILLAS (2006)
9´30"
1ª Baladilla del río blanco (2´30") – 2ª Baladilla de las tres torres (3´50") – 3ª Baladilla de la estrella perdida (3´50")
P: BOLAMAR ediciones musicales
Dedicado: A mi nieto Antón

DIALOGOS CON LA LUNA (2006)
11´50
(1º 3´30" ,2ª 1´10",3ª 3´20" ,4ª 1´50" ,5ª 2´)

P: BOLAMAR ediciones musicales
Dedicado: A mi nieto Hugo.

MICROPRIMAVERAS (2006)
20´
(Cinco piezas para piano)
1ª´2´25", 2ª 4´45", 3ª 4´, 4ª 3´30" y 5ª 5´15")
P: BOLAMAR ediciones musicales
Dedicado: a Esther Sestelo

6.2. Órgano

ESCALA PEREGRINA (2005)

E: XXII Festival Internacional de Órgano Catedral de León. 15 de Octubre de 2005 en la Iglesia de Santa marina La Real de León. Organista: Adolfo Gutiérrez Viejo
P: BOLAMAR ediciones musicales
Dedicada: al órgano barroco de Santa Marina de León.

6.3. Guitarra

SUITE PARA GUITARRA (1965)
24'

1. Preludio
2. Marcha
3. Canción
4. Tocata
5. Habanera
6. Elegía
7. Balada
8. Seguiriya

E: Regino Sainz de la Maza.
P: UME – MUSIC SALES

CONCIERTO AGUEDIANO (1978)
30´
(Partitura de guitarra solista)

EVOCACIONES (1981)
18'
1er. Premio de Composición Andrés Segovia 1981, del Ministerio de Cultura, convocado por el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, en homenaje al insigne guitarrista.
Inspirada en textos de Salvador de Madariaga, Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Miguel de Unamuno.

1. Ocho sonoro donde el aire espera
(Salvador de Madariaga)
2. La guitarra, hace llorar a los sueños
(Federico García Lorca)
3. Canta, pájaro lejano...
(Juan Ramón Jiménez)
4. Hoy es siempre todavía
(Antonio Machado)
5. Agua que llevas mis sueños en tu regazo a la mar
(Miguel de Unamuno)

E: miércoles Musicales de Radio Nacional. Palau de la Música, Barcelona 2 de Marzo de 1983 por Ernesto Bitetti.
G: RNE-LP Profono y CD (Caskabel CD-113))
P: BOLAMAR ediciones musicales y Editio Budapest.
Dedicado a Andrés Segovia.

CONCIERTO MUDEJAR (1985)
25´
(Partitura de guitarra solista)
P: BOLAMAR ediciones musicales

FANTASIA MEDITERRANEA (1987)
9'
E: "2ª Semana de Música Clásica", Iglesia de Sant Antoniet. Palma de Mallorca. 6 de Abril de 1987.
G: CD (Caskabel CD-113))
P: BOLAMAR ediciones musicales y Berben (Ancona).
Dedicada a Gabriel Estarellas.

VADEMECUM (1987)
61'
(24 Piezas para guitarra)

Cuaderno 1º.
1. Pórtico
2. Camino
3. Pequeño estudio

4. Juegos
5. Círculos
6. Canción
7. Festiva
8. Baladilla
9. Scherzino
10. Divertimento
11. Berceuse
12. Aleluyática

Cuaderno 2º.
13. Obertura
14. Diálogo íntimo
15. Pasacalle
16. Nocturno
17. Fantasía estudio
18. Meditación
19. Pizzicato
20. Romanza
21. Tiento
22. Zapateado
23. Planto
24. Tocata

G: CD (Caskabel CD-113)) y "Canción" en el CD EMEC de Spanish XXth. Century Guitar Music E-009.
P: BOLAMAR ediciones musicales y Gérard Bilaudot (París).

Dedicado "A Andrés Segovia, in memoriam"

PLANTO Y TOCATA (1987)
(separata del 2º Cuaderno de "Vademecum")
G: CD (Caskabel CD-113))
P: BOLAMAR ediciones musicales

DEDICATORIA (1992)
5´
E: Homenaje a Tomás Marco en su 50 aniversario. Teatro Monumental Cinema, 6 de Diciembre de 1992. Gabriel Estarellas
G: CD (Caskabel CD-113))
P: BOLAMAR ediciones musicales
Dedicada a Mª Rosa y Tomás Marco.

SONATA DEL PÓRTICO (1994)
14´

E: XXXVII Curso Internacional de Música Española, "Música en Compostela". Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos. Santiago de Compostela, 17 de Agosto 1994, por José Luis Rodrigo
P: BOLAMAR ediciones musicales

Obra encargo del XXXVII Curso Internacional de Música Española. "Música en Compostela".
Dedicada a José Luis Rodrigo

TRES PRELUDIOS URBANOS (1995)
15´55"

1. Preludio de París 4´30"
2. Preludio de Atenas 4´25"
3. Preludio de Madrid 7´

E: 1º Instituto Francés. Madrid. 11 de Mayo de 1993. Gabriel Estarellas.
2º Radio France (Francia). 16 de Octubre de 1995. Gabriel Estarellas.
3º Hochschule füs Musik, Hamburg (Alemania). 22 de Octubre de 1995. Gabriel Estarellas
G: Laureate Series * GuitarDejan Ivanovic Naxos 8.557038
P: BOLAMAR ediciones musicales
Dedicados: 1º a Robert Vidal, 2º a Costas Costiolis y el 3º a Gabriel Estarellas.

LA NOCHE DE LOS SECRETOS (1997)
3´35"

G: CD Ed. Cecilia Colien Honegger.
P: Álbum de Colien (para guitarra)

Encargo de Cecilia Colien Honegger
Dedicada a Cecilia Colien Honegger.

MÚSICA PARA NOCTÁMBULOS (2002)
7´

E: XXXVI Certamen Internacional de Guitarra "Francisco Tarrega" de Benicasim
P: BOLAMAR ediciones musicales
Encargo del XXXVI Certamen Internacional
de Guitarra "Francisco Tárrega"

6.4. Violín

CADENCIAS (1972)
(Partitura de violín solista del "Concierto para violín y orquesta)
P: BOLAMAR ediciones musicales

6.5. Piano a cuatro manos

ZAPATEADO (1995)
5´37"

E: 29 de Diciembre de 1995, en la celebración del 60 aniversario de Miguel Zanetti. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, Pianistas Guillermo González y Antón García Abril
P: BOLAMAR ediciones musicales.
Dedicado a Miguel Zanetti

7. MÚSICA INCIDENTAL

7.1 Teatro

DIVINAS PALABRAS (1961)

De Ramón María del Valle-Inclán.
E: Teatro Bellas Artes de Madrid

CALÍGULA (1963)

De Albert Camus
E: Teatro Romano de Mérida (Badajoz)

LUCES DE BOHEMIA (1971)

De Ramón María del Valle-Inclán.
E: Teatro Bellas Artes de Madrid

TIRANO BANDERAS (1974)

De Ramón María del Valle-Inclán.
E: Teatro Español de Madrid

LA CELESTINA (1977)

De Fernando de Rojas
E: Teatro de la Comedia de Madrid

CONTRADANZA (1980)

De Francisco Ors
E: Teatro Lara de Madrid

DOÑA ROSITA LA SOLTERA (1980)

De Federico García Lorca
E: Teatro María Guerrero de Madrid

LAS MOCEDADES DEL CID (1990)

De Guillén de Castro
E: Teatro Español de Madrid

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO (1998)

De Calderón de la Barca
E: San Francisco el Grande.

(Entre otras)

7.2 Cine

TORREPARTIDA(1956)
LA LEYENDA DEL ALZALDE DE ZALAMEA(1972)
LARGO RETORNO(1975)
LOS PÁJAROS DE BADEN BADEN(1975)
LA LOZANA ANDALUZA(1976)
LOS DÍAS DEL PASADO(1977)
EL CRIMEN DE CUENCA(1979)
GARY COOPER QUE ESTÁS EN LOS CIELOS(1980)
LA COLMENA(1982)
LOS SANTOS INOCENTES(1984)
MONSIGNOR QUIXOTE(1984)
ROMANCE FINAL (GAYARRE) (1985)
LA RUSA(1986)

(Entre otras)

7.3. Televisión

EL HOMBRE Y LA TIERRA(1974)
FORTUNATA Y JACINTA(1980)
CERVANTES(1981)
RAMÓN Y CAJAL(1981)
ANILLOS DE ORO(1983)
LOS DESASTRES DE LA GUERRA(1983)
MADRID, CIUDAD CULTURAL(1984)
REQUIEM POR GRANADA(1990)

(Entre otras)

7.4. Documentales

Castilla y León, patrimonio de la Humanidad
El son del agua

7.5. Sintonías

"DEPORTES"
"LA TARDE"
"TOROS"
"CABECERA 2º PROGRAMA"
"PUNTO DE ENCUENTRO"

8. EDITORIALES QUE HAN PUBLICADO SUS OBRAS

BOLAMAR ediciones musicales
Azor nº 5 (Molino de la Hoz)
Las Rozas (28232 Madrid)
Tel: 916303229 y 916304727
Fax: 916303643
bolamar@rbolamar.net
www.bolamar.net

EDITIO BUDAPEST
P.O. Box 322
H-1370 BUDAPEST

BERBEN
Via Redipuglia, 65
60122 ANCONA (Italia)

UME
c/ Blanca de Navarra, 3
Tel: 913083689
Fax: 914104429
28010 MADRID

GERARD BILLAUDOT
14 rue de l´Echiquier
75010 PARIS
Fax: (1) 45232254

MUSIC SALES
New Marquet Rd.
BURY ST. EDMUNDS
SUFFOLK IP 333YB

Ed. QUIROGA
c/ Alcalá, 70
28009 MADRID
Tel: 915770751
Fax:915757645

9. DISTRIBUIDORES DE SUS OBRAS

HAZEN
Arrieta, 6
28013 Madrid
tlf. 915594554
Fax 916395495
hazen@hazen.es

BOILEAU, S.A.
Provenza, 287
08037 Barcelona
tlf y fax: 932155334
boileau@cambrabcn.es

PILES, S.A.
Archena, 33
46014 Valencia
tlf. 963704027
fax: 963704964
piles@arrakis.es

PEER MUSIC
Peer Musikverlag GmbH
Postfach 602129 . 22231Hamburg
Mühlenkamp 43 . 22303 Hamburg
ph. (040) 278379-0
fax (040) 278379-40
classicaleur@peermusic.com

(Distribucion para Alemania, Austria, Suiza)

10. LISTA CRONOLÓGICA DE OBRAS

1954 Sonatina (para piano)
Lontananzas (suite para piano)

1955 Sonata de Siena(para violín y piano)
Cantata a Siena (para coro y orquesta)

1956 Colección de canciones infantiles(para voz y piano)

1957 Preludio y Tocata (para piano)

1959 Dos canciones de juventud (para voz y piano)
Dos villancicos (sobre "El alba del alhelí", para voz y piano)

1961 Tres nanas (voz y piano)

1962 Concierto para instrumentos de arco
Cuatro canciones sobre textos gallegos (voz y piano)
Tres canciones españolas (voz y orquesta –voz y piano)

1963 Aunque vives en costera (voz y piano).
Concierto para piano y orquesta (1ª versión)

1964 Cántico delle creature (para cuarteto vocal, coro y orquesta)
Pater noster y Ave María, para coro mixto a cappella.
Homenaje a Miguel Hernández (para barítono/bajo, piano a cuatro manos y quinteto de viento
Piezas para flauta y piano.

1965 Homenaje a Miguel Hernández (versión para barítono/bajo y orquesta)
Suite para guitarra

1966 Dos villancetes (para coro mixto a capella)

1967 Don Juan (ballet)

1968 Tres piezas para doble quinteto y percusión

1969 Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti (para voz y orquesta)

1970 Becqueriana(voz y piano)

1971 Un millón de rosas(comedia musical)

1972 Cadencias (concierto para violín y orquesta)
Hemeroscopium (para orquesta)

1973 La amapola(para coro mixto a capella)

1974 Piezas Aureas(pequeña suite para orquesta)
Canciones de Valldemosa(A Federico Chopin, in memoriam), voz y piano.

1976Concierto Aguediano (para guitarra y orquesta)
Homenaje a Sor (para guitarra y orquesta).

1977 Cántico de "La Pieta" (para soprano, violoncello, órgano, coro y orquesta de cuerda)

1978 Alegrías (cantata-divertimento, para coro de niños, mezzosoprano, niño recitador y orquesta).
Cinco canciones de la cantata "Alegrías" (voz y piano)

1981Dos piezas para viola y piano
Dos piezas para violoncello y piano
Evocaciones (suite para guitarra).

1982 Celebidachiana (para orquesta sinfónica)
Sonatina del Guadalquivir (para piano)

1983 Mata-Hari (comedia musical)
Tres canciones polifónicas asturianas (para coro mixto a capella).
Concierto Mudéjar (para guitarra y orquesta de cuerda).

1984 Catorce canciones asturianas (Madre Asturias (para voz y orquesta (hay una versión para voz y piano).
Danza y Tronío (ballet)
Introducción y Fandango (para orquesta).
Tres sonatas para orquesta
Preludio de Mirambel nº 1(para piano)

1985 Canciones y danzas para Dulcinea (suite para pequeña orquesta)
Doña Francisquita (ballet)
Miña Santiña (coro mixto a capella)
Cuadernos de Adriana (piezas de piano para niños)

1986 Preludio de Mirambel nº 6(para piano)
Encargo de la ópera **Divinas Palabras.**

1987 Preludio de Mirambel nº 5(para piano)
Hold the vision in our hearts (para coro mixto a capella)
Fantasía mediterránea (para guitarra)
Obertura de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas (para orquesta sinfónica)
Nupcial (para dos pianos)
Vademécum (colección de 24 piezas para guitarra)

1988 Salmo de Alegría para el siglo XXI (para soprano y orquesta de cuerda)
Homenaje a Mompou (trío, para violín, violoncello y piano).

1989 **Cantar de soledades** (para coro mixto a capella)
Himno de Aragón (para coro mixto y orquesta)

1990 **Cantos de plenilunio** (para flauta y piano)
Mi pequeño planeta (iniciación a la música. Enseñanza individual y colectiva).

1991 **Doce piezas para violín y piano** (Música de cámara para niños).

1992 **Dedicatoria** (para guitarra)
Divinas Palabras (ópera)

1993 **Canciones del Alto Duero** (para voz y piano).
Cantos de Pleamar (para orquesta de cuerda)
Cancions Xacobeas, para voz y orquesta (también hay versión para voz y piano).

1994 **Sonata del Pórtico** (para guitarra)
Fuenteovejuna (ballet)
Cuarteto de Agrippa (para clarinete, violín, violoncello y piano)
Preludio de Mirambel nº 4 (para piano)
Concierto para piano y orquesta (2ª versión)

1995 **Tres preludios urbanos** (para guitarra)
Caligrafías misteriosas (para coro mixto a capella)
Zapateado (piano a cuatro manos)
Tres poéticas de la mar (para voz y piano)

1996 **Balada de los arrayanes** (para piano)
Nocturnos de la Antequeruela (para piano y orquesta de cuerda).
Preludio de Mirambel nº 2 (para piano)
Preludio de Mirambel nº 3 (para piano)
La gitanilla (ballet)

1997 **La noche de los secretos** (para guitarra)
Lurkantak (para coro y orquesta)

1998 **Tres acuarelas aragonesas** (para coro de niños, a capella o con órgano).
Alhambra (para orquesta)
FdB ("Carta a un amigo"), para orquesta
Himno de la Universidad Carlos III.
Tres polifonías turolenses (para coro mixto)
Madrid 1948-1998 (para dos pianos)
Cantos Nupciales (para coro y órgano)

1999 **Alba**, para voz y piano
"**La fuerza de la creación"** (Melodía corporativa de la Sociedad General de Autores y Editores) para orquesta.
Concierto de las tierras altas, (para violonchelo y orquesta).
Dos villancicos para el Nuevo Milenio, (para coro y orquesta).

2000 **Castilla de la luz, (**para voz y piano).
El mar de las calmas, (para orquesta sinfónica).

2001 **Concierto de la Malvarrosa**, (para flauta y piano solistas y orquesta de cuerda).
Dos piezas griegas, (para piano).
Canciones del jardín secreto, (para voz y piano).

2002 **Juventus**, (concierto para dos pianos y orquesta).
Música para noctámbulos, (para guitarra).
Tres canciones sobre textos de Antonio Machado, (para voz y piano).
Tres escenas del ballet La Gitanilla (para orquesta sinfónica)

2003 **Concierto de Gibralfaro**, (para dos guitarras y orquesta).
Cántico de las siete estrellas (para coro y orquesta)

2004 **Salve (**para soprano, coro, órgano y orquesta de cuerda)
Memorandum, para orquesta

2005 **Tres piezas amantinas,** (para piano)
Alba de soledades, (para violín y guitarra)
Escala peregrina, (para órgano)
Cuarteto para el nuevo milenio, (para cuarteto de cuerda)
Lontananzas, suite para piano (editada en 2005)

2006 **Tres baladillas** (para piano)
Diálogos con la luna (para piano)
Microprimaveras (para piano)
Alba de soledades (versión para orquesta sinfónica)
Alba de los caminos (para piano y cuarteto de cuerda)

2007 **Alba de los caminos** (versión para piano y orquesta de cuerda)
Fantasía Hispalense (para violín y piano)
Canciones de la floresta (para voz y piano)

2008 **Canciones de noche y estrellas** (para voz y piano)
Canciones del recuerdo (para voz y piano)
Canciones de mar, amor y albas (para voz y piano)
Variaciones líricas (para piano)
Lumen (para orquesta)
Syrinx (para flauta y piano)
(**sin título)**(para quinteto de viento)

11. LISTA ALFABÉTICA DE OBRAS

- **A Federico Chopin...** (del "Canciones de Valldemosa)
- **A lo lejos susurraban las olas**, (de "Canciones de noche y estrellas"**)**
- **Adiós Xana** (de "Canciones asturianas") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Agua me daban a mí** (del "Canciones de Valldemosa") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Alba**, (de "Canciones del recuerdo")
- **Alegrías** (cantata-divertimento), para voz, recitador-niño, coro de niños y orquesta.
- **Alba de soledades,** para violín y guitarra.
- **Alba de los caminos** (para piano y cuarteto de cuerda). (Hay versión para piano y orquesta de cuerda)
- **Alhambra**, para orquesta sinfónica
- **Amor apresurado**, (del "Cancions Xacobeas"). (También hay versión para voz y orquesta)
- **Andaluza I, (**de los ""Cuadernos de Adriana I")
- **Andaluza II,** (de los "Cuadernos de Adriana II")
- **Andaluza III,** (de los "Cuadernos de Adriana II")
- **Arco Iris,** (de los "Cuadernos de Adriana II")
- **As de cantar, meniña gaiteira** (del ciclo "Cuatro canciones sobre textos gallegos"). (También hay versión para voz y orquesta)
- **Aunque vives en costera** (para voz y piano)
- **Ausente de mis ojos** (de "Canciones del jardín secreto")
- **Ayer vite na fonte** (del "Canciones Asturianas"). (También hay versión para voz y orquesta)
- **Balada de las arrayanes**, para piano
- **Baladilla de los tres ríos** (de "Tres Canciones Españolas"). (También hay versión para voz y orquesta)
- **Baladilla,** (de los "Cuadernos de Adriana II")
- **Becqueriana**, para voz y piano
- **Bolamar, (**de los ""Cuadernos de Adriana I")
- **Cadencias** concierto para violín y orquesta
- **Caligrafías misteriosas**, para coro mixto a capella
- **Camiño longo**, (de "Cancions Xacobeas). (también hay versión para voz y orquesta)
- **Campanas del monasterio, (**de los ""Cuadernos de Adriana I")
- **Canción de anillos** (del "Canciones de Valldemosa") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Canciones de la floresta**, para voz y piano.
- **Canciones de noche y estrellas**, para voz y piano.
- **Canción de las dos noches** (de la "Colección de canciones infantiles")
- **Canción oriental, (**de los ""Cuadernos de Adriana I")
- **Canciones de Valldemosa** (a Federico Chopin, in memoriam), para voz y piano.
- **Canciones del alto Duero**, para voz y piano.
- **Canciones del jardín secreto**, para voz y piano.
- **Canciones del recuerdo,** para voz y piano
- **Canciones y danzas para Dulcinea** (suite para pequeña orquesta)
- **Cancions Xacobeas**, (para voz y orquesta – hay versión para voz y piano).

- **Cando vos oyo tocar** (del "Cuatro canciones sobre textos gallegos") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Canon de las estrellas,** (de los ""Cuadernos de Adriana I").
- **Cantar de soledades**, para coro mixto a capella
- **Cantata a Siena**, para coro y orquesta.
- **Cántico de "La Pietá"**, para soprano, violoncello y órgano y orquesta de cuerda.
- **Cántico de las siete estrellas,** para coro y orquesta
- **Cántico delle creature**, cantata, para cuarteto vocal, coro y orquesta.
- **Cántico,** (de los "Cuadernos de Adriana II")
- **Cantiga de amigo**, (de "Cancions Xacobeas") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Cantos de pleamar**, para orquesta de cuerda.
- **Cantos de plenilunio**, para flauta y piano.
- **Cantos firmus,** (de los "Cuadernos de Adriana II")
- **Cantos Nupciales (para coro y órgano)**
- **Canzon pra que un neno non durma**, (de "Cancions Xacobeas") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Castilla de la luz,** para voz y piano
- **Canciones asturianas,** para voz y piano (también hay versión para voz y orquesta)
- **Celibidachiana**, para orquesta.
- **Chopin, tal vegada a Valldemosa** (de "Canciones Valldemosa)
- **Chove**, (de "Cancions Xacobeas"). (también hay versión para voz y orquesta)
- **Chuflillas del Niño de la Palma** (del ciclo "Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti")
- **Ciego de amor** (de "Canciones del recuerdo")
- **Cinco canciones de la cantata "Alegrías"**, para voz y piano.
- **Cinco canciones sobre textos gallegos,** para voz y piano.
- **Coita ("Mariñeiros")**, (de "Cuatro canciones sobre textos gallegos") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Colección de canciones infantiles**, para voz y piano.
- **Con los ojos del alma** (de "Canciones de la floresta")
- **Concierto Aguediano**, para guitarra y orquesta.
- **Concierto de Gibralfaro,** para dos guitarras y orquesta.
- **Concierto de la Malvarrosa,** para flauta y piano solistas y orquesta de cuerda.
- **Concierto de las Tierras Altas**, para violonchelo y orquesta.
- **Concierto Mudéjar**, para guitarra y orquesta de cuerda.
- **Concierto para instrumentos de arco**
- **Coral, (**de los ""Cuadernos de Adriana I")
- **Cuadernos de Adriana,** para piano
- **Cuando miro a las estrellas,** (de "Canciones de noche y estrellas")
- **Cuarteto de Agrippa**, para clarinete, violín, violoncello y piano
- **Cuarteto para el nuevo milenio,** para cuarteto de cuerda.
- **Cuatro canciones sobre textos gallegos**, para voz y piano.
- **Cuatro pañolinos tengo** (de "Tres polifonías asturianas", para coro mixto).
- **Danza y tronío**, (ballet)
- **De tu mano,** (de los "Cuadernos de Adriana II")
- **Dedicatoria**, para guitarra
- **Del rosal vengo mi madre**, (de "Dos villancetes", para coro mixto).
- **Diálogos con la luna,** para piano.
- **Divinas palabras**, ópera.

- **Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti**, (para voz y orquesta)
- **Doce piezas para violín y piano ("Música de cámara para niños)**
- **Don Juan**, (ballet)
- **Doña Francisquita,** (ballet)
- **Dos canciones de juventud**, para voz y piano
- **Dos piezas griegas.** para piano
- **Dos piezas para viola y piano**
- **Dos piezas para violonchelo y piano**
- **Dos villancicos para el Nuevo Milenio**, para coro y orquesta.
- **Duermete neñu** (de "Canciones asturianas") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Ecos,** (de los "Cuadernos de Adriana II")
- **Ebro caudaloso** (de "Canciones de la floresta")
- **El canto del urogallo**, (de "Canciones asturianas") (también hay versión para voz y orquesta)
- **El canto del viento,** (de los "Cuadernos de Adriana II")
- **El carretero** (del ciclo "Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti", para voz y orquesta)
- **El jardín de Al-Ándalus** (de "Canciones del jardín secreto)
- **El mar de las calmas,** para orquesta sinfónica.
- **El naranjo de Bulnes** (de "Canciones asturianas") (también hay versión para voz y orquesta)
- **El sombrerero** (de "Dos canciones de El Alba del Alhelí", para voz y piano).
- **El toro azul de Picasso** (del ciclo "Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti", para voz y orquesta)
- **El zapatero** (de "Dos canciones de El Alba del Alhelí", para voz y piano).
- **Elegía a la pérdida de la Alhambra** (de "Canciones del jardín secreto)
- **Elegía del niño marinero**, (del ciclo "Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti", para voz y orquesta)
- **Ella lloraba por mí**, (de "Canciones asturianas") (también hay versión para voz y orquesta)
- **En el agua del arroyo**, (de la Colección de canciones infantiles)
- **En el agua fria encendeis mi fuego** (de "Canciones de la floresta")
- **Escala peregrina,** (para órgano)
- **Ese ramo de coral**, (de la Colección de canciones infantiles)
- **Evocaciones**, para guitarra
- **Fantasía Hispalense**, para violín y piano.
- **Fantasía mediterranea**, para guitarra
- **FdB ("Carta a un amigo")**, para orquesta.
- **Foliada**, (de "Cancions Xacobeas") ((también hay versión para voz y orquesta)
-
- **Fuenteovejuna**, (ballet)
- **Gaviotas,** (de los "Cuadernos de Adriana II")
- **Hemeroscopium**, para orquesta
- **Himno de Aragón**, para coro mixto y orquesta
- **Himno de la Universidad Carlos III,** para coro y orquesta
- **Hold the vision in our hearts**, para coro mixto a capella
- **Homenaje a Miguel Hernández**, para barítono/bajo, piano a cuatro manos y quinteto de viento.
- **Homenaje a Mompou**, trio para violín, violoncello y piano.
- **Homenaje a Sor**, para guitarra y orquesta.

- **Horas de Valldemosa**, (de "Canciones de Valldemosa").
- **Imitativa, (**de los ""Cuadernos de Adriana I")
- **Introducción y fandango**, para orquesta.
- **Jardín de Valldemosa,** (de "Canciones de Valldemosa)
- **Joselito en su gloria**, (de "Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti).
- **Juventus** para dos pianos y orquesta
- **La amante**, (de "Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti).
- **La amapola**, para coro mixto a capella.
- **La casa de las flores, (**de los ""Cuadernos de Adriana I")
- **La encerrada**, (de "Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti).
- **La fuerza de la creación**, para orquesta.(Melodía corporativa de la Sociedad General de Autores y Editores)
- **La gitanilla**, (ballet)
- **La niña estaba jugando**, (de "Dos canciones de juventud").
- **La noche de los secretos**, para guitarra.
- **La plaza tiene una torre** (de "Tres canciones sobre textos de Antonio Machado)
- **Levouse a loucana**, (de "Cancions Xacobeas") (de "Canciones asturianas") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Lontananzas,** (suite para piano)

Los dos amores, (de "Canciones del jardín secreto")

- **Los niños de Extremadura**, (de "Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti).
- **Los pescadores de Cádiz**, (de "Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti). ´
- **Lumen** (para orquesta sinfónica)
- **Lurkantak**, para coro y orquesta.
- **Madre Asturias**, (del "Canciones asturianas") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Madre, si yo fuera una nube**, (de "Cinco canciones de la cantata "Alegrías") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Madrid 1948-1998**, para dos pianos.
- **Marathon,** (de los "Cuadernos de Adriana II")
- **Maria Soliña**, (del ciclo Cancions Xacobeas) (también hay versión para voz y orquesta)
- **Marinero en tierra**, (de "Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti).
- **Mata-Hari**, comedia musical
- **Memorandum** (para orquesta)
- **Microprimaveras,** para piano.
- **Miro a la tierra y al cielo**, (de "Dos canciones de juventud")
- **Moi lonxe**, (del "Cancions Xacobeas") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Música para noctámbulos,** para guitarra
- **Nana de la cigüeña**, (de "Tres nanas").
- **Nana de la negra flor**, (de "Tres nanas").
- **Nana, niño, nana**, (de "Tres canciones españolas"). (también hay versión para voz y orquesta)
- **No llores niña,** (de "Canciones Asturianas") (también hay versión para voz y orquesta)
- **No niño novo do vento**, (del "Cancions Xacobeas") (también hay versión para voz y orquesta)
- **No por amor, no por tristeza**, (de "Canciones de Valldemosa") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Nocturno,** (de los "Cuadernos de Adriana II")
- **Nocturnos de la Antequeruela**, para piano y orquesta de cuerda.
- **Non te pares o mio puerta**, (de "Canciones asturianas") (también hay versión para voz y orquesta)

- **Nuevo día,** (de los "Cuadernos de Adriana II")
- **Nupcial**, para dos pianos
- **Obertura de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas.**
- **Ostinato,** (de los ""Cuadernos de Adriana I")
- **Paisaje,** (de los ""Cuadernos de Adriana I")
- **Pala y pico**, (de la " Colección de canciones infantiles")
- **Pareja en sombra sobre fondo de oro**, (de "Canciones de Valldemosa")
- **Pater Noster y Ave María**, para coro mixto a capella
- **Piezas Áureas,** (pequeña suite para orquesta)
- **Piezas para flauta y piano**
- **Platero**, (de "Cinco canciones de la cantata "Alegrías") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Poemilla humilde**, (de "Colección de canciones infantiles")
- **¿Por do pasaré la sierra?** (de Dos villancentes, para coro mixto).
- **Pórtico de España y América**, (ballet)
- **Preludio y Tocata**, para piano
- **Preludio,** (de los ""Cuadernos de Adriana I")
- **Preludios de Mallorca**, (de "Canciones de Valldemosa")
- **¡Que me oscurece!**, (de Tres polifonías asturianas).
- **Romancillo de la luna**, (de "Colección de canciones infantiles")
- **Sale el menguante del mar**, (de "Colección de canciones infantiles")
- **Salmo de alegría para el siglo XXI**, para soprano y orquesta de cuerda.
- **Salve,** para voz, coro y orquesta.
- **Sediame en na ermida de San Simeon**, (de "Cancions Xacobeas") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Seis Preludios de Mirambel**, para piano
- **Se escucha tu voz dolida** (de "Canciones de mar, amor y albas")
- **Si yo sembrara mi corazón en el jardín**, (de "Cinco canciones de la cantata "Alegrías"). (también hay versión para voz y orquesta)
- **Sobre o sol e a lúa**, (de "Cancions Xacobeas") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Sobre patines,** (de los ""Cuadernos de Adriana I")
- **Sonata de Siena**, para violín y piano.
- **Sonata del Pórtico**, para guitarra.
- **Sonatina de las amapolas,** (de los ""Cuadernos de Adriana I")
- **Sonatina del Guadalquivir**, para piano
- **Sonatina**, para piano
- **Soñé con un amor como el tuyo** (Canciones de noche y estrellas**)**
- **Suite para guitarra**
- **Syrinx,** para flauta y piano.
- **Tanto ha llovido**, (de "Canciones asturianas") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Te seguiré llorando** (de "Canciones del jardín secreto)
- **Tema con variaciones, (**de los ""Cuadernos de Adriana I")
- **Tengo que subir al puerto**, (de "Canciones asturianas") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Tiene naranjas la mar** (de "Canciones de mar, amor y albas")
- **Tocatina, (**de los ""Cuadernos de Adriana I")
- **Todo e silencio**, (de "Cuatro canciones sobre textos gallegos") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Toreros, (**de los ""Cuadernos de Adriana")

- **Tres acuarelas aragonesas**, (para coro de niños)
- **Tres baladillas,** para piano.
- **Tres canciones españolas**, para voz y orquesta.(Hay una versión para voz y piano)
- **Tres canciones polifónicas asturianas**, para coro mixto a capella.
- **Tres canciones sobre textos de Antonio Machado,** para voz y piano
- **Tres escenas del ballet "La gitanilla"** (para orquesta)
- **Tres marineros**, (de "Colección de canciones infantiles")
- **Tres nanas**, para voz y piano
- **Tres piezas amantinas,** para piano.
- **Tres piezas para doble quinteto y percusión**.
- **Tres poéticas de la mar**, para voz y piano.
- **Tres polifonías turolenses**, para coro mixto a capella.
- **Tres preludios urbanos**, para guitarra
- **Tres sonatas para orquesta**
- **Tu reloj**, (de "Colección de canciones infantiles")
- **Un aire de tu suspiro**, (de "Cinco canciones de la cantata "Alegrías") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Un millón de rosas**, comedia musical
- **Un ramo de rosas me dio la mañana** (de "Tres canciones sobre textos de A. Machado)
- **Una estrella se perdió**, (de "Canciones asturianas") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Una palomita blanca como la nieve**, (de "Tres polifonías asturianas).
- **Una tarde disecada (**de "Tres canciones sobre textos de Antonio Machado")
- **Vademécum**, para guitarra (Colección de 24 piezas "De la iniciación al virtuosismo")
- **Vaqueiras**, (de "Canciones asturianas") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Variaciones líricas,** para piano.
- **Verte y no verte**, (de "Canciones asturianas") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Villancico de Navidad**, (de "Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti).
- **Villancico del boticario**, (de "Colección de canciones infantiles").
- **Volando la cometa, (**de los ""Cuadernos de Adriana I")
- **Ya no soy marinero**, (de "Canciones asturianas") (también hay versión para voz y orquesta)
- **Zapateado**, para dos pianos
- **Zorongo**, (de "Tres canciones españolas") (también hay versión para voz y orquesta)

ANEXO 3.- DISCOGRAFÍA

En el presente Anexo hemos recopilado toda la obra grabada de Antón García Abril. Se enumeran los títulos de las piezas, los sellos y casas discográficas, los intérpretes y las referencias de dichos registros.

Resulta de gran interés cotejar la gran cantidad de composiciones del maestro que han sido grabadas hasta el momento. El interés y relevancia de su producción constituyen un continuo acicate tanto para intérpretes, estudiosos y melómanos en general, por lo que más de la mitad de su corpus ha quedado perpetuado a través de las grabaciones. En concreto, tres cuartas partes de su obra para piano han sido registradas en CD.

Antón García Abril
CD (Marco Polo 8.223849). RNE
Orquesta Sinfónica de Madrid. Enrique García Asensio (director) y Guillermo González (piano)

- **Tres sonatas para orquesta**
- **Concierto para piano y orquesta**
- **Hemeroscopium**

Antón García Abril
CD (Gobierno de Aragón CC 001)
Orquesta Sinfónica de Madrid. Antón García Abril (director), Víctor Martín (violín) y María Orán (soprano)

- **Introducción y Fandango**
- **Salmo de alegría para el siglo XXI**
- **Cadencias**
- **Celibidachiana**

Alegrías (cantata-divertimento)
CD AUTOR 97032 7
Orquesta Sinfónica de Galicia. Víctor Pablo Pérez (director), Josefina Brivio (mezzosoprano) y Coro de niños de Bilbao

Alegrías (cantata-divertimento)
LP RCA RL 35380 – 1982
Orquesta de la Radio Televisión Española. Odón Alonso (director), Norma Lerer (mezzosoprano) y Antón García-Abril Ruiz (recitador

Alegrías (cantata-divertimento)
Edita: sello Autor – 704
Orquesta Sinfónica de Galicia. Víctor Pablo Pérez (director), Josefina Brivio (mezzosoprano) y Coro de niños de Bilbao

Integral de la obra para voz y piano de Antón García Abril
CDS 7243 5 56774 2 5 EMI CDS 7243 5 56774 2 5 EMI
María Oran (soprano) y Chiky Martín (piano)

- **Colección de canciones infantiles**
- **Dos canciones de juventud**
- **Dos villancicos sobre "El alba del alhelí"**
- **Tres nanas**
- **Cuatro canciones sobre textos gallegos**
- **Tres canciones españolas**
- **Canciones de Valldemosa**
- **Canciones del Alto Duero**
- **Tres poéticas de la mar**

La fuerza de la creación
CD SGAE PR 0040
Orquesta Sinfónica de Madrid. Antón García Abril (director)

Himno de Aragón
MC Emede – LP/MC Emede Cortes de Aragón 002 – 1989
Orquesta Sinfónica de Madrid. Antón García Abril (director)

Madre Asturias
LP CBS FM 39967 –1984
Orq. Filarmónica de Londres. Jesús Lopez Cobos (director) y Joaquín Pixán (tenor)

Joaquín Pixán – 25 aniversario (6 CDs)

Fonomusic PR-013
Orq. Filarmónica de Londres. Jesús Lopez Cobos (director) y Joaquín Pixán (tenor)

- **Madre Asturias**
- **Tres polifonías asturianas**
  1. Una palomita blanca como la nieve
  2. Que me oscurece
  3. Cuatro pañolinos tengo

Antón García Abril (integral de los conciertos para guitarra y orquesta)
CD SGAE 0011
Orquesta Sinfónica de Madrid. Antón García Abril (director) y Gabriel Estarellas (guitarra)

- **Homenaje a Sor**
- **Concierto Mudéjar**
- **Concierto Aguediano**

ORT – Orchestra della Toscana
CD ARTS 47358-2
Orchestra della Toscana. Enrique Batiz (director) y Eduardo Catemario (guitarra)

- **Concierto Aguediano**

Concierto Aguediano
LP Hispavox S 60.229–1979
English Chamber Orchestra Enrique García Asensio (director) y Ernesto Bitetti (guitarra)

- **Homenaje a Sor**
- **Concierto Aguediano**

Ernesto Bitetti
EMI Classics CDM 764797 2
English Chamber Orchestra. Enrique García Asensio (director) y Ernesto Bitetti (guitarra)

- **Concierto Aguediano**

Rémi Boucher
ANALEKTA - Ensemble AMATI AN 2 9502
Ensemble Amati. Raymond Dessaints (director) y Rémi Boucher (guitarra)

- **Concierto Mudéjar**

Semana Santa (marchas procesionales)
11212 Juan Lebrón Producciones
The London Philharmonic Orchestra. Antón García Abril (director)

- **Virgen del Valle**
- **Estrella Sublime**
- **Jesús de las Penas**
- **Pasan los Campanilleros**
- **Soleá dame la mano**
- **Esperanza Macarena**
- **Amarguras**

Canciones para Rafael Alberti
UNIÓ MÚSIC CD 23.

- **Tres nanas**

- **Dos villancicos de "El alba del alhelí"**

Dulce, Dulce...
EKCD 9709 Kikos

- **Canciones Infantiles**
- **Tres Nanas**

Amadeus (José Carreras)
ENSAYO AM 16.

- Coita (Mariñeiros**) (Del Álbum "Cuatro canciones sobre textos gallegos)**

Canciones para Rafael Alberti
UNIÓ MÚSIC CD 23. María Aragón (Soprano) y Fernando Turina (piano)

- **Tres nanas**

1. Nana de la cigüeña
2. Nana de la negra flor
3. Nana del niño malo

- **Dos villancicos de "El alba del alhelí"**

1. El zapatero
2. El sombrerero

X Aniversario del Coro de la Comunidad de Madrid
RTVE Música 65057

- **Cantar de Soledades**

Lorca, lieder recital
ENSAYO ENY CD-9804
María José Montiel (soprano) y Fernando Turina (piano)

- Tres canciones españolas

1. Zorongo
2. Nana, niño, nana)
3. Baladilla de los tres ríos

Eduardo M. Torner (en el centenario de su nacimiento)
JP 01 CD. Coro Príncipe de Asturias

Tres polifonías asturianas

1. Una palomita blanca como la nieve
2. Que me oscurece

3. Cuatro pañolinos tengo

Homenaje a Miguel Hernández
CD Generalitat Valenciana /Consell Valenciá de Cultura 547 – 1991)
Quinteto de Viento EOLO. Enrique García Asensio (director), Joaquín Martí (barítono) y Perfecto García Chornet y Bartomeu Jaume (piano a cuatro manos)

- **Homenaje a Miguel Hernández**

Trío Renaissance
IB-CD 028 y LP Etnos
Maite Berrueta (piano), Roberto Mendoza (violín) y Jurgen van Win (violonchelo)

- **Homenaje a Mompou**

LIM 75-95
LIM S20 CD 004
Salvador Puig (violín), José María Mañero (violonchelo) Y Gerardo Lopez Laguna (piano)

- **Homenaje a Mompou**

Cuadernos de Adriana

Antón García Abril (piano)

Cuaderno 1º.

1. Bolamar
2. Imitativa
3. Preludio
4. Paisaje
5. Tema con variaciones
6. Canon de las estrellar
7. Canción oriental
8. Coral
9. Sobre patines
10. Tocatina
11. Andaluza I
12. Ostinato
13. Campanas del monasterio
14. La casa de las flores
15. Volando la cometa
16. Sonatina de las amapolas

Cuaderno 2º.

17. Arco Iris
18. Gaviotas
19. Marathon
20. Andaluza II
21. Nocturno
22. Baladilla
23. Ecos
24. Cantus firmus
25. Nuevo día
26. El canto del viento
27. De tu mano
28. Andaluza III
29. Cántico
30. Sonata del mar

Cuaderno 3º

31. El tren de la alegría
32. Cometa Halley
33. Gregoriana
34. Toreros
35. A tu lado
36. Rodino de los pájaros cantores
37. Crepuscular
38. Marcha
39. Sonatina de la primavera
40. Sonatina del verano
41. Sonatina del otoño
42. Sonatina del invierno.

Antón García Abril (Integral de la obra para guitarra sola)
CD (Caskabel CD-113))
Gabriel Estarellas (guitarra)

- **Evocaciones**
- **Dedicatoria**
- **Fantasía mediterránea**
- **Vademecum**

Spanish XXth Century Guitar Music
EMEC E-009.
Agustín Maruri (guitarra)

- **Canción (Del Álbum Vademecum)**
- **Habanera**

El Álbum de Colien
CD Ed. Cecilia Colien Honegger
Marco Socias (guitarra)

- **La noche de los secretos**

Preludios y Sonatinas Españolas Contemporáneas
CD Claudio Contemporary CC4320-2.
Rosa María Kucharski (piano)

- **Sonatina**
- **Sonatina del Guadalquivir**
- **Preludio de Mirambel nº 1**
- **Preludio de Mirambel nº 6**

Música cinematográfica
CP Fundación Luis Cernuda (Diputación de Sevilla)-1987
Orquesta Sinfónica de Madrid, dir. Antón García Abril

Romanza Final (Gayarre)
Orquesta Teatro del Liceo de Barcelona, dir. Romano Gandoillfi y Antón García Abril.
2LP Serdisco ZND-281-1986

Paseo por la Poesía (de Garcilaso a Rafael Alberti)
Producido por Bureo Producciones

- **Tres nanas**

Sociedad Musical Instructiva "Santa Cecilia"
Ref: 003014
Certamen Internacional de Bandas de Música "Ciudad de Valencia" 1999
Banda de Santa Cecilia de Cullera. Álvaro Albiac (director)

- **Hemeroscopium**

Escolanía de Infantes del Pilar
PRION 140154
Coral Certamen XXX

- **Tres acuarelas aragonesas**

Ejea de los Caballeros
DL M17.105-1999
Cable Musical

- **Tres Polifonías turolenses**

Con los ojos del alma
ARSIS 4174
Pianista: Mariano Ferrandiz.

- **Sonatina**
- **Sonatinas de las Estaciones (de "Cuadernos de Adriana)**
- **Sonatina del Guadalquivir**

Una guitarra, dos mundos
Deutsche Grammophon. Stereo 435 288-2
Ernesto Bitetti (guitarra)

- **Habanera**

Romántico
Produced by Franklin College. IN. 1998
Petar Jankovic (guitarra)

De "Evocaciones"

1. **II (La guitarra, hace llorar a los sueños)**
2. **IV (Hoy es siempre todavía)**

Colección jóvenes intérpretes
ICI. Ediciones Albert Moraleda 6462
Eleuterio Domínguez (piano)

- **Sonatina del Guadalquivir**

Antón García Abril – Integral de la obra para piano.
Sello Autor – Ref.719.
Doble CD
Leonel Morales (piano)

- **Preludios de Mirambel**
  1. Preludio de Mirambel nº 1
  2. Preludio de Mirambel nº 2
  3. Preludio de Mirambel nº 3
  4. Preludio de Mirambel nº 4

5. Preludio de Mirambel nº 5
6. Preludio de Mirambel nº 6

- **Sonatina**
- **Sonatina del Guadalquivir**
- **Preludio y Tocata**
- **Balada de los Arrayanes**

Obras para piano y orquesta de Antón García Abril.
RTVE Música 65127 OsyC-020
ORTV. Enrique García Asensio (director) y Leonel Morales (piano)

- **. Concierto para piano y orquesta**
- **. Nocturnos de la Antequeruela**

Recital Ainhoa Arteta
Ensayo – ENY-CD 9810
Año 2000
Ainhoa Arteta (soprano) y Alejandro Zavala (piano)

(Del Álbum "Canciones de Valldemosa")

- **No por amor, no por tristeza**
- **Canción de Anillos**

(Del Álbum "Doce Canciones Asturianas)

- Ella lloraba por mí.

Paseo por la Poesía de Garcilaso a Rafael Alberti
Bureo producciones. Ref: EB 001-SGAE
Elisa Belmonte (soprano) y Xavier Parés (piano)

- Tres Nanas
  1. Nana de la cigüeña
  2. Nana de la negra flor
  3. Nana del niño malo

Jóvenes Intérpretes Canarios de la Lírica
(Volumen I)
AZEL AZCD97-6
Agustín Brito (barítono) y Miguel Angel Dionis (piano)

(Del Álbum "Canciones de Valldemosa)

1. **Canción de anillo**
2. **No por amor no por tristeza**
3. **Agua me daban a** mi

XXX Certamen Coral de Ejea de los Caballeros
Cable Musical1999.
Coral polifónica Escuela de música "Pablo Casals"

- **Tres polifonías Turolenses**
  1. Si quieres subir al cielo
  2. Rompellón
  3. Vos en Belén

Escolanía de Infantes del Pilar
Prion 140154-D.I. HU.381-1998
Coro de los Infantes de la Basílica del Pilar

Tres Acuarelas Aragonesas
1. Acuarela de la plaza blanca (Zaragoza)
2. Acuarela de la lluvia sobre el lirio (Huesca)
3. Acuarela de azul y la piedra (Teruel)

Ramón Cabanillas na Música
125 anos do seu nacemento
Alejandro Zabala (piano) y Joaquín Pisan (tenor)

1. Camiño Longo
2. Chove
3. Foliada

Músicas para el tercer milenio
A&B Master Record CD-01-III

1. Celebidachiana

Antón García Abril (Volumen 1)
A&B Master Record CD-01-VII
Orquesta Filarmónica de Málaga. Director: Antón García Abril Soprano: María Orán. Piano Paula Coronas

1. Nocturnos de la Antequeruela
2. Salmo de Alegría para el siglo XXI

Antón García Abril (Volumen 2)
A&B Master Record CD-01-VIII
Orquesta Filarmónica de Málaga. Director: Antón García Abril Flauta: María Antonia Rodríguez. Piano: Aurora López

1. Concierto de la Malvarrosa
2. Cantos de Pleamar

3. Canciones y Danzas para Dulcinea

"In Memoriam" Maestro García Navarro
A&B Master Record CD-01-IV-A/B
CD 1 **Antón García Abril**
Orquesta Sinfónica de Madrid. D: Luis Antonio García Navarro
Violonchelo: Asier Polo

1. Concierto de las Tierras Altas

Ramón Cabanillas (Poemas Musicados)
Ref: 1CM0083
Alejandro Zabala (piano) y Joaquín Pisan (tenor)

1. Camiño longo
2. Chove
3. Foliada

Un concierto para Europa
RTVE Música 65157
ORTVE.
Director: Adrian Leaper
Solista castañuelas: Lucero Tena

Introducción y Fandango

José Hierro (Música y Poesía)
VM013
Juan Carlos Gago (tenor) y Alejandro Zabala (piano)

Pareja en sombra sobre fondo de oro

Las sintonías de tu vida
RTVE Música 64075

1. El hombre y la tierra
2. Fortunata y Jacinta
3. Ramón y Cajal
4. Brigada central

Orquesta y Coro de la UNED
A&B Master Record CD-02-III A/B
Director: Adrian Cobo

Cantos de Pleamar

La Buena Noticia: Jesucristo
Edita: EDICE Editorial de la Conferencia Episcopal Española
Director: Luis Antonio García Navarro

Cántico delle creature

Alberto Royo
DCD-28
Música para guitarra
Cuatro autores contemporáneos aragoneses

Evocaciones

Laureate Series * Guitar
Dejan Ivanovic
Naxos 8.557038

Tres preludios urbanos

1. Preludio de París
2. Preludio de Atenas
3. Preludio de Madrid

Antón García Abril
Edita: sello Autor – 704
Orquesta Sinfónica de Galicia. Víctor Pablo Pérez (director), Josefina Brivio (mezzosoprano) y Coro de niños de Bilbao

Coral Juvenil La Salle-Maravillas
Dos Villancetes

Diálogos

(Música española_ del Nacionalismo a nuestros días)
Orquesta de Cámara "Claroscuros"
Director: Ángel Huidobro

Alegrías (cantata-divertimento)
Edita: sello Autor – 704
Orquesta Sinfónica de Galicia. Víctor Pablo Pérez (director), Josefina Brivio (mezzosoprano) y Coro de niños de Bilbao

Recital Ainhoa Arteta
Edita: CÍRCULO. ESCD04
Soprano: Ainhoa Arteta
Pianista: Alejandro Zabala

- Dos poemas de Antonio Gala (de "Canciones de Valldemosa")
- Ella lloraba por mí (de "Colección de Canciones Asturianas")
- Dos poemas de Rafael Alberti ("Dos Villancicos")

Oratio
Guild. GMCD 7266
20th Century Sacred Music from Spain & Latin America
Coro Cervantes
Director: Carlos Fernández Aransay

- Pater Noster
- Ave María

La música soñada
Mariano Ferrandiz
(piano)
Preludio de Mirambel nº 1
Preludio de Mirambel nº 2
Preludio de Mirambel nº 3
Preludio de Mirambel nº 4
Preludio de Mirambel nº 5
Preludio de Mirambel nº 6

Canciones de Navidad
0155 Edicions Albert Moraleda, S.L.
Isabel Rey, soprano
Ref. 0155.DL.B-49907-03
Alejandro Zabala, piano

- El zapatero (de "El alba del alhelí")
- El sombrerero (de "El alba del alhelí")
- Duérmete neñu (de "Canciones asturianas")
- Villancico o nana de los tres Reyes ("Tres marineros" de "Ciclo de canciones infantiles")
- Villancico que dicen de los dos Boticarios ("Villancico del boticario" del "Ciclo de canciones infantiles")

Concierto en la Iglesia del
Real Monasterio de la Encarnación
Ofrecido por el Senado con motivo de la conmemoración del
XXV Aniversario de la Constitución Española.
Sociedad Coral de Bilbao

Dir: Gorka Sierra

Si quieres subir al cielo
(de "Tres polifonías Turolenses")

Fantasía Española
Fundación Coca Cola España

Mariko Tsubokawa (guitarra)

Dedicatoria

Compositores Españoles
EXAC 001 Bishop Records
Jesús Ángel León (violín)
Miguel Ángel Muñoz (piano)

Sonata de Siena

Navidad en el mundo
Sello RTVE Música 65234
Orfeón de Madrid

Vos en Belén
(de "Tres Polifonías Turolenses")

Mare Nostrum
Música española para violín y piano
Anabel García del Castillo (violín)
Marisa Blanes (piano)

Sonata de Siena

Antón García Abril
(Box de 12 CDs
Edita: Fundación Autor

1- **Integral de la obra coral (incluye "CÁNTICO DE LA PIETÁ").** Coro Cervantes. London Symphony Orchestra Strings. Director: Carlos Fernandez Aransay. Soprano: María Orán. Violonchelo: Asier Polo.

2 - Ballet LA GITANILLA. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Luis Antonio García Navarro.

3 - Conciertos para guitarra y orquesta (CONCIERTO MUDÉJAR - CONCIERTO AGUEDIANO - HOMENAJE A SOR). Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Antón García Abril. Guitarrista: Gabriel Estarellas.

4 - INTRODUCCIÓN Y FANDANGO - SALMO DE ALEGRÍA PARA EL SIGLO XXI - MEMORANDUM – CELIBIDACHIANA. Orquesta Sinfónica de Madrid. Directores: Antón García Abril y Miguel Ángel Gómez Martinez. Soprano: María Orán.

5 - CONCIERTO DE LA MALVARROSA - CANTOS DE PLEAMAR - CANCIONES Y DANZAS PARA DULCINEA. Orquesta Filarmónica de Málaga. Director: Antón García Abril. Flauta: Maria Antonia Rodríguez. Piano: Aurora López.

6 - HEMEROSCOPIUM - CADENCIAS - CANTOS DE PLEAMAR. Rundfunk-Sinfonieorchester Berlín- Director: Rafael Frühbeck de Burgos. Violín: Ernst Kovacic.

7 - CANCIONES PARA VOZ Y PIANO. Soprano: María Orán. Piano: Chiky Martín.

8 - OBRA PARA PIANO. Pianista: Leonel Morales.

9 - LURKANTAK. Orquesta Sinfónica de Galicia. Director: Víctor Pablo Pérez. Orfeón Donostiarra. Director: José Antonio Alfaro.

10 - CANCIONES XACOBEAS. Orquesta Real Filharmonía de Galicia: Director: Antón García Abril. Mezzo soprano: Teresa Berganza.

11.- CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA - NOCTURNOS DE LA ANTEQUERUELA. Orquesta Sinfónica de la Radio y Televisión. Director: Enrique García Asensio. Piano: Leonel Morales.

12.- EL MAR DE LAS CALMAS - CONCIERTO DE LAS TIERRAS ALTAS. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Víctor Pablo Pérez. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director. Luis Antonio García Navarro. Violonchelo: Asier Polo.

Cantando a Andalucía
Pianista: Paula Coronas

Sonatina del Guadalquivir

Antón García Abril
Ediciones Maestro. Dep. Legal: Ma 58 (2004)
Pianista: Paula Coronas.

Sonatina del Guadalquivir
Piezas Griegas
Preludios de Mirambel: N° 1, N°5, N°6
Sonata de Estaciones: Primavera, Verano, Otoño, Invierno
Balada de los Arrayanes

Siemens – Concierto de Navidad
Alba de Soledades
Orquesta Filarmonía
Director: Pascual Osa

Canciones de Navidad
Soprano: Isabel Rey
Piano: Alejandro Zabala

.-El zapatero
.-El sombrerero
.-Duermete neñu
.-Villancico de los tres Reyes
.-Villancico del boticario

Lúa descolorida
Columna Música. Ref: 1CM0179 D.L. B-20405-07
Soprano: Laura Alonso
Piano: Juan Manuel Varela

.-Cancions Xacobeas
1.-Camiño Longo
2.-Sobre o sol e a lúa
3.- No niño novo do vento
4.- Levouse a louçana
5.- Amor apresurado
6.- Canzón para que un neno non durma
7.- Cantiga de amigo
8.- Sediame e una ermida de San Simón
9.- Maria Soliña
10.- Chove
11.-Moi lonxe
12.-Foliada

.-Cuatro canciones sobre textos gallegos
1.-Cando vos oio tocar
2.-Todo é silencio
3.-As de cantar meniña gaiteira
4.-Coita (Mariñeiros)

García Abril Quartett
Piano Paula Coronas
Sello Autor. ICCMU.

- *Cuarteto para el Nuevo Milenio*
- *Alba de los caminos* (piano y cuarteto de cuerda). Piano: Paula Coronas

Trío Mompou
Sello autor/Fundación autor SA01399
XXV años (1982-2007)

- *Ofrenda*

Recreación
La bottega discantica 148
Orquesta Filarmónica de Málaga.
Director: Aldo Ceccato

- *Seis sonatas para orquesta*

Divinas Palabras (3CDs)
Sello RTVE Música 25295
Opera en dos actos
Orquesta Sinfónica de Madrid
Director: Antoni Ros Marbá

Canciones Asturianas
Fabricado por SONOPRESS IBERMEMORY S.A.U.
(Edición promocional, no a la venta)

1er- CD Tenor: Joaquín Pixán
Piano: Rosa Torres Pardo.

1. *Madre Asturias*
2. *Una estrella se perdió*
3. *Tengo que subir al puerto*
4. *El canto del urogallo*
5. *Non te pares a mio puesta*
6. *Ella lloraba por mi*
7. *Vaqueiras*
8. *El Naranjo de Bulnes*
9. *Non llores niña*
10. *Duermete neñu*
11. *Ayer vite na fonte*
12. *Tanto ha llovido*
13. *Yo no soy marinero*
14. *Adios Xana.*

2º.-CD London Philarmonic orchestra:
Director: Jesus Lopez Cobos
Más un DVD promocional.

Armonía entre Canto, Música y Poesía
Canciones Napolitanas y Españolas de concierto
Producido por Unión Fenosa
Joaquín Pixán (tenor) y Rosa Torres Pardo (piano)

- *Madre Asturias*

ANEXO 4.- CONFERENCIAS Y DISCURSOS

En este anexo recogemos una selección de las conferencias y discursos de Antón García Abril. En el primer apartado (A), ofrecemos dos conferencias especialmente destacadas: una del propio compositor, pronunciada recientemente, y otra de la doctora Esther Sestelo Longueira, sobre la figura y obra de García Abril. En el segundo apartado (B), Discursos, se reúnen cinco de los discursos más relevantes pronunciados por el maestro. En todos ellos puede verse reflejada su concepción de la música como vehículo de comunicación y entendimiento entre los seres humanos.

A. CONFERENCIAS

A.1. Conferencia en ICADE (2005)

Pronunciada por el maestro en el Acto de entrega de Diplomas a los alumnos de la primera promoción del Curso Superior de la Propiedad Intelectual. Universidad Pontificia de Comillas. Fundación Autor. Entre estos alumnos participaron las hijas del maestro Áurea y Adriana.

Buenas tardes.

En primer lugar, agradecer la distinción que se me hace para formar parte de un acto tan importante para todos los que estamos cercanos a la Propiedad Intelectual y el Derecho de Autor.

Me alegra mucho participar en este acto en el que se va a hacer entrega de los diplomas a todos los alumnos de la 1ª Promoción del Curso Superior de Propiedad Intelectual, y más aún , por ser justamente mi hija una de las personas que ha participado en este proyecto.

A través de ella, he recibido noticias puntuales de la marcha del Curso, hablándome con verdadero énfasis, y con gran entusiasmo, de los compañeros y del profesorado de altísimo nivel, un profesorado que ha sabido explicar con magnifica claridad todos los temas que se han tocado en relación con este proyecto, con este Curso Superior.

Agradezco por tanto, a la Universidad Pontificia de Comillas y a la Sociedad General de Autores – a través de la Fundación Autor – esta invitación.
Yo, después de todo lo que ustedes han tratado, muy poco puedo decir;

Lo que sí puedo expresar son algunas peculiaridades relacionadas con la vida del autor, lo que es la pura creación artística y lo que esa obra, una vez terminada, produce, proclama y necesita.

En cada creador , hay que distinguir siempre una personalidad que tiende, bien es verdad, muy distinta, a dos fases de la obra artística que crea: una, es la pura creación, donde el autor deja constancia de su personalidad, deja constancia de su vida, deja constancia de su forma de pensar técnicamente, artísticamente y éticamente.

Por otro lado, una vez que la obra está creada, esta obra tiene personalidad propia y, requiere, necesita, de apoyos de todo tipo para que esta obra perdure y vaya adelante.

Estos apoyos pueden ser de tipo comercial, de tipo jurídico y, sobre todo, el apoyo que necesita toda obra de arte para que sea comprendida por la sociedad a la cual va dirigida.

En este apoyo que la obra necesita y reclama, aparecen justamente, todos aquellos que en el mundo del derecho, en el mundo del conocimiento, en el mundo de la gerencia, están de alguna manera en contacto con la obra y, es aquí donde ustedes tienen una misión muy importante que realizar.

La obra de un compositor tradicionalmente ha requerido y requiere de la participación de, por un lado, del editor y, por otro lado, de la interpretación de esas obras.

En una buena relación entre editor–autor, existen dos fuerzas que se necesitan: el autor necesita del editor y el editor del autor, pero los dos están relacionados íntimamente con esta obra que crea el autor y, que de alguna manera el editor, la tiene que apoyar en los campos de la distribución y del desarrollo de esta obra.

Yo fui de los que di la bienvenida, sincera y de corazón, a los editores de la Sociedad General de Autores, cuando dejó de ser solamente de autores y acogió en su seno a los editores.

Di la bienvenida porque entendí en ese momento – y sigo entendiendo – que la relación editor-autor es fundamental cuando los dos obran de buena fe. Cuando esto no sucede, se convierte en una relación incomoda y que puede llegar a situaciones verdaderamente violentas respecto a sus contenidos en torno a la obra ;pero, en lo que no hay duda, es que el editor es una figura clave cuando participa en las ilusiones, en el entusiasmo y en las ambiciones artísticas del propio creador.

Y, ¿Cuando no lo es? ¡Pues bien claro esta! Cuando el editor se convierte en un ser puramente administrativo de unos bienes que él no es capaz de promocionar y llevar adelante con el mismo entusiasmo y la misma ilusión que el creador.

Cuando la Sociedad General de Autores nace, hace ya cien años, no hay duda de que se creaba en un momento en el que se entendía que era necesario proteger la obra de los autores, en aquel momento teatrales, aunque prácticamente se basaba todo en el derecho de los compositores de zarzuelas y autores de libretos de zarzuelas que era el género que, en aquel momento, por decirlo de alguna forma, era el más comercial, el que estaba más arraigado en la sociedad española, especialmente la madrileña.

En aquel momento que se crea una Sociedad de Autores para salvaguardar los derechos de autor, el derecho que el autor tiene sobre su propia obra, se habla de Propiedad Intelectual, se habla de propiedad, es decir, hay alguien que es propietario y, es aquí,

donde reside el tema mas peligrosamente conflictivo en los momentos que estamos viviendo.

De alguna manera, todos quieren hacerse propietarios de la obra y, yo creo, que la obra tiene un propietario, que es el autor, independientemente que después, al desarrollar su explotación, esa obra sea compartida en su propio beneficio por el editor e incluso otras opciones que seguramente .....pero, no hay duda de que el verdadero y auténtico autor de la obra será siempre quien la creó.

Un hijo pertenecerá por vida siempre a sus padres, de eso no hay duda ninguna; podrá ser transmitido a otras sociedades laborales, podrá ponerse al servicio de otras personas, se casará, tendrá otros hijos, pero él seguirá siendo siempre el hijo de sus propios padres.

Desde que se crea la Sociedad de Autores hasta el día de hoy, la evolución ha sido de tal magnitud que, desde luego, no es nada difícil contemplar el progreso de las comunicaciones que conlleva y comporta un desarrollo tal del concepto del derecho de autor y de la comunicación, que hoy estamos muy lejos todavía, de que esa necesidad que tiene la obra de arte de ser protegida y de ser valorada en los medios por los cuales se difunde, se produzca.

Cuando el teatro existe, visto desde hoy, casi nos hace sonreír la muy poca dificultad que tenia el autor de, a través de una taquilla, recibir la compensación económica por la contemplación de su obra.

La taquilla recaudaba una cifra y los autores tomaban de ella un porcentaje pactado.

Esto actualmente se mantiene en las formas lejanamente establecidas; lo que ha ocurrido es que, visto desde hoy, nos hace casi sonreír la facilidad técnica que suponía ese tipo de control.

Hoy se nos ha escapado de las manos y, posiblemente, si no somos capaces de llevar adelante un proyecto que pueda controlar y sujetar de alguna forma la posibilidad de que esta obra se nos escape a todos, entonces nos encontraremos en una situación de alarma total para los autores y para los editores, incluso, naturalmente, para todos los que participen en la difusión de la obra artística.

Cuando aparece el cine nace ya un problema más complejo, esta idea tan sencilla de la participación de los autores por ingresos de taquilla de un teatro se convierte en algo mas complejo.

Aparece el cine y aparecen cines diseminados por toda la nación, hablando de España, y cada vez es mas complicado esa identificación de las obras cinematográficas que se producían en cada cine.
La red del tratamiento de estas obras se iba haciendo mas complejo pero, cuando aparece la radio, ocurre lo mismo.

Al principio, aparecen radios de cierto relieve y muy pocas radios que no fuesen estas de gran potencial, pero poco a poco van apareciendo y se van difundiendo por toda la geografía nacional, van apareciendo radios por toda la red impresionante ..... y el control de la obra que se produce en estas radio es, cada vez también, mas enrevesado, mas sofisticado, mas difícil.

No hablo ya de lo que ocurre en la segunda mitad del siglo XX. En la segunda mitad del siglo XX el desarrollo de las comunicaciones es de tal magnitud que requiere ya un cambio de mentalidad.

La Sociedad de Autores ha hecho mucho y sigue haciendo y, yo creo, que está siempre en la vanguardia del conocimiento y de las formas de tipo técnico para poder ir acercándose lo más posible a la continuidad del control de las obras de los autores españoles.

Pero ¿que ocurre?, que no solamente aparece el cine que ya he hablado y la televisión, sino que en la segunda mitad del siglo ésta ya no es la televisión ¿escándalo ó estandar? donde había una emisora que con sus programas, era relativamente fácil, visto desde hoy, poder controlar y resolver los problemas que surgían en ese momento.

Pero yo hablo del momento que estamos viviendo; la televisión se ha desarrollado de tal forma – las televisiones autonómicas, las televisiones locales, las televisiones municipales, la televisión por cable – que todo eso hace que haya una dispersión tan enorme de todas las obras de los autores que se ha multiplicado por no sé que cifra , los canales de difusión de las obras – vía radio, vía televisión, vía cine, y por supuesto Internet –. Pero creo, y aquí es donde quiero asentar (¿?) y animar a todos los que han participado en este Curso , que a al mismo tiempo, no se ha correspondido ese corpus profesional de personas interesadas por difundir, la verdad del Derecho del Autor, del derecho de la comunicación, de la Propiedad Intelectual, en el mundo del derecho, el mundo de los especialistas, el mundo de los estudiosos.

Y, en eso, ustedes tienen una red importantísima que desarrollar en este trabajo, por eso, Me complace, poder estar hoy aquí y entregaros estos diplomas que acreditan que han seguido un Curso Superior de Propiedad Intelectual y, deseo y espero que sean portavoces de este entusiasmo y de esta necesidad de proclamar la palabra de todos los profesionales del derecho y de las comunicaciones, de las gerencias y direcciones, de radio, de la televisión, el tema de Internet que no lo he tocado, tema apasionante, pero que requiere soluciones por parte de todos y, allí es donde tienen mucho que hacer y, por eso les doy la bienvenida y les felicito por su participación.

Yo, como compositor, lo único que me queda es apoyarles a ustedes y, sobretodo seguir trabajando en la obra artística para que puedan volar por todos los canales de difusión que la sociedad de hoy nos está poniendo a nuestro alcance.

Enhorabuena a todos y muchas gracias.

A.2. Conferencia-Homenaje a Antón García Abril: *El maestro, su estética y obra* (E. Sestelo, 2007)

Pronunciada el 30 de octubre de 2007 en Teleforum, Torrelodones, por la Doctora Esther Sestelo Longueira:

Excmo. Sr. Alcalde del Ayuntamiento de Torrelodones; Responsables de la Concejalía de Cultura y demás autoridades del citado Ayuntamiento; Directora de la Escuela Municipal de Música Antón García Abril; Colegas y compañeros músicos; maestro Antón García Abril y familia; Señoras y Señores:

Es para mí un alto honor estar hoy aquí invitada por el Ayuntamiento de Torrelodones para participar en este acto, que se suma a otros muchos, que tienen como denominador común Homenajear al maestro Antón García Abril y, por esto, quiero felicitar a las personas responsables de su organización ya que creo, realmente, que toda muestra de reconocimiento al compositor García Abril no es sólo merecida, sino INSUFICIENTE si lo comparamos con todo lo que su persona, en su condición de artista y de compositor, ha aportado, y continua aportando, al arte y a la cultura española, al arte y a la cultura universal.

Por supuesto, gracias especiales a Paloma Casado por sus palabras tan cariñosas y generosas hacia mi persona. Cuando desde el pasado viernes ya comencé a participar en todos estos actos a través de la entrevista que me realizó la radio local y, al día siguiente sábado, también quise hacer acto de presencia en el concierto del maravilloso García Abril Quartett, también hoy aquí presente, pues comencé a reparar no sólo en la altura que se le quería dar a este homenaje -por supuesto, primero, por la categoría del homenajeado, pero también por sus autoridades organizadoras y por todos ustedes, oriundos y residentes en esta preciosa localidad-, pues como les decía reparaba, además de la altura del homenaje, percibía la intención de imprimirle a estos eventos un carácter familiar y entrañable para que prevaleciese el calor humano frente al institucional.

Pues, por todo esto, quiero comenzar haciéndoles una confesión. Y es que, aunque aparentemente parezca que es muy fácil para mí hablar del maestro, ya que llevo dedicada casi una década a la investigación de su vida y obra, fruto de la cual ha sido mi Tesis Doctoral y el libro que hoy tienen ustedes aquí –Antón García Abril, el camino de un humanista en la vanguardia- y que, ojalá, después de esta conferencia, todos ustedes quieran leer, pues, como les decía, precisamente por esto, cuando se tiene tanta información y se quieren decir muchas cosas, no es fácil seleccionar lo más importante, ya que les confieso que, a mí, todo en torno al maestro me parece imprescindible, vital, de sumo interés.

Y es también por esto y, aún a riesgo de que se me note mucho mi condición de docente, quiero, si me lo permiten, intentar, a través de esta charla, hacer un poco de pedagogía para que todos, al finalizar la misma, puedan marcharse a sus casas con unas directrices sólidas de quién es Antón García Abril, de cuáles han sido y siguen siendo sus principales aportaciones, y el por qué de su relevancia en el panorama nacional e internacional. Como conclusión, me gustaría que al finalizar mis palabras pudiesen todos ustedes deducir, por sí mismos, acerca de la importancia de este artista; acerca de lo que García Abril significa realmente para este país y, como consecuencia, para el Arte, para la Música, y para la Cultura del mundo y de su historia.

Lo primero que me gustaría desvelarles, acerca de la personalidad del homenajeado, es que, como los escogidos, es decir, esas personas especiales, únicas no sólo por su categoría intelectual o artística, sino por su calidad humana, Antón García Abril es una persona muy generosa con los demás y sobrio, casi tímido, opuesto a toda señal de exhibicionismo, consigo mismo.

Y me explico: García Abril se ruboriza cuando se le elogia y le cuesta subir al escenario para recibir los prolongados aplausos que siempre le brindan. Por el contrario, es extremadamente generoso y agradecido con sus intérpretes, alegrándose de sus éxitos y valorando, como nadie, el trabajo inconmensurable que ellos tienen al estudiar sus obras, porque tienen que saber ustedes que sus obras, en su mayor parte, son muy difíciles. Yo he sido testigo muchas veces, en estrenos o en reposiciones de sus composiciones, cómo Áurea -su maravillosa esposa y colaboradora de la que también hablaré luego-, pues les decía cómo Áurea y yo casi le teníamos que tirar del asiento para que se levantase y se aproximase al escenario para recibir las manifestaciones de su éxito. Al final, muy tímidamente se levantaba, se dirigía al escenario, pero casi como si no fuese él el protagonista. El maestro, una y otra vez, hace gestos de felicitación a sus intérpretes -sean orquestas, grupos o solistas- para que ellos se sientan los verdaderos protagonistas y reciban todas las aclamaciones del éxito. Es por esto que les aseguro que, en este momento, ya está ruborizado por lo que estoy diciendo y mucho más por lo que voy a decir, porque, aunque al maestro no le gusta nada que enumeremos los muchos premios que ha recibido, a mí me parece necesario, en esta conferencia, ofrecerles una pequeña muestra de los innumerables galardones y reconocimientos de los que ha sido protagonista para que podamos enmarcar, de forma objetiva, la dimensión de su personalidad:

Hijo Predilecto de Teruel; Premio Nacional de Música; Premio Fundación Guerrero de Música Española; Premio de la Música concedido por la Sociedad General de Autores y Editores y la Asociación de Intérpretes y Ejecutantes, en cuatro diferentes convocatorias; Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes; Premio Aragón; Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid y por la Universidad de las Artes de Cuba; Medalla de Oro del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; Gran Cruz de Alfonso X El Sabio; Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid; Premio Iberoamericano de la Música "Tomás Luis de Victoria"; etc. Además, es miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, desde 1982, y de otras muchas del ámbito nacional e internacional entre las que destaco: la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza; la de Nuestra Señora de las Angustias de Granada; la de Santa Isabel de Hungría de Sevilla; la de San Carlos de Valencia y, también, de la Academia Nacional de las Bellas Artes de la República Argentina.

Premios de Investigación Pedagógica, Premios discográficos, cinematográficos, teatrales y televisivos, y nombramientos honoríficos en diferentes Asociaciones artísticas y culturales, completan su extraordinario palmarés donde, no podemos obviar, su legado en la formación de jóvenes compositores a través de más de 40 años como Catedrático del Conservatorio de Madrid, y su relación actual con diferentes universidades, conservatorios y centros especializados de España y América.

¿A que impresiona? Pues esto es sólo una pequeña muestra. Y dirán ustedes: Pues si España no tiene fama, precisamente, de reconocer a sus artistas, sino que parece que estos tienen más reconocimiento en el exterior que en casa propia, si en este caso se ha premiado tanto a Antón García Abril, sin lugar a dudas el maestro tiene que ser ***genial.*** *Pues sí, ustedes están en lo cierto. García Abril es un compositor* ***genial*** *y yo voy a intentar explicarles por qué.*

Bueno, pues para que quede más clara mi exposición, voy a estructurar la misma desde varios contextos, es decir, voy a intentar explicarles a ustedes la relevancia o aportaciones de nuestro querido maestro desde diferentes ámbitos:

1- *Desde el ámbito histórico*
2- *Desde el ámbito cultural-artístico-musical*
3- *Desde el ámbito filosófico-estético*
4- *Desde el ámbito productivo-creativo*
5- *Desde el ámbito formativo-docente*
6- *Desde el ámbito social-humano*
7- *Desde el ámbito humano-familiar*

Comenzaremos por el primer apartado: ***El ámbito histórico de García Abril.***

Fíjense ustedes, García Abril, pertenece a la generación que comenzó sus carreras profesionales en la década de los cincuenta, determinante en el ya pasado siglo XX, ya que es una época marcada por dos dramáticos hechos históricos. Uno, la II Guerra Mundial, que afectó al mundo entero y cambió muchas cosas en todos los contextos. Y otro, nuestra guerra civil, que fue preludio de esa dura postguerra que, claramente, lideró esta mencionada década.

Pero, como les decía, la II Guerra Mundial cambiaba muchas cosas. Este dramático suceso histórico demostraba, en gran parte de artistas, que la tragedia contemporánea no podía ser expresada mediante lenguajes antiguos. Por un lado, los avances científicos y de los medios de comunicación, y las influencias de otras culturas... traían consigo una nueva cultura mundial estableciéndose, así, los dos rasgos más característicos de la cultura contemporánea: el ***pluralismo*** *y el* ***eclecticismo*** *-estas dos tendencias las encontramos en el ideario compositivo de nuestro protagonista-. Pues, para explicarles esto brevemente, decirles que el pluralismo se producía por ese contacto constante con el exterior que era ahora la normalidad; es decir, las influencias de otras culturas traían consigo una nueva cultura formada por la fusión de muchas. Y por otro lado, la electrónica, la informática, la radio, la televisión estaban produciendo que la información se tuviese de forma inmediata; es decir, mezcla de conceptos, aumento de recursos… Como conclusión, la fusión entre música popular y culta, entre música oriental y occidental estaban presentes: a esto se le llamó el nuevo eclecticismo.*

Bueno, pues en España, como también les decía antes, a pesar de esa dura postguerra, la década de los cincuenta traía consigo, igualmente, cambios sobresalientes que favorecieron la creación de una serie de grupos que en la pintura, arquitectura, literatura y música lideraban nuevas propuestas y, a la vez, se encargaban de incorporar en el país todos estos cambios y tendencias que se estaban produciendo en Europa y en gran parte del mundo.

Con toda esta situación pasamos al segundo punto que es ***El ámbito cultural-artístico-musical de García Abril***

Decirles que García Abril tuvo mucho que ver en esa responsabilidad de traer a España todas estas nuevas tendencias y cambios del exterior. Él estuvo al tanto y formó parte de esa nueva intelectualidad que se estaba formando en nuestro país y que sentía la necesidad de mantenerse unida. Y así tuvo grandes amigos pintores dentro de los famosos grupos de esta época como Parpalló y El Paso; admiró y siguió las luchas y tendencias de numerosos arquitectos del famoso Grupo R, cultivó amistad con escritores y poetas del momento, y, por supuesto, fue partícipe de todos los grupos y centros musicales como El Círculo Manuel de Falla, El Club 49, Juventudes Musicales, el Ateneo de Madrid, su Aula de Música... Y García Abril, además, formó parte del grupo de compositores, quizás, más relevante del momento. Me estoy refiriendo al Grupo Madrileño Nueva Música -

perteneciente a la famosa generación del 51, donde estaba integrado nuestro compositor-. Este grupo Nueva Música fue protagonista de ese cambio, teniendo la misión, como les decía anteriormente, de asimilar todas estas tendencias que se habían producido y se estaban produciendo en Europa y en otras partes del mundo.

Y entonces se preguntarán ustedes, bueno, pues según lo que estamos escuchando, el ámbito o aportación cultural-artístico-musical de García Abril fue el mismo que el de sus compañeros, que el de sus coetáneos, ya que todos estos cambios se estaban produciendo colectivamente. Y yo les respondo que aparentemente en un principio Sí, pero después, y en el fondo, desde siempre la respuesta es No, porque García Abril escogió su propio camino, su propia voz, su propio lenguaje..., y ahora les continúo explicando.

Durante la primera mitad del siglo XX, además de producirse los famosos ismos al mismo tiempo, es decir, esas múltiples vanguardias que abrían las puertas del siglo, dos tendencias principales lideraban la primera mitad de esta centuria: el triángulo alemán, es decir, los famosos compositores, Schoenberg-Webern-Berg que, simplificando mucho, su estética tenía las bases en el atonalismo, y la tríada cosmopolita, los también tres famosos compositores, Stravinsky-Bartók-Hindemith, quienes se basaban en el sistema tonal, es decir, en el sistema de la tradición, en el sistema conocido hasta entonces. Ésta fue la línea estética recogida por García Abril, según demuestro en mi trabajo.

Y llegan los años inmediatamente anteriores a la II Guerra Mundial, donde Europa fue testigo de cómo los terribles regímenes totalitarios tomaban protagonismo, y estos movimientos de vanguardia se paralizan, se censuran, por lo que, durante años, el propósito y la lucha de muchos artistas e intelectuales fue recuperar aquellos momentos de libertad que se habían conseguido a través del arte, intentando recuperar aquellas vanguardias perdidas. En este objetivo fue muy importante la creación, en 1946, del Instituto Internacional de Música fundado en Darmstadt, pequeña, pero famosa ciudad alemana. En los inicios de este importante instituto convivían los principales elementos de estas dos estéticas, de estas dos principales tendencias o vanguardias, es decir, convivía igualmente el atonalismo de los años 20 y 30 de Schoenberg, como el neoclasicismo de Stravinsky y las obras de Hindemith.

Pero poco a poco, y ya comenzando la década de los 50, todo esto daba un giro, se producía un cambio radical: la vanguardia alemana alcanzaba el primer puesto, triunfando el serialismo de Webern, y la Escuela de Darmstadt iniciaba así un nuevo rumbo aceptando este liderazgo. Para que todos ustedes puedan comprenderlo mejor, era la apuesta por la eliminación del sistema anterior y de cualquier otro tipo de referencia.

Y también en España ocurría lo mismo: las derivaciones de la tríada alemana y los últimos postulados de la Escuela de Darmstadt se harían con el patrimonio de las corrientes más vanguardistas y, por el contrario, la influencia del triángulo Stravinsky-Bartók-Hindemith, que como les decía antes era la línea que más se adecuaba a la filosofía de García Abril, iba a ser asignada a los compositores denominados "conservadores o tradicionalistas" a los que se les dejaba de reconocer, desde entonces, su parcela de vanguardia.

Con toda esta situación pasamos al tercer punto que es ***El ámbito filosófico-estético de García Abril***

Y continuando con lo que estábamos diciendo antes, les lanzo la pregunta que quizás se estarán haciendo todos ustedes: entonces, García Abril ¿practicó en la vanguardia? Bueno, pues es evidente que no escogió ese camino de la vanguardia dominante, pero sí estuvo en el concepto de lo que significa vanguardia. Porque si nosotros investigamos en el significado etimológico de vanguardismo, comprobamos que significa tendencia

artística con intención renovadora, de avance y exploración. Y yo les aseguro que, a lo largo de mi trabajo, he demostrado que el lenguaje garciabriliano aporta numerosos rasgos técnicos y estéticos plenamente identificables y singulares, a la vez que renovadores, de avance y de búsqueda.

Y si vanguardia significa estar avanzado y adelantarse a los demás, García Abril, sin proponérselo, se anticipó al futuro, ya que algunos que en aquel momento siguieron la moda dominante, hoy están más próximos a su pensamiento y a su lenguaje. Antón García Abril quiso aportar novedades, pero partiendo de la tradición. Su filosofía y pensamiento, que no rechazaba nada y que experimentó con todo, no era lo nuevo a ultranza, sino conseguir un lenguaje moderno, distintivo y único, pero pleno de comunicatividad. García Abril estaba convencido de que podía conseguir este nuevo lenguaje sin, necesariamente, tener que romper con todo. El maestro quería instalarse en el lenguaje de la comunicación y no alejarse del público. Por eso construyó un nuevo lenguaje sin destruir el anterior, sino partiendo de él.

Y aquí quiero darles un dato. El maestro García Abril ha sido siempre y sigue siendo gran amante de la arquitectura y fíjense ustedes qué suerte que su hijo mayor, Antón, es arquitecto y además un gran arquitecto y, a pesar de su juventud, ya muy premiado nacional e internacionalmente -también les confieso que yo soy apasionada de la arquitectura, por eso a mi trabajo le quise dar un enfoque integrador de todas las artes-. Bueno, pues en esta época que estamos tratando hizo acto de presencia un arquitecto referencial llamado Walter Gropius, de orígenes alemanes, que junto a también mis admirados arquitectos el americano Wright y el francés Le Corbusier, reformaron y revolucionaron el concepto de la arquitectura y del diseño en el sentido funcional.

Y Gropius fundó una famosísima escuela llamada la Bauhaus, cuna de las vanguardias más revolucionarias de Europa y que en 1933 cerró Hitler cuando subió al poder. En este momento, Walter Gropius, como otros muchos artistas, se exilia a los EEUU y, poco a poco, y concretamente en 1956, es decir, en esta década de los cincuenta que estamos tratando, cuando le entregan en Berlín el famoso y aclamado Premio Goethe, se critica a sí mismo y a la intransigencia de sus orígenes volviendo a introducir los conceptos de belleza y humanismo despreciados antaño por aquella vanguardia dominante que tuvo, como principal objetivo, romper con todo. Vemos, por tanto, que Gropius, Wrigth, Le Corbusier, García Abril, y algunos otros grandes artistas, ya eran coincidentes, en aquella época, de la necesidad de ***humanizar el arte.***

Por lo tanto, y como conclusión, el papel de García Abril entonces fue un camino singular en aquella vanguardia. Perdónenme ustedes, pero parafraseándome a mí misma, y al título de mi libro, se puede decir que fue ***el camino de un humanista en la vanguardia.***

Y entonces hacerles reparar en que ya hemos dicho cuatro palabras clave en la explicación del ámbito filosófico-estético garciabriliano en el que ahora estamos instalados: ***singularidad, tradición, vanguardia, comunicación y humanismo.***

Con ***singularidad*** *¿qué quiero decir? Que García Abril ha conseguido crear un lenguaje único, distintivo. Es un lenguaje que reconocemos frente a otros. Cuando nosotros escuchamos varias veces a Bach, a Beethoven o a Mozart, cuando les volvemos a escuchar les reconocemos, porque son únicos; lo mismo nos ocurre con García Abril. El maestro ha conseguido crear un lenguaje distintivo y singular partiendo de muchas cosas. Porque García Abril es un ecléctico consciente, un continuador de la cultura a la que pertenece y profundo conocedor de la historia de la música, de su evolución y literatura. Como consecuencia, su música no sólo recoge elementos de esa historia, sino las características principales de la cultura occidental. El maestro es un músico integrador*

que abraza a todas las artes, sabedor de que todas parten del tronco común que es la cultura.

*La filosofía de García Abril es utilizar la **tradición** -y aquí ya tenemos la segunda palabra clave de las cinco nombradas anteriormente- no porque sea lógico o natural, sino por convicción propia. Se siente orgulloso de formar parte de esa historia, de esa gran relación de personas privilegiadas que intentaron e intentan aportar su mejor legado para la humanidad. Quiere formar parte de esa gran cadena, ser un eslabón sólido de la misma para que esa historia no se rompa. Pero esa vehemencia ante el orgullo de su origen como colectivo, es la misma ante el deber de una aportación singular y propia, que es lo que estábamos diciendo. El crear, dentro de esa tradición, un lenguaje distintivo y único.*

Nuestro compositor es conocedor y admirador de la música desde el medievo, del renacimiento, del barroco y concretamente de Bach -el gran maestro en el concepto arquitectónico de su música-. Profundo estudioso de las aportaciones de Haydn, Clementi, Mozart y, por supuesto, de Beethoven. Profundiza con pasión en la tradición de los románticos alemanes y cosmopolitas. Ópera italiana, francesa y Wagner; curiosidad e interés ante los nacionalistas…., hasta llegar a Debussy, Ravel, Satie y el Grupo de los Seis, que le ponen en el camino de la nueva estética.

Por supuesto, este conocimiento es especialmente destacado en el caso de la música española como parte fundamental de su cultura. Su música es española sin caer en folklorismos ni gestos musicales obvios, pero va más allá porque quiere hacerse universal. Es decir: sintetiza todos los vocabularios que hereda de aquella historia sin perder el sentido musical personal, ni de su origen. Pero quiero hacer hincapié en ello: en el orgullo de su españolismo mostrando, a través de su música, las influencias de las fuentes españolas, desde el folklore hasta la música culta, desde la tradición de sus monasterios hasta la música más actual.

*Recopilando un poquito este importante apartado del ámbito filosófico-estético de García Abril, decirles que acabamos de explicar las palabras singularidad y tradición, habiendo visto ya, en el apartado anterior, comunicación y vanguardia, por lo que ahora nos resta detenernos en la palabra **humanismo.***

*Porque **el humanismo** es el principal motor compositivo de Antón García Abril. Es la filosofía que da sentido a su obra y es fiel reflejo de su persona. Su inclinación por esta estética se ha visto potenciada a través de las lecturas de Platón, de Fray Luis de León, de Góngora; del estudio de los místicos españoles; de su entusiasmo por los pintores y músicos humanistas del renacimiento, y por la oportunidad de residir en Italia -Siena y Roma- en sus años de formación.*

Renacimiento italiano y español conviven en las entrañas de sus obras. La grandeza, perfección, sensualidad, y a la vez espiritualidad del renacimiento italiano, mezclado con los antagonismos del renacimiento español donde occidente y oriente, arte mudéjar y arte cristiano, lo oriental y lo nacional están presentes. Esa realidad, es visible en muchas de sus obras: arabescos, filigranas, mezcla de tonalidad y modalidad, copla libre y melismática, armonía nota-contra-nota…

La música de García Abril es música profana, pero con contenido espiritual representando, como numerosos cuadros de El Greco, lo terrenal y lo divino con la fuerza del color veneciano, la riqueza de los mosaicos bizantinos, la sensualidad y el movimiento del orientalismo, y la seriedad y sobriedad de los policromistas españoles. La música del maestro está impregnada por el misticismo occidental de San Juan de la Cruz referente a la mística de la paz, a lo cosmológico, a lo trasncendente, siempre con un sello humanista; la música del maestro también se nutre del 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...

Como Des Prez y Victoria, y otros músicos del Renacimiento, García Abril se queda con la esencia del arte en el objetivo de expresar y tener un lenguaje comunicativo que le acerque al público. Es ecléctico porque utiliza todo lo existente cuando le conviene, pero con la originalidad de su singularidad, por esto su poética es única e identificable. Principios estéticos y filosóficos del lenguaje de nuestro compositor orgulloso de sus raíces y de un pasado que abría las puertas de un futuro. Hombre culto, sensual y espiritual, Antón García Abril es un compositor al que le gusta la belleza y el mundo sensible utilizando su arte con el propósito de elevar al ser humano y a la humanidad en la humildad de un abrazo fraterno.

Bueno, y ahora ya estamos en disposición de pasar al cuarto punto o apartado de esta charla que es El ámbito creativo-productivo de García Abril

Fíjense ustedes: cuando yo decidía que quería dedicar la investigación de mi Tesis Doctoral a la figura y obra de García Abril, lo que más me asustaba era enfrentarme con su enorme producción compositiva. Porque quiero que sepan ustedes que el maestro es uno de los compositores con el corpus más numeroso entre sus coetáneos; sin incluir su música incidental, son más de 150 obras, la mayoría de gran formato o pertenecientes a extensos ciclos o colecciones, repartidas en todos los géneros -piano, guitarra, conciertos solistas, dobles conciertos, voz y piano, orquesta de cuerda, orquesta sinfónica, música de cámara, ballet, cantatas, ópera...-.

Y como estoy intentando hacer pedagogía de la figura y obra del maestro y recogiendo una pregunta que el pasado viernes me hacían Celia y Paloma en la radio cuando me decían: ¿y tú qué obras aconsejarías escuchar de García Abril a las personas que quieran aproximarse a su música?

Yo les decía que todas, recomendándoles a todos leer mi libro, pero como soy consciente de que hay que decir algo, y yo estoy empeñada que salgan hoy ustedes de aquí sabiendo muchas cosas del maestro, les daré una pequeña muestra para que puedan quedarse con algunos ejemplos de su extensa producción, pero insisto, es sólo una pequeña muestra.

Comenzando por el piano, ¡qué difícil es seleccionar!, porque ha compuesto cantidad y calidad, pero podemos citar a una excelente obra ejemplo del gran pianismo español y universal como son los Seis Preludios de Mirambel. Estamos hablando de una obra de referencia que como la Suite Iberia de Álbéniz, o los Preludios de Debussy o Gaspar de la Nuit de Ravel, todos los pianistas y músicos en general deben conocer y yo les invito a todos ustedes a acercarse a ellos. Toman el nombre del pueblo turolense perteneciente a la región aragonesa del Maestrazgo. Del piano para niños o de iniciación podemos citar sus maravillosos Cuadernos de Adriana, dedicados a sus cuatro hijos: Antón, Áurea, Águeda y Adriana, y también, dentro de la iniciación, podemos citar sus últimas obras, muy especiales para el maestro por estar dedicadas a sus nietos: Diálogos con la luna, a su nieto Hugo, Tres baladillas, a su nieto Antón; y, después, otra obra que ya cumple con todos los cánones del gran pianismo garciabriliano: son las Cinco Microprimaveras, que están dedicadas a quien les habla, imagínense qué honor, algo que me enorgullece y que siempre le agradeceré al maestro profundamente.

Para guitarra, que también tiene una amplísima producción, ¿qué podemos citar?: comenzando por una obra de concierto solista y de gran virtuosismo, por ejemplo, Fantasía Mediterránea, dedicada al guitarrista Gabriel Estarellas; y una gran obra pedagógica que

va desde la iniciación hasta la guitarra superior es, sin duda, Vademécum, dedicada a su admirado Andrés Segovia.

De sus conciertos solistas, que son también numerosos, podemos citar para piano los magníficos Nocturnos de la Antequeruela, la primera gran obra que me acercó al maestro, obra de referencia para pianistas y dedicada a su admirado Manuel de Falla. Y para guitarra, podemos citar, por ejemplo, Concierto mudéjar, dedicado a Teruel, su tierra natal, homenaje al arte mudéjar de esta ciudad y que la UNESCO declaró Ciudad Universal.

Pasando a sus dobles conciertos, voy a citar a los tres para no escoger a ninguno: Concierto de la Malvarrosa, para flauta y piano, dedicado al querido maestro Joaquín Rodrigo y que hace alusión a la famosa playa valenciana; Juventus, para dos pianos, dedicado a Juventudes Musicales y por extensión a su querida juventud, de la que el maestro siempre ha querido rodearse, porque él es joven eternamente; y Concierto de Gibralfaro, para dos guitarras, dedicado a la ciudad de Málaga.

Pasando ahora a su música de cámara, por supuesto, nos quedamos con sus dos últimas obras, porque una de ellas ustedes ya la conocen: su maravilloso Cuarteto para el nuevo milenio, dedicado a su querido García Abril Quartett; y Alba de los caminos, quinteto o cuarteto con piano, que también se incluye en el disco grabado recientemente, y que está dedicado a la pianista Paula Coronas.

Para orquesta de cuerda, ese instrumento donde García Abril tiene verdadera maestría, podemos citar muchísimas obras, pero nombramos Cantos de pleamar, uno de los muchos ejemplos que el maestro brinda a su querido mar, naturaleza que le ha marcado profundamente. Y para orquesta sinfónica, también muchísimas obras, escojo Memorándum, dedicada a la Orquesta Sinfónica de Madrid en su centenario.

Y ya nos adentramos en el mundo de la voz, especialidad destacadísima y determinante en el corpus del maestro y de lo cual hoy vamos a tener varios ejemplos a través del concierto que nos brindarán a continuación. Pues para voz y piano podemos citar las Canciones de Valldemosa, dedicadas a Federico Chopin, y que son una lección magistral de cómo se debe tratar texto y música. García Abril musica poemas de admirados poetas a los que siempre ha estado vinculado: Antonio Gala, Luis Rosales, Gerardo Diego, José García Nieto, Salvador Espriú, Dionisio Ridruejo. Y también podemos citar las Canciones Xacobeas, dedicadas a la poesía gallega, mi tierra natal y casi su tierra adoptiva, pues el maestro lleva muchos años vinculado a Galicia, aspecto que destacaré, posteriormente.

Y también para voz, es obligado que ustedes se aproximen a cómo el maestro compone para coro y orquesta, adentrándose en el maravilloso mundo de sus cantatas. Son seis cantatas, seis obras maestras, y comienzo citando a Lurkantak, cantata de la que confieso profeso gran cariño. Tuve la suerte de estar en su estreno en San Sebastián y está dedicada al Orfeón Donostiarra en su centenario. Es un magnífico ejemplo de cómo el maestro canta a la tierra vasca y a sus gentes, haciendo un verdadero trabajo etnomusicológico para hacer de la esencia vasca una obra universal, para todos los pueblos.

Y seguimos nombrando sus cantatas con Cántico de La Pietá, con texto de Antonio Gala e inspirada en el impacto que al maestro le produjo contemplar repetidas veces La Pietá de Miguel Ángel. Y Salmo de Alegría para el siglo XXI, con texto de Rafael Alberti, donde poeta y compositor cantan al Amor como único vehículo de entendimiento y comunicación entre los seres humanos. Y Cántico de las siete estrellas, donde el maestro es también autor del texto, dedicada al pueblo de Madrid y que alude al símbolo de esta Comunidad y extensiva en dedicatoria a las víctimas del atentado del 11M, por surgir después de este terrible suceso. A través de esta cantata, y homenajeando a los hombres y mujeres de la Comunidad de Madrid, el humanismo garciabriliano nos muestra la fe y la esperanza en el

ser humano y en la humanidad protegida en su "camino", a veces oscuro y de la "noche", a través de las "bóvedas azules" de esa "misteriosa constelación"...

Y no quiero dejar de mencionar a su cantata titulada Alegrías, creada con motivo del Año Internacional del Niño y que el maestro quiso componer por los niños y para los niños. Aquí son los más pequeños los protagonistas, pero con un lenguaje y un mensaje universal: adultos y niños perfectamente integrados en un mundo imaginativo, blanco, vivido y soñado por ellos. Y aquí, me van a permitir que me dirija al alcalde, a su concejal de cultura, a los profesores de la Escuela de Música "García Abril" y a su directora, y, también, a todos los oriundos y residentes en Torrelodones en general, porque quiero proponerles algo: en ese deseo que sé que tienen todos ustedes de seguir vinculados al maestro y a su obra sería, en mi opinión, precioso que Torrelodones, una vez al año, liderase algún Congreso o Reunión importante en torno a los Niños para establecer su defensa, su integridad, y que siempre estén a salvo de todas las barbaridades que el mundo, por desgracia y muchas veces, les hace partícipes. Y como colofón a esos debates entre pedagogos, psicólogos, padres, profesores y defensores de nuestros pequeños, se repusiese esta maravillosa cantata, verdadero ejemplo del humanismo garciabriliano y que yo invito que en la Escuela de Música la comiencen a divulgar. Me van a permitir que finalice esta atrevida propuesta con unas palabras del maestro de las notas al programa del estreno de esta obra:

"Generalmente se ha tratado a los niños partiendo de un error de base: el creer que son seres inferiores a los adultos. Mi pensamiento es bien distinto. Estoy convencido que el protagonista de la sociedad, y en consecuencia el ser más importante, es siempre el niño... El niño es verdad, bondad, justicia, alegría. La mentira, maldad, injusticia y tristeza son atributos desafortunados de los adultos".

Creo que sería interesante divulgar este mensaje y qué mejor que hacerlo a través de la música del maestro y, concretamente, de esta maravillosa cantata Alegrías. Bueno, yo ya he lanzado mi propuesta, ahora a ver si somos capaces de llevarlo a la práctica.

Y ya finalizo este apartado del ámbito productivo-creativo de Antón García Abril citándoles su ballet La Gitanilla y su ópera Divinas palabras. Porque nadie puede salir de este Torreforum sin recordar que la ópera del maestro se titula Divinas palabras. Está basada en la obra homónima de Valle Inclán y fue el encargo que abrió el enmudecido Teatro Real después de tantos años de silencio. Por cierto, también me gustaría lanzar la voz para que esta ópera se pudiese reponer. Porque les aseguro que Divinas palabras es la ópera española de finales del siglo XX poseedora de todos los cánones requeridos para formar parte de esa larga y gloriosa literatura operística universal, sin duda, una obra maestra. Creo que no es de recibo que después de hacer tan grande inversión en su puesta en escena, no la podamos volver a disfrutar cuando todas las infraestructuras ya están creadas. Haciendo gala de mi descaro y atrevimiento, esto también se lo dije el otro día al Sr. Ministro en la Academia.

Y enlazamos con el quinto apartado de esta charla que es ***El ámbito formativo-docente de García Abril***

Decir, brevemente, que como todos ustedes saben y comentaba anteriormente, Antón García Abril se ha dedicado y se sigue dedicando a la docencia no sólo por la responsabilidad de dejar sus conocimientos y experiencia como legado a la sociedad, sino, y además, por la oportunidad de tener un contacto directo con los jóvenes. Su respeto y empatía por la juventud, su sinceridad al reconocer que siente verdadera necesidad de su contacto para vivir y componer, le han hecho profundamente feliz en el desempeño de esta función. Prueba de ello son los más de cuarenta años de su vida dedicados a esta profesión, fusionada con su verdadera pasión, la composición. En la actualidad, y después de la jubilación de su plaza de Catedrático del Conservatorio Superior de Madrid en el

2003, sigue impartiendo su saber a través de numerosos cursos en diferentes conservatorios y universidades de España y América, del ejercicio de su Cátedra de Composición de los Cursos de "Música en Compostela" y de su presencia como profesor colaborador en la Escuela de Altos Estudios Musicales de esta misma ciudad.

Y ya encaminándonos a cerrar esta conferencia, he querido dejar para el final los dos últimos apartados, el 6° y 7°, que hacen alusión al aspecto más humano del maestro: ***el social y el familiar.***

Refiriéndome rápidamente al apartado ***social,*** *porque creo que ya no hace falta detenerse mucho después de todo lo que se ha dicho a lo largo de esta exposición, tan sólo remarcar el hecho de que debemos sentirnos muy afortunados, debemos sentirnos privilegiados por tener entre nosotros al maestro Antón García Abril.*

El otro día, en la Academia, el maestro y yo tuvimos la oportunidad de decirle al Ministro de Cultura que apoyase a la música, que apoyase a los músicos, porque los músicos -compositores, intérpretes, directores, musicólogos y profesores- somos parte de la Cultura de un país, de la Cultura con letras mayúsculas. Porque un país que se precie debe cuidar a sus artistas, a sus científicos, a sus intelectuales, porque eso es lo que lo dignificará, su mejor carta de presentación, el mejor legado que le puede dejar a su pueblo y a su historia. Pues Antón García Abril representa todo eso. Sintámonos orgullosos y privilegiados de tenerle, y agradecidos y felices por su proximidad y buen hacer. Aunque es imposible estar a su altura, hagamos lo posible por merecer su generosidad.

Y, por supuesto, no quiero finalizar esta conferencia sin detenerme en el ámbito ***humano-familiar****, porque a los verdaderos hombres sabios es ese lado humano el que más les engrandece... Porque, les aseguro, que quien tiene la fortuna, como quien les habla, de profundizar en la vida y obra del maestro, se da cuenta que él es quien es, porque todo parte de una esencia, de su verdad, de su núcleo familiar que es el que le ha dado toda la infraestructura y el bienestar para desarrollarse como artista y como hombre en plenitud. Desde el orgullo de sus orígenes en Teruel y del entroncamiento familiar de sus padres y hermanos, hasta el suceso más importante de su vida. Porque, como también yo explicaba en la Academia, y en palabras del maestro, lo mejor que le ha pasado en la vida no ha sido decidir un día dedicarse a la creación musical, ni después tener el acierto de encontrar su camino, NO, lo mejor que le ha pasado en la vida fue encontrarse, en un día cualquiera de su juventud, y en su querido Conservatorio de Madrid, con una adolescente pianista llamada Áurea Ruiz. Desde aquel momento, la pianista y el compositor iniciaron su amistad a través de la música que culminaría en su unión matrimonial el 16 de mayo de 1964. Áurea es el motor, el centro de la vida del maestro..., su mejor compañera, su colaboradora, editora, empresaria, músico y, por su puesto, esposa y madre... Pero Áurea es también la mejor ayuda para los investigadores e intérpretes de la obra garciabriliana, porque cuando queremos conocer algún dato sobre su corpus, su discografía, o sobre los múltiples galardones o reconocimientos recibidos, el maestro dice: "no tengo ni idea, pregúntale a Áurea". Porque García Abril está con su música, pero Áurea Ruiz está con todo lo demás. Y Áurea ha sido, además, copartícipe y protagonista en la creación de las mejores obras del maestro, porque, también, en palabras de García Abril se escucha lo siguiente: "mis mejores obras... son mis hijos": Antón, Áurea, Águeda y Adriana, los cuatro hijos del matrimonio García Abril-Ruiz, la culminación de su maravilloso proyecto en común que ya ha cumplido 43 años.*

Y ahora sí les prometo que finalizo esta extensa exposición y me gustaría hacerlo de forma parecida a como lo realicé en la Academia. Pero primero, explicarles que durante mis estudios en la Universidad Complutense tuve la oportunidad de especializarme en algo que a mí me apasiona, que son las vanguardias pictóricas de la primera mitad del siglo XX. Y dentro de estos pintores hay un grupo que yo también idolatro. Ellos revolucionaron la pintura de estas décadas porque eran pintores-músicos, músicos-pintores que creían no sólo en la integración de todas las artes, sino en la importancia de la música como origen o punto de unión entre todas -en ese posicionamiento estoy yo-.

Estoy hablando de Kandisky, Nijinsky, Ciurlionis, Scriabin, Kupka, Ender, Carrá, Romani, Schöenberg, Delaunay, Picabia, Severini, Macke, Paul Klee y Jawlensky… Pues mi admirado Jawlensky tenía también, como el maestro García Abril, una maravillosa esposa y colaboradora llamada Marianne von Werefkin. Y Marianne von Werefkin decía ***"Sólo entenderemos la obra de arte en toda su dimensión, cuando advirtamos en qué medida el artista ha sabido convertirse en maestro de la vida".***

Les aseguro que los que se aproximen a la figura y obra de Antón García Abril van a encontrar razones suficientes para creer en una sociedad mejor, donde hay seres humanos que, como él, ejemplifican el por qué de esta vida y de nuestra misión en ella consiguiendo, finalmente, su ansiada meta: ser, además de un gran maestro de la creación compositiva, un verdadero ***maestro de la vida****, legándole a su familia, a sus amigos, a sus colegas, a sus alumnos y a su público su valentía, su integridad, su inteligencia, su humanidad y su espiritualidad. Ama a la vida, a sus semejantes y a la música... Luchó sin desfallecer por seguir su camino, por mostrar su lenguaje, por divulgar su mensaje... y convenció y sigue convenciendo, pero nunca imponiendo sólo proponiendo. Porque su Música es su motor humano y espiritual, es su mejor arma, la que le ha ayudado a vencer todas las guerras, la que nunca le dio miedo ni incertidumbre, la que le ha ayudado a desarrollarse y a convertirse en el aplaudido y admirado artista que hoy es, y en el querido y respetado ser humano que configura su identidad.*

Por todo esto, estoy en condiciones de afirmar que hoy Antón García Abril -turolense, aragonés, español, europeo, iberoamericano y universal- se siente profundamente honrado y agradecido por recibir este Homenaje, pero también estoy segura de que esta preciosa e interesante localidad de Torrelodones se siente honrada y enriquecida por tener hoy aquí, y poder homenajear, a un maestro de la creación contemporánea que ha hecho y continúa haciendo historia: nuestro humanista compositor... Antón García Abril.

MUCHAS GRACIAS
Esther Sestelo Longueira

B. DISCURSOS

B.1. Discurso pronunciado con motivo del nombramiento de Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense (2003)

Incluimos en primer lugar el Discurso pronunciado por el maestro con motivo de su nombramiento de Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid en enero de 2003. En su desarrollo, el compositor realza el valor que la música posee como vehículo de comunicación entre los seres humanos, por lo que su contenido ha resultado de interés para este trabajo.

Excmo. Sr. Rector Magnífico, Excmo. Sr. Presidente de la Comunidad de Madrid, Excmos. Sres. Duques de Soria, Excmo. Sr. Consejero de Cultura de la Comunidad Autónoma Aragonesa

Miembros del Claustro Universitario, Señoras y señores, queridos amigos.

Es un gran honor recibir el nombramiento de Doctor Honoris Causa por esta Universidad Complutense, de tan larga tradición en la historia universitaria, y, que de manera profunda y activa, ha contribuido al desarrollo cultural de España.

Mi gratitud al Rector magnifico de la Universidad, Excmo. Sr. D. Rafael Puyol, a la Ilma. Sra. Dª Mercedes Molina, Decana de la Facultad de Geografía e Historia, así como a todos los miembros del Consejo de Gobierno de esta Universidad que me consideraron merecedor del alto honor académico que hoy se me concede.
Me llena de alegría estar acompañado en este acto de investidura, de la gran cantante Teresa Berganza, interprete que ha sabido darnos, una lección permanente de artista sensible, al servicio de la música, ofreciendo una entregada dedicación a la lírica española.

De la misma forma, celebro compartir este acto con el gran hispanista John Elliott, ilustre historiador británico, convertido en el ámbito mundial de la cultura, en uno de los expertos mas autorizados de la historia española.

Mi gratitud, al recibir este honor, no tiene límites, acojo esta altísima distinción, entendiendo como causa de este honor, la música, a la que he dedicado toda mi vida, por ello recibo esta magna distinción académica con enorme júbilo y, al mismo tiempo, con la esperanza de que la música se arraigue, todavía con mayor fuerza, en la Universidad, y, que la propia Universidad, siga acercando a sus estudiantes, de todas las disciplinas, el mensaje de espiritualidad de los grandes creadores de la Música Universal, entendida esta como una manifestación cultural de elevado valor humanístico, a la vez de expresión de alto contenido filosófico.

Muchas conquistas ha alcanzado nuestra Universidad Complutense, desde la Facultad de Geografía e Historia, y, a través de su Departamento de Arte III, se está propiciando, con la guía culta y apasionada del profesor Casares, el acercamiento de la gran música a todas las facultades, trazando, de esta forma, un camino que, con su propio desarrollo, puede conducirnos a alcanzar las ideales metas, de aproximarnos a un pensamiento

orientado hacia un futuro en el que la formación humanística se desarrolle compartida por todas las disciplinas, como uno de los grandes objetivos de la Universidad, e inmersa en esa formación humanística, la música ocupe un espacio decisivo en los elevados objetivos que nuestra Universidad siempre ha aspirado y desarrollado.

Hoy, que asistimos preocupadamente a la contemplación de un retroceso muy marcado en la práctica de los valores espirituales, se vislumbra una sociedad de masas alejada, cada vez más, de los ideales culturales.

Si aceptamos que los medios de comunicación son el reflejo de la sociedad que vivimos y analizamos los contenidos de algunos de estos medios, necesariamente hemos de llegar a conclusiones no exentas de un profundo pesimismo. Creemos que, transitando por esos triviales caminos de vulgarización, los auténticos valores sociales se irán destruyendo, actuando estas formas de comunicación, desprovistas de ideales estéticos, sobre una sociedad que, paulatinamente, irá habituándose a sus pobres contenidos, mermando los ideales colectivos y destruyendo las elevadas miras éticas que, en cada persona habitan antes de ser aniquiladas por la permanente y sistemática destrucción de esos valores éticos, estéticos y morales, que cada ser humano es portador.

Asimismo el desplazamiento de los contenidos espirituales de nuestra sociedad por la imposición de una cultura social en la que la agresividad de lo material comporta uno de sus máximos objetivos, impone actuar con celeridad, anticipándonos a poner los medios necesarios para evitar los resultados que puedan manifestarse en una sociedad ya habituada a desenvolverse sin ninguna ambición estética. Cuando muchos de los valores espirituales, que, tradicionalmente, han sido alimento y apoyo de un pensamiento que ha fortalecido la sensibilidad del ser humano, cuando estos valores están perdiendo su alto significado de idealismo es, el momento en el que la música, portadora de la expresión de un lenguaje sensible y universal, podrá proceder como forma de comunicación, que incida sobre los sentimientos estéticos de una sociedad futura que deseamos cercana al humanismo.

En este ideal, lo utópico convertido en realidad evidente, necesariamente, tendrá que producirse, desde el apoyo decidido de la Universidad.

Los Conservatorios y Centros de Enseñanza Musical Superiores, crean profesionales, pero no pueden resolver, en su totalidad, el auténtico reto que supone instaurar una sociedad múltiple con sensibilidad para el arte en general y muy especialmente para la música, lenguaje que cultiva y propicia, desde su universalidad, la comunicación y entendimiento entre los seres humanos.

Hoy, al ser investido Doctor Honoris Causa, me siento, todavía mas, profundamente unido a la Universidad, y adquieren fuerza y vigencia los postulados que he mantenido durante toda mi vida académica, fundamentados en el intento de hermanar y relacionar íntimamente la música y la Universidad, con el convencimiento de que el espacio natural de la enseñanza superior de la música, impartida por los Conservatorios, desde todas sus materias, debe estar integrada, dentro de la Universidad, por ser disciplina que aúna dos representaciones magnas del saber humano, el arte y la ciencia.

El departamento de Arte III a través de la especialidad de musicología está desarrollando programas para compartir, con todas las facultades de la universidad, el objetivo de impulsar el conocimiento y disfrute espiritual de la música, aspirando a que esta actúe, a su vez, sobre la sensibilidad de los estudiantes de cualquiera de la disciplina del saber, como motor, impulso y fuerza que irradie formas y contenidos, para que, transitando por este camino, podamos vislumbrar un horizonte en el que los valores

espirituales sean uno de los fundamentos en el que se sustente la configuración de una sociedad futura sensible a la estética de la belleza.

Yo, desde este momento, y ya formando parte de esta Universidad Complutense, me comprometo con este ideal, y cumpliré el compromiso desde la creación musical, intentando que mi música, sea portadora de un mensaje de sensibilidad que transmita a nuestra sociedad, valores de espiritualidad y belleza, y que actúe como antídoto a tanta violencia que nos rodea, desde los mas variados ámbitos de nuestra convivencia. Seguiré procurando que mis obras sean un eslabón más en la continuidad histórica de nuestra música, y, a la vez, impulso para proclamar un mensaje a favor de la paz y el entendimiento entre los seres humanos.

Muchas gracias.

B.2. Discurso en defensa de la melodía en Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

En Defensa de la Melodía

Discurso del Académico electo Excmo. Sr. D. Antón García Abril. 4 de diciembre de 1983, con motivo de su recepción y contestación del Excmo. Sr. D. Antonio Fernández-Cid de Temes. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Sres. Académicos:

Me acerco a ustedes con una emoción difícil de controlar. Presentarme aquí, al lado de tan ilustres personalidades, proponiéndome, además, mantener la atención de todos durante este discurso de ingreso, me inquieta sobremanera.

Quiero dar las gracias a cuantos señores Académicos me apoyaron para hacer realidad mi ingreso en esta Real Academia de Bellas Artes. Espero corresponder con mi dedicación y entusiasmo a la generosidad con que me han distinguido.

A mis padrinos, los Excmo. Sres. D. Enrique Segura, D. José Muñoz Molleda y D. Antonio Fernández-Cid, mi gratitud más viva y profunda.

Quiero rendir, en primer lugar, un emocionado homenaje a mi ilustre y querido antecesor Regino Sainz de la Maza. El era el amigo de todos nosotros. Su obra artística estuvo íntimamente ligada a su condición humana. Conocí a Sainz de la Maza cuando empezaba mi carrera como compositor. Nunca podré olvidar con que humanidad supo tratarme alentándome en mis primeros pasos, dedicándome al mismo tiempo las palabras más afectuosas y los juicios más generosos. Fui distinguido con su amistad y mi admiración hacia él fue muy grande. Por eso mi recuerdo es imborrable.

Nuestros encuentros eran muy deseados por mí. Dialogar con él de pintura, de arquitectura, de poesía, de literatura era un regalo. Siempre esta previa conversación sobre el arte en general nos conducía a desarrollar nuestro pensamiento a través de la música. Aprendí de él a valorar la sencillez como elemento estético y moral y aprendí,

sobre todo, a entender la significación de una vida dedicada al arte, entregada a la amistad y al amor como expresión vital.

La figura de Regino Sainz de la Maza está llena de significación en el desarrollo de la historia de la guitarra. Junto a Andrés Segovia, creó una conciencia instrumental nueva, interesando a los compositores para escribir obras originales, logrando de esta forma un repertorio que, a través de su interpretación y edición, marcaría caminos innovadores.

La importancia de Regino Sainz de la Maza en la historia de la guitarra del siglo XX es decisiva. Los compositores del Grupo de la República escriben para Sainz de la Maza y surgen así composiciones de gran valor histórico, porque, con ellas, se está dando el primer paso para la creación de un repertorio en el que los valores netamente musicales se identifiquen con los estrictamente instrumentales. A este momento espléndido corresponde el estreno del "Concierto de Aranjuez", de Rodrigo, o el "Concierto" de Remacha, así como la "Sonata", de Antonio José, que unidas a las obras de Julián Bautista, Pittaluga y los demás componentes del Grupo de la República forman un núcleo de composiciones fundamentales para iniciar caminos de continuidad en la composición guitarrística contemporánea.

El mismo Regino Sainz de la Maza escribe un buen número de páginas impregnadas de lirismo en las que nos ofrece una música comunicativa y sensible, intimista y exquisita. Su dedicación a la música desde campos tan amplios como la investigación, la interpretación, el periodismo y la pedagogía nos deja una huella que se hace más profunda cuando unimos a su herencia artística el recuerdo del amigo.

* * *

Este discurso se produce en un momento de mi trayectoria artística que coincide con una imagen del arte en general y de la música en particular muy revisionista y cambiante. La búsqueda de la verdad, al menos de mi verdad, me inquieta. De todos es bien sabido que la verdad absoluta no existe y en materia de arte la filosofía de nuestro tiempo nos lleva a una libertad de conceptos tan grande que podríamos afirmar que no disponemos de una metodología útil para contemplar y valorar la creación artística.

Llegado a este punto, yo les ruego, señores Académicos, que me permitan adentrar en el tema base de mi discurso, por el camino de referencias y citas personales, que formule, después, unas breves consideraciones de tipo técnico histórico y reserve para el final de mi trabajo lo que, consecuencia del mismo, puede ser justificación del título, "Defensa de la melodía", adoptado como verdadera y consciente confesión de principios.

El alma se me llena de recuerdos entrañables: el debido al que fue mi maestro de composición, D. Julio Gómez, y a los que fueron también maestros y amigos Jesús Guridi, Oscar Esplá y Federico Moreno Torrroba, pertenecientes todos ellos a esta Academia.

Don Julio Gómez fue guía de muchos de los componentes de mi generación: Carmelo Alonso Bernaola, José Perís, Ángel Arteaga, Manuel Angulo, Manuel Moreno-Buendía, Miguel Alonso… Cada uno de ellos ha seguido su trayectoria personal en el campo de la creación musical, pero algo común les caracteriza: el alto grado de formación técnica, el "oficio" bien aprendido. Ese "métier" que tanta importancia ha tenido en la formación integral del compositor en las escuelas europeas

y que, en algún momento, pareció ser olvidada por ciertos grupos de compositores que se acercaron más a la improvisación, rechazando todo rigor académico.

A través de su magisterio logró no sólo enseñarnos individualmente la técnica de la composición, sino también crear un sentimiento de grupo en el que la amistad era tan importante como la misma música que nos unía. El tenía sus convicciones estéticas, a las que nunca renunció. Sin embargo, sabía entender las inquietudes de cada uno de nosotros y, desde ellas, y partiendo de nuestra obra, guiarnos.

Con anterioridad a mis contactos con la clase de composición del Real Conservatorio se producía mi encuentro con Jesús Guridi. Recién llegado a Madrid para continuar mis estudios iniciados en Valencia con el maestro Manuel Palau, fui invitado a su casa en compañía del crítico musical Eduardo López-Chávarri. El maestro Guridi ofreció su afecto y cordialidad para mí, que a la sazón tenía veinte años y llegaba a Madrid con el alma pletórica de ilusiones. Todavía no había completado mis estudios de composición, pero ya por aquella época había escrito una serie de obras para piano que llamé "Bocetos" e hice oír al maestro, algunos de ellos. En esta mi primera obra, en forma de suite, aparecían tres piezas inspiradas en el arte mudéjar turolense. No en vano toda mi adolescencia se nutrió de esa belleza que supone la contemplación de las Torres de El Salvador y San Martín, monumentos únicos, así como el artesonado de la Catedral, del cual tomé la temática para escribirlos.

Fue Leopoldo Querol quien me introduce en la vida madrileña e incluso quien me proporciona un trabajo provisional de profesor de música en el Instituto Ramiro de Maeztu que me serviría para proseguir mis estudios de composición.

Por esa misma época se iniciaron mis periódicas entrevistas con el maestro Oscar Esplá, de quien recibí consejos y lecciones magistrales.

Mi voz se tiñe de tristeza al evocar al maestro y amigo Federico Moreno Torroba. Su bondad y sencillez fueron su lección permanente. El maestro hacía de la música un hecho natural y cotidiano.

Entendía la composición como un acercamiento al pueblo a través de una música sencilla y comunicativa, extrayendo de las raíces populares la sustancia que alimentaría y daría vida a sus ideas.

Moreno Torroba no conoció el descanso. Vivió siempre trabajando como un joven, como lo que fue toda su fecunda vida, pleno de entusiasmos y de afectos. Su obra queda con nosotros porque está impregnada de su juventud y su ejemplo nos acompañará como un mensaje de dedicación, de alegría y bondad.

La creación del grupo "Nueva Música" supone el punto de partida: la toma de conciencia de los primeros intentos de acercamiento a la vanguardia europea. El grupo "Nueva Música", aglutinador de personalidades muy variados pero unidas por un mismo credo –la búsqueda de una música nueva- nació impulsado por el crítico musical Enrique Franco y en él formamos parte Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Alberto Blancafort, Manuel Carra, Moreno Buendía, Fernando Ember, que en aquel entonces actuaba como presidente de las Juventudes Musicales, y yo mismo como benjamín del grupo.

La aparición del grupo "Nueva Música" tuvo una misión decisiva para abrir los caminos hacia las corrientes más avanzadas. Después del "Grupo de la República" los compositores crearon su obra de una forma un tanto dispersa. Es con "Nueva Música" cuando resurge la conciencia de grupo. Como se ha demostrado al paso de los

años, en los que cada uno hemos desarrollado nuestra trayectoria como compositores, cada cual ha seguido su camino individual. Personalmente creo en la obra singular del hombre y no en los grupos. Sin embargo, la aparición de estos grupos como unión y suma de fuerzas y como espacio para desarrollar e intercambiar el pensamiento, creo que ha tenido un valor innegable. A "Nueva Música" no sólo pertenecimos los fundadores. Pronto se incorporarían a él compositores como Carmelo Alonso Bernaola, Miguel Alonso, José Perís, etc., que a su vez sirvieron de engranaje con las generaciones más jóvenes, encontrando, de esta forma, su "tempo" el proceso de continuidad.

Este grupo transformaría de una manera decisiva el desarrollo posterior de la actividad de los compositores.

Hecho que merece ser resaltado es la aparición de "Aula de Música" del Ateneo, que dirigía el crítico musical Fernando Ruiz Coca. En el Aula, como reunión previa a los conciertos que se realizaban en el salón de actos, se escucharon y analizaron por primera vez las obras más avanzadas de la música europea. Por allí pasaron críticos, musicólogos, compositores e intérpretes unidos por el afán de conocer y estudiar el arte musical de vanguardia. Creo que estos dos hechos fueron trascendentes para una puesta al día de la música española.

Además de los españoles se analizaron métodos de composición hasta entonces desconocidos: Stockhausen, Ovules, Earl Brown, Berio, Nono, Cage, entre otros, fueron compositores habituales en el examen.

Métrica variable, métrica flexible, constructivismo o estructuralismo, música objetual, música espacial, secuencial, aleatoriedad, serialización de densidades, música concreta, electrónica, etc., eran procedimientos que nos llenaban de inquietud y de pasmo al mismo tiempo que se hacía habitual en nosotros un lenguaje que, por lo desusado, era en su principio incomprensible.

En el Ateneo estrenamos nuestras primeras obras. Hubo un transvase permanente de ideas y la búsqueda de lo nuevo, en una todavía más arriesgada pirueta, la de lo nunca dicho, se convirtió en punta de lanza no exenta de una dramática angustia.

En este período de transformación adquiere especial protagonismo la figura de Gerardo Gombau. Por su filiación académica pertenecía a la escuela de los maestros formados dentro de la gran tradición. Sin embargo, por espíritu supo estar cercano a los jóvenes compartiendo con ellos sus inquietudes y sus aspiraciones. El sirvió de nexo entre dos planteamientos que por aquella época nos parecían antagónicos: por un lado la tradición y por otro las corrientes de la vanguardia europea que aparecían entre nosotros como aluvión que inundaba nuestros sentidos. Este desbordamiento, que amenazaba anegar nuestro soporte tradicional, fue convirtiéndose paulatinamente en cauce fluido que en sus múltiples ramificaciones abrió nuevos horizontes para el desarrollo de nuestra música.

Las vivencias acumuladas en esta etapa culminan con el encuentro en Roma con el maestro Goffredo Petrassi. Becado por la Fundación Juan March, acudí a la Academia Santa Cecilia para perfeccionar el estudio de las nuevas técnicas en la composición. Roma en aquel tiempo se convirtió en uno de los centros de mayor importancia para el estudio de la música contemporánea. No en vano la figura indiscutible de Petrassi aparecía como centro de atención de gran parte de los jóvenes compositores europeos y americanos.

Mi acercamiento a las técnicas contemporáneas en la composición fue decisivo. El compositor de hoy debe tener un dominio pleno de la técnica, sin renunciar a ningún procedimiento que lo facilite. Sólo cuando esto se logre podrá desprenderse de todo lo que no se considere válido para expresar su idea musical. La técnica más perfeccionista y avanzada es la que nos permite despojarnos de lo innecesario. Esto supone su más alto dominio.

El estudio y profundización en los compositores de la Escuela de Viena y los serialistas italianos, especialmente Dallapiccola y Webern –a los que descubrí a través del análisis e incluso de la orquestación de parte de su obra pianística-, fueron decisivos para ordenar mi pensamiento musical.

Quiero, desde aquí, levantar mi voz en homenaje a tantos compositores nuestros que han ofrecido su vida a la música con una dedicación abnegada, humilde y silenciosa, creando obras que en ocasiones no llegaron siquiera a estrenarse. El esfuerzo de estos compositores no será baldío. Tengo fe en que alguna vez podamos espigar en este repertorio que espera calladamente y que pueda convertirse en sonido vivo a través de su interpretación. Esta es una labor espléndida que a todos nos atañe y que estamos obligados a realizar.

Al referirnos a la música española se suele, en general, infravalorar sus dimensiones, ciñéndonos a menudo a un número muy reducido de compositores. Existe como una pereza para ampliar la panorámica de la creatividad musical española, muy particularmente la de los últimos años. El patrimonio musical español es mucho más variado e importante de lo que habitualmente se ha supuesto. Por tradición siempre se ha dicho que España no es un país musical. Creo que hemos confundido en alguna ocasión el significado de esa frase. A un país con un folklore tan extraordinariamente original como el que nosotros poseemos no se le puede negar su capacidad creativa para la música en todas sus manifestaciones. La música popular es el reflejo del alma de un pueblo. Si estudiamos a fondo sus perfiles sonoros, sus escalas, sus melodías y ritmos nos da, de inmediato, una caracteriología muy definitoria. Nuestro folklore es, desde el punto de vista musical, uno de los más ricos. Nos habla de una cultura muy desarrollada, de una sensibilidad artística refinada y de una creatividad imaginativa y original. Este extraordinario patrimonio de tanto valor no ha surgido por generación espontánea. El folklore y la música culta se hermanan en una simbiosis permanente en la cual lo culto se proyecta hacia lo popular y en sentido inverso la música de creación toma la sustancia de lo étnico a través de rasgos, melismas y caracteres muy reconocibles. El espíritu, el sentimiento de un pueblo aparece reflejado en ambos casos.

España ha estado desde el siglo XIII dando pruebas de su capacidad musical. La gran tradición de nuestros monasterios, la cátedra de música de la Universidad de Salamanca creada por el Rey Alfonso X, que junto a la de París y Oxford son las primeras que imparten esta enseñanza en sus aulas; el gran número de cancioneros que recogen multitud de obras de gran valor polifónico, y sobre todo nuestra deslumbrante escuela española de polifonía, con Victoria y Morales a la cabeza, nos habla de un patrimonio musical de primer orden. El movimiento polifónico que surge en nuestro siglo XVI representa una de las cuotas más altas de la composición en España. Su aportación, en conjunto, a la cultura universal es inmensa.

La música instrumental de órgano y clave cubre el espacio de tiempo comprendido desde nuestras grandes escuelas polifónicas hasta la aparición en el siglo XIX de grandes compositores de proyección universal. En este período aparecen compositores como Correa de Araujo, Juan Cabanilles, Cabezón y el Padre Soler. Sus obras revelan un dominio absoluto de la técnica del contrapunto y un sentido renovador en los planteamientos armónicos revolucionarios para su tiempo.

Los trabajos de investigación musicológica que se están llevando a cabo por un grupo de jóvenes estudiosos nos demuestran que poseemos en los archivos de nuestras catedrales un patrimonio de incalculable valor. Centenares de obras esperan ser rescatadas del silencio y puestas a punto para su estudio y audición.

Deliberadamente he pretendido ser conciso en esta breve exposición histórica para no fatigarles por un exceso de documentación.

Con la presencia en el siglo XIX de Granados y Albéniz, al lado de los zarzuelistas Arrieta, Barbieri, Bretón, Chapí, Caballero, Jerónimo Jiménez, Chueca…, nos encontramos en las puertas del siglo XX en el que surgen músicos como Vives, Serrano, Usandizaga, Guerrero, Guridi, Moreno Torroba, Sorozábal… Al lado de éstos se produce un impulso de gran fuerza hacia la música instrumental con la presencia de Manuel de Falla, Joaquín Turina, Óscar Esplá, Ernesto Halffter, Muñoz Molleda y tantos otros que marcan unos caminos de continuidad por los que transitará un gran número de generaciones de compositores que se sucederán ininterrumpidamente creando un patrimonio musical de suma importancia que llega hasta nuestros días.

La tradición española es grande. Sólo por desentendimiento podemos caer en el error de valorar superficialmente su auténtica dimensión. Partiendo de la gran tradición europea y unido a ella, el estudio analítico de la nuestra, inicio los primeros planteamientos pedagógicos con mis alumnos del Real Conservatorio Superior de Música. Si no existe una gran formación tradicional en el equipaje técnico que el alumno va a recibir, difícilmente podrá avanzar hacia la conquista de lo nuevo. Sólo podremos encontrar lo nuevo y llenarlo de contenido después de un largo tránsito por la tradición.

Estoy en desacuerdo con aquellos que deseando hacer una música rabiosamente de vanguardia desdeñan la del pasado, así como con los que sólo se identifican con los compositores del ayer, cerrando los oídos ante el arte musical de nuestros días.

Los grandes innovadores, Debussy, Bartok, Stravinsky, músicos que en su momento parecieron que habían roto con la tonalidad, transcurrido el tiempo necesario para tener una perspectiva, descubrimos que no sólo no la rompieron, sino que la afirmaron, ampliándola, desarrollándola y abriendo cauces expresivos de mayor libertad.

El tiempo en el arte juega un papel de protagonista. Podríamos decir que los siglos se convierten en años y los años en días. Hoy escuchamos a Stravinsky o a Bartok con la misma naturalidad que a Mozart o Brahms.

La composición no se enseña, se aprende. Quiero significar con esta idea que, efectivamente, se puede aprender la técnica general de la composición, pero nada de aquello que nace de la expresión de nuestro mundo interior. Sin embargo, desde un planteamiento rigurosamente pedagógico lo más importante es el aprendizaje de la técnica; más bien, de las diversas técnicas de la composición. El compositor de hoy, al iniciar su formación académica, se encuentra con una problemática y unas posibilidades mucho más grandes y al mismo tiempo más herméticas que el compositor de los siglos anteriores.

En los siglos XV y XVI la técnica era esencialmente contrapuntística. El joven compositor disponía, comparativamente con el de hoy, de unas materias más reducidas en relación a la técnica que por ampliación y acumulación se ha ido acrecentando con

los movimientos que sucesivamente aparecieron. Las formas instrumentales dan paso al descubrimiento de la melodía acompañada, es decir, a la armonía como procedimiento nuevo de expresión. Técnica totalmente moderna y que en ningún caso acaba con el contrapunto, sino que lo convierte en elemento de contraste incorporado al naciente mundo sonoro que surge como movimiento renovador y que hoy, buscando su equivalencia, llamaríamos vanguardia. No estoy seguro de que este sentimiento de vanguardia tan identificado con las artes en general del siglo XX haya tenido paralelo en los períodos históricos anteriores a nuestra época. La evolución del lenguaje musical se ha desarrollado por ampliación e incorporación de nuevos procesos técnicos, pero nunca por eliminación.

En la dinámica de la historia surgen sucesivos principios innovadores que dan continuidad a un proceso siempre en movimiento. En el campo de la armonía encontramos permanentemente aportaciones que se incorporan y se ligan con los fundamentos sonoros ya establecidos y en este desarrollo múltiple, de acontecimientos nuevos, se amalgaman de una manera natural con los anteriores. Así el lenguaje de una forma equilibrada y coherente se enriquece y a su vez se crean nuevas formas de expresión. Este proceso es constante. Vuelvo a insistir en que nunca ninguna aportación naciente ha servido para destruir o anular descubrimientos anteriores. Por el contrario, hechos que tenían una sola lectura, al superponerlos y confrontarlos con otros nuevos se modifican de tal forma que adquieren valoraciones distintas. Quiero decir que cuantas más posibilidades de expresión tiene el compositor a su alcance, cada una de ellas que de una manera aislada posee un único valor expresivo, por el hecho de multiplicar los elementos puestos en desarrollo, sus funciones se reproducen infinitamente. Así, en un proceso natural, la técnica de la composición se ha ido ampliando con tal riqueza y generosidad que en los principios de nuestro siglo se alcanza una de las más altas cotas de perfección y desarrollo del lenguaje musical.

Coincidiendo con este punto culminante de la perfección técnica y evolutiva de la composición, la tonalidad ha llegado a su más alto grado de desenvolvimiento.

Surge la música del siglo XX. Con dos vías de comunicación bien definidas: por un lado la continuidad de la música tonal que, partiendo de Wagner-Debussy, marca unos caminos de desarrollo en los que aparecen las figuras señeras de Ravel, Stravinsky, Bartok, Falla…, seguidos por un gran número de importantes compositores que continuarán por los cauces de la tonalidad, pero buscan un ensanchamiento de ella para crear nuevas formas de expresión.

Por otro camino aparece la figura de Schöemberg, que descubre su sistema de composición dodecafónico, seguido en este movimiento por Antón Webern y Alban Berg, que configuran con su obra los fundamentos de "La escuela de Viena". Y a partir de este hecho encontramos un gran número de fieles a esta vía de expresión. Schöemberg seguía tan exactamente el cromatismo wagneriano –recordemos su música tonal predodecafónica- que en un intento de conducir el cromatismo a un mayor grado todavía de desarrollo de sus posibilidades se "encontró" con un procedimiento sorprendente.

El sistema es bien claro y la relación de los doce tonos dodecafónicos, comparativamente con estos mismos doce sonidos del sistema cromático-tonal, también lo es. En este procedimiento las relaciones de los doce sonidos están ordenadas según las leyes de la tonalidad, pero su flexibilidad es tan grande que el espacio creativo se amplía de tal forma que entramos en un mundo sonoro de absoluta libertad. La diferencia más concluyente que se plantea en el sistema de los doce sonidos dodecafónicos está precisamente en una falta de libertad que viene dada por las prohibiciones constantes que el mismo sistema implica.

En arte nada puede ser prohibido. Su patrimonio precioso e irrenunciable es la libertad.

Estoy intentando acercarme a un análisis crítico y objetivo de dos procedimientos que han de marcar las directrices de la composición y que configuran la música del siglo XX.

El dodecafonismo nace de tal forma que no posibilita el desarrollo o evolución del sistema. En este sentido se tiene que refugiar en procedimientos auxiliares que, a manera de ilusión, sirven de ampliación y desarrollo del método. Me estoy refiriendo a los apoyos que busca en la tímbrica y la dinámica. Estos elementos no hay duda que proporcionan variabilidad al sistema, pero en sí no son fundamentos pertenecientes al mismo. En todo caso se presentan como formas auxiliares. La tímbrica y la dinámica no se identifican con ningún método de composición. Son, a lo sumo, el aspecto exterior de la música, lo que tradicionalmente hemos llamado color, que ya existe en el universo sonoro de las obras de Gesualdo da Venosa, en las sinfonías de Beethoven, en Debussy y Ravel, en el "Divertimento" de Bartok o en "El sombrero de tres picos" de Falla.

Poco a poco va debilitándose el sistema como rigor constructivo para desembocar hacia la década de los 50 en compositores que abandonan la dodecafonía de escuela para crear una música más libre, menos académica, más creativa, rompiendo de alguna forma las ataduras de un sistema rígido e inmovilista para dar paso a una nueva generación de compositores que partiendo de ciertos planteamientos derivados del serialismo proponen una música en donde la exploración de lo "nuevo" sea, tal vez, la preocupación que fundamente su credo estético.

A partir de este momento entramos en tres décadas decisivas para el desarrollo y entendimiento de la música de hoy:

- La década de los años 50 se puede definir como la de la afirmación de unos principios de búsqueda de materiales nuevos. En esta averiguación tiene singular importancia la presencia de la música electrónica.

- La década de los 60 se configura como el asentamiento de unos procedimientos compositivos ya codificables.

- La década de los 70 simboliza la culminación de la técnica. La técnica ha sido superada, el manierismo surge por un superdominio de los nuevos sistemas de composición. A finales de los 70 nace una nueva filosofía revisionista de la música de vanguardia.

Los avances técnicos en los treinta últimos años han sido sorprendentes. Los materiales para construir las nuevas obras aparecen tan variados y cambiantes que muchos compositores inmersos en esa dinámica no han encontrado su voz propia. La música aleatoria ha alcanzado su desarrollo máximo, se han creado nuevos sistemas de grafía y se han escrito obras obteniendo unos resultados particulares, en donde en la partitura no aparece ningún elemento gráfico tradicional, de tal forma que una persona no conocedora de la música experimental no sabría que se encontraba delante e una partitura.

Se ha manipulado el sonido de los instrumentos tradicionales hasta límites insospechados con el afán de encontrar nuevos caminos de expresión a través del timbre. Esta investigación, no exenta de dolor, se ha encontrado siempre con los límites físicos que la estructura orquestal tradicional nos plantea.

En el fondo, lo que los compositores de estas generaciones han buscado es un instrumental nuevo. La música electrónica, de alguna forma, puede satisfacer las aspiraciones del compositor del futuro, pero no como música electromecánica, sino

como elemento sonoro incorporado a los esquemas tímbricos tradicionales, es decir, como un instrumento nuevo ligado a la técnica instrumental tradicional. Los ordenadores han suministrado datos y procesos matemáticos de composición. En definitiva, la experimentación ha sido preocupación fundamental del compositor de las últimas décadas. El avance y el dominio de la técnica ha sido el resultado del esfuerzo y dedicación de grupos de compositores que, impulsados por un afán de progresar y de encontrar nuevas formas de expresión para la música, han desarrollado su ingenio entregándose a un proyecto arriesgado y noble.

Siguiendo el proceso evolutivo de la composición, nos hallamos ante un hecho ciertamente revelador. Las leyes físicas que rigen el orden del sonido nos dan, quizás, una posible respuesta a todas estas investigaciones. El sistema físico-armónico proporciona curiosamente una explicación a toda la evolución del lenguaje musical. Si analizamos en un laboratorio el hecho físico que se produce al percutir un sonido nos encontramos con el siguiente resultado: percutiendo la nota fundamental aparecen los sonidos armónicos con una relación entre ellos que de alguna forma nos marca la evolución de la historia de la música. Así, pues, al sonido fundamental le sigue el primer armónico que se produce a la octava, el segundo a la quinta del primero, el tercero de nuevo a la octava, el cuarto y quinto le corresponde a la tercera mayor y menor del acorde perfecto. He aquí la base de los acordes perfectos mayores y menores, patrimonio de toda una etapa que representa a la primera música tonal. El siguiente armónico coincide con la aparición de la séptima, elemento renovador que dará paso a una flexibilización de la armonía impulsando la modulación, base de desarrollo, como elemento discursivo de la música. Siguiendo el orden que establece el sistema fisico-armónico aparecen los armónicos sexto, séptimo, octavo y noveno, coincidentes con la incorporación de las séptimas y novenas fundamento de la armonía disonante y la escala de tonos base de la música impresionista. Esta sucesión interválica proporciona un material acordal que nos pone en el umbral del siglo XX, y por último los armónicos más alejados nos suministran la justificación física del cromatismo, serialismo y microtonalismo.

Este análisis no deja de ser revelador, al menos en lo que tiene de justificación y explicación de hechos tan coincidentes con la naturaleza física del sonido. Parece sugerirnos que partiendo de los medios sonoros de que hoy disponemos, técnicamente hemos explorado el recorrido que las leyes físicas del sonido nos marca.

Por el camino de los instrumentos tradicionales y aceptando la idea de que la música es arte-ciencia, esta relación que nos facilita el estudio del fenómeno físico-armónico del sonido con la trayectoria evolutiva del lenguaje musical nos revela cierta claridad en el hecho de que nos encontramos en un período técnico de desarrollo integral y que sólo siendo capaces de plantear una nueva filosofía de la música en la que tengan lugar todos los progresos técnicos logrados hasta hoy, sin eliminar ninguno de ellos, nos encontraremos a las puertas de un lenguaje total en el que podamos acercarnos a la música con una visión menos mecanicista y más humanizada.

Nos hallaremos con una técnica distinta, con una nueva vanguardia de la superación de la técnica, de la técnica como medio pero nunca como fin, de la técnica como elemento enriquecedor de nuestras ideas, de la técnica rigurosísima pero que no sea advertida, de la técnica como abandono de ella, de la técnica que ordena nuestro lenguaje, de la técnica que actúe como vía de transmisión de nuestros sentimientos y no como barrera de incomunicación.

Después de tanto avance tecnológico, el encuentro de nuestra identidad debe ser nuestro máximo objetivo como planteamiento de un nuevo espacio sonoro en el que

la obra de los compositores ocupe el lugar que le corresponde en la sociedad que le ha tocado vivir.

Desde esta técnica total la melodía debe volver a ocupar su puesto. Una melodía nueva que se valga de todas las aportaciones y logros incorporados al nuevo lenguaje, con voz que reivindique su fuerza expresiva y ese poder de comunicación que le ha sido inherente durante toda la historia musical del hombre.

La melodía ha sido el elemento que ha definido la personalidad del arte musical. El ritmo por sí solo tiene un valor de orden, de equilibrio y de dinámica. La armonía es el elemento expresivo y habla ya de sentimientos, incluso de sentimientos opuestos, pero no los concreta todavía.

Es la melodía quien determina la voluntad expresiva de los sentimientos a través de la música. Se podrían escuchar dos obras con un mismo planteamiento armónico y pasaría inadvertido por la mayoría de los oyentes, hecho imposible en dos obras distintas armónicamente pero con una misma disposición melódica. Este testifica el poder de identificación de la melodía. Aún más: podríamos afirmar que una obra es así porque sus conductas melódicas son de esa forma.

Wagner decía: "La melodía viene de Dios. El resto de nuestro cerebro". La melodía, técnicamente, se define como una sucesión interválica. Si guiamos esta sucesión con un orden y le damos un sentido de equilibrio y de continuidad, contrastando cada una de las pequeñas estructuras que la configuran, no cabe duda que técnicamente habremos construido una melodía, y aún más desde la perspectiva de la técnica, y sin juzgar otros valores creativos, hasta podríamos llegar a afirmar que es una melodía bien hecha.

Creo, sin embargo, que la melodía debe contener una carga de afectos y sentimientos, ya que sin ellos no pasará de ser una sucesión interválica. El lenguaje hablado se vale de la palabra como medio de comunicación y entendimiento. Cada palabra está llena de significado y contenido, y de su ordenación dependerá la expresión de cada sentimiento. De la misma forma el contenido musical debe ser ordenado desde la melodía, equivalencia de la palabra en el lenguaje hablado. El orden y contenido de los sonidos melódicos se define como el vehículo de comunicación sin el cual difícilmente el mensaje será inteligible.

Fue Puccini quien afirmó: "ninguna música podría existir sin melodía". Cuando me refiero a la melodía no me estoy refiriendo tan sólo a la melodía de superficie, intento acercarme al universo sonoro total, en el cual los procesos melódicos aparecen como fluido interno permanente, en donde todos estos ciclos vienen marcados por conductas de orden melódico.

La armonía, siguiendo sus cauces de continuidad, acaba convirtiéndose en melodía. El contrapunto, por su misma naturaleza, se expresa melódicamente. El ritmo, cuando quedan definidos sus esquemas, adquiere una valoración melódica, sobre todo si se produce como ritmo de afinación determinada.

El proceso armónico de una sinfonía, por sí solo, se convierte en una gran melodía de acordes. Cada movimiento orquestal conlleva un movimiento melódico. La suma de todas las conductas que confluyen en una obra musical nos da siempre como resultado un polimelodismo sin el cual difícilmente el sentido de continuidad de la música podría desenvolverse.

Por este hecho todos los elementos que participan simultáneamente en un proceso musical actúan, además de las funciones específicas que adoptan en ese momento, como melodía. El abandono de la melodía sistemáticamente puede provocar la desaparición de la música como lenguaje de comunicación. En todo caso, el oyente, actuará como elemento contemplativo de un objeto sonoro.

La voz es el vehículo natural de la melodía o la melodía es el vehículo natural de la voz. Los instrumentos nacen a imitación de ésta, con el afán de cantar. La identidad musical de un pueblo nos la revela sus melodías. Los pueblos cuando se agrupan para expresar sus sentimientos colectivos de alegría, tristeza o dolor, cantan.

La melodía acompaña al hombre en todas sus manifestaciones. Está unida, de forma inseparable, a la vida y costumbres de los pueblos. El hombre, tal como hoy lo entendemos, sólo comprende la música plenamente a través de la melodía.

Que la melodía vuelva a encontrar su voz en esa nueva vanguardia que se aproxima, siendo el elemento imperecedero y nuevo que dé vida a una música, que, a la vez que recupera sus valores eternos, se acerque a un lenguaje comprensivo para que nuestro pensamiento sea entendido.

Intentemos crear un arte nuevo, avanzando siempre, ya que el arte nunca podrá ser estático, pero llenémoslo de contenido, surcando en las raíces de los sentimientos del hombre. Hagamos música de vanguardia, entendiendo la vanguardia como la aceptación de unos sentimientos compartidos, tomando conciencia de nuestra misión en la sociedad y procurando serle útil. No renunciemos a nada que signifique avance, pero sepamos encontrar sus limitaciones.

No nos alegremos cuando nos vuelvan la espalda y meditemos profundamente sobre un hecho que debe preocuparnos. Creemos un arte en el que la técnica sea sólo el soporte ordenador de nuestro pensamiento y no el fin de nuestras aspiraciones. Que no nos ciegue el ruido del vacío. Sólo emocionará a los demás aquello que antes nos conmovió a nosotros.

Avancemos despojándonos del peso de lo inútil. Únicamente la obra bien hecha puede perdurar. Sepamos criticar nuestra música con la objetividad con que lo hacemos en la de los demás. Sólo amando la música de nuestros compañeros cobrará verdadera significación la nuestra.

El arte, cuando es auténtico, es intemporal. La vanguardia, cuando es adoptada por todos, o es tradición o no es nada. La melodía será eterna, como el amor, como el agua, como el fuego, como el sol, como la noche, como una flor. Siempre distinta, siempre nueva, pero siempre ella misma para expresar el sentimiento de la música, para cantar la efusión de nuestros corazones.

No puedo imaginar un mundo sin melodía, sin canción. Sería como concebir un pájaro sin canto o un río sin agua. Toda la obra de Mozart es una canción. Me entristece pensar que, cuando las generaciones que nos precedan busquen nuestra canción, se les pudiera contestar con amargura incontenida: "los compositores de esa época no cantaron, se truncaron sus melodías".

Humildemente hemos de procurar que esto no suceda y quedará al menos como alerta para las generaciones venideras nuestro acto de fe en la defensa de la melodía y que sólo en la medida que sepamos convertir en melodías nuestras vivencias podremos dejar un mensaje de amor, de belleza y de sentimiento.

No les oculto, señores Académicos, lo costoso que para mí ha sido hilvanar estas humildes impresiones, reflejo de algo que llevo muy dentro. Soy músico y no escritor. He cumplido el deber honrosísimo de brindarles un trabajo que no es el mío habitual. Permítaseme que, con la ayuda impagable de dos excelentes artistas y amigos, vuelva a mi mundo y les ofrezca algo que corresponde mucho más a mi habitual actividad, que es, al tiempo, necesidad de vida: un ciclo de canciones, varias de ellas sobre textos de insignes poetas, miembros de la Real Academia de la Lengua, como en deseo de hermandad de nuestras instituciones y la que un día dediqué a mi querido amigo y padrino en esta oportunidad, crítico agudo en tantas de mis obras, Antonio Fernández-Cid-. Confío en que la aridez de mi prosa podrá tener así una cierta compensación, que con el mayor respecto y gratitud brindo a todos.

B.3. Discurso en la entrega del premio Tomás Luis de Victoria

Discurso pronunciado por el maestro con motivo de la entrega del Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria. VII Edición. Madrid, 18 de octubre de 2007.

Mis primeras palabras no pueden ser de otra forma que de agradecimiento. Agradecimiento, por su presencia en este acto a nuestro ministro de cultura, al Vicerrector de la Universidad Complutense, al Director de esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, al Presidente y, al Presidente del Consejo de Dirección de la Sociedad General de Autores y Editores, y, al Director del Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Mi reconocimiento a la musicóloga Esther Sestelo por las palabras laudatorias tan llenas de generosidad hacia mi persona. Son muchos años que la profesora Sestelo ha dedicado al estudio de mi obra, desde que inicia los primeros pasos de su Tesis Doctoral, por la que recibe, las mas altas distinciones que la Universidad dispone para premiar los trabajos de investigación: Cum Laude y Premio Extraordinario.

Hoy, al recibir el Premio Iberoamericano de la Música "Tomás Luis de Victoria", siento vivir un día de especial relieve, en el que se entremezclan pensamientos, sentimientos y reflexiones sobre la creación musical de los últimos cincuenta años, espacio de tiempo en el que la música española, con la participación de todos cuantos, desde su posición, han sentido el deseo de impulsar nuestra música hacia el máximo nivel de progreso, han desarrollado un trabajo importante para situarnos, en primera posición de aquellos países que tradicionalmente estuvimos muy alejados. La creación musical española de nuestros días es interesante, avanzada, bien informada, preparada técnicamente y liberada de muchas ataduras que el pasado imponía, mostrando, los jóvenes compositores, una obra llena de valores musicales, acercándose a la recuperación de la estética de la expresión desde las opciones compositivas mas variadas e interesantes.

Mi gratitud a los miembros del jurado que decidió, unánimemente, concederme este premio que tanto me honra. Lo ostentaré con orgullo, sintiendo, además, la alegría de formar parte de un grupo de compositores premiados, en las ediciones anteriores, por los que tengo gran admiración y me une una verdadera amistad.

Me siento gratificado por la presencia de todos ustedes, que configuran una alta representación de las instituciones que firmaron aquel importantísimo convenio entre la Universidad Complutense, el Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, la Consejería de Educación de la Comunidad Autónoma de Madrid y la Sociedad General de Autores y Editores, para crear el Instituto Complutense de Ciencias Musicales con el objetivo de impulsar, enriquecer y difundir el conocimiento de la música española e hispanoamericana.

Es importante el avance que este Instituto está dando a la investigación musicológica, tanto del pasado, como del presente que mira, con decisión, hacia un futuro mas prometedor, incorporando, últimamente, a sus objetivos la organización, valoración de candidatos, el estudio, desarrollo y difusión del premio "Tomas Luis de Victoria".

Elogio esta mirada hacia Iberoamérica y agradezco a la Sociedad General de Autores y Editores y a la Fundación Autor, la creación y patrocinio de este premio que marca un camino que todos deseamos fructifique sirviendo de impulso a otras iniciativas culturales que puedan crearse en esta misma dirección, generando nuevos proyectos auspiciados por nuestra sociedad civil.

Tomás Luis de Victoria alcanza con su obra una de las cotas mas altas de perfección de toda la música polifónica de nuestra historia, situándose a la cabeza de los mas grandes polifonistas europeos, por ello, este premio que lleva su nombre nos exige un trabajo de gran rigor intelectual y artístico.

Desde otra vertiente, celebro que al nacer este premio, sus impulsores fueran sensibles a apoyar tanto, a los compositores de España y Portugal como a los creadores de los pueblos hispanos.

En mis diversos viajes a algunos de aquellos países, tan lejanos geográficamente, y tan cercanos en nuestro sentimiento, he podido comprobar, no sin dolor, la falta de consideración que, en general, sufren los compositores. Por ello, estimo este premio de gran estímulo para esos creadores, que, de una forma abnegada, trabajan con fe, ilusión y un entusiasmo sin limites, a cambio del placer exclusivo de crear la obra, sabiendo, a priori, que, en tantas ocasiones, esas músicas no tendrán posibilidad de hacerse realidad a través de su interpretación.

Se une, en este acto, la alegría de recibir este premio, a la emoción del estreno de mi "Cuarteto para el Nuevo Milenio", obra de larguísima gestación que fue iniciada en los albores del Nuevo Milenio, y que abandoné en varias ocasiones, fruto de esas dudas que, tantas veces, nos acechan y nos imponen necesarios silencios temporales. Fue cuando, el "García Abril quartett" me comunicó la grata noticia de que habían dado mi nombre a su agrupación camerística, cuando decidí ponerme a trabajar con ahínco, para corresponder, con mi obra, a la generosidad de estos extraordinarios jóvenes músicos que, con su trabajo decidido y apasionada entrega a la música de cámara, han sido ya galardonados con importantes premios en concursos internacionales.

Y, teniendo en cuenta que la música se manifiesta con un lenguaje universal, este cuarteto formado por la unión de cuatro geografías distintas, España, Suiza, Australia y Rusia, se expresan en un solo idioma: el lenguaje universal de la música.

A través de toda mi obra, he pretendido, que mi música se manifieste, siempre, portadora de un mensaje de espiritualidad. La belleza intrínseca de la música me ha conducido por sus caminos en la búsqueda permanente de un lenguaje actual. En esta

búsqueda he procurado encontrar la grandeza de los avances que, su desarrollo en el tiempo, nos ha proporcionado.

En todo momento he proclamado el valor de la música como forma de entendimiento entre los seres humanos. Por ser arte y ciencia, nos eleva a las más altas aspiraciones estéticas, a la vez que estimula, nuestra curiosidad intelectual.
La música es la suprema representación del orden. Se manifiesta como revelación del misterio de nuestras almas.

Se expresa como el lenguaje del amor, como concepto universal de nuestros más nobles sentimiento y deseos de comunicación.

Estas son algunas de mis creencias estéticas, "a ellas voy y de ellas vengo", en búsqueda de la mas alta aspiración de un compositor, la belleza, esa magnificencia que, con toda devoción, va dedicada a ustedes, que, en definitiva, son los auténticos destinatarios del proceso de creación de toda obra musical por ser el último eslabón de la indisoluble trinidad autor, interprete y público.

Por todo esto les agradezco, de todo corazón, su presencia en este acto.

B.4. Discurso en el ingreso en la Real Academia de San Carlos de Valencia

Mi encuentro con la música y el mar

Discurso pronunciado por Antón García Abril de su ingreso en la Real Academia de San Carlos de Valencia. 2006.

Señores académicos, señoras y señores, quiero manifestar, en primer lugar, mi agradecimiento a esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, por el honor que me brinda al ingresar en ella, y, a la vez, ofrecerme la alegría de sentirme cercano a todos los académicos que formáis parte de esta noble institución. Si algún honor recibido a través de mi vida me ha llenado de alegría, tengan la seguridad, queridos académicos, señoras y señores, que este acto que hoy celebramos, aquí, en Valencia, en esta tierra que tanto quiero y a la que tanto debo, colma mis aspiraciones. En ella viví mi encuentro con dos grandes pasiones de mi vida, la música y la naturaleza, representada por el mar, por este mar mediterráneo que siempre me ha acompañado a lo largo de mi vida.

Fue allá por el año 1947 cuando llegué a Valencia para iniciar mis estudios oficiales en el viejo y querido Conservatorio de la Plaza de San Esteban. Mi encuentro con Valencia, suponía una inmensa alegría, plena de ilusiones, anhelos, pasiones juveniles y, también, por qué no decirlo, la tristeza se instalaba en mí al abandonar la familia, comprenderemos esta tristeza, situándonos en la vida de una familia de una pequeña ciudad de provincia, Teruel, en la que la familia significaba una unión profunda de sentimientos, encuentros y amor. Sentimientos encontrados, me afectaban, en muchas ocasiones, ya que vivía con la alegría enorme de encontrarme en la ciudad de mis sueños, en la gran ciudad de la música, y, al mismo tiempo, el sentimiento de nostalgia se apoderaba de mí, esa nostalgia que me invitaba diariamente a caminar, después de cumplir con mis deberes de buen estudiante, desde el centro de la ciudad, antigua calle de Los Ángeles, cercana al mercado central y La Lonja, hasta la estación de Aragón,

con el deseo de acercarme al viejo tren que portaba aires turolenses, la estación estaba ubicada, en aquel tiempo, en las cercanías del camino del Grao, cercana al trayecto que recorría el tranvía de la Malvarrosa, ese mágico y poético tranvía que me conduciría, mas tarde, a ese mar soñado, el largo trayecto que desarrollaba diariamente, como ejercicio físico, tenía un gran componente de ejercicio espiritual, se estaba configurando y consolidando en mí un sentimiento que trazaba un corazón que latía aunando Aragón, desde Teruel, y Valencia.

En mis primeros recuerdos como estudiante aparece la figura de Consuelo Lapiedra, Dª Consuelo, fue ella, para mi, un ser extraordinario. Desde el momento que me conoció hasta ese periodo posterior que tuve la suerte de interpretar con ella, a cuatro manos, todas las sinfonías de Haydn, fue un largo proceso de aprendizaje, no solo del piano, sino de todo aquello que gravitaba culturalmente en torno al desarrollo de mis estudios pianísticos. Recuerdo con gran afecto a los profesores, José Roca, Daniel Denueda, Leopoldo Magenti, el fue quien me enseñó, haciendo gala de su sutil sentido del humor, a recitar aquel pasaje de su zarzuela valenciana "La cotorra del mercat". "Me digüen manta, faena Fuch, che que diguen lo que vuilguen ¿Qué lo meo es de algun altre?..... ¡¡Nos divertíamos mucho al recitarlo!!

Entre los recuerdos mas queridos, adquiere un valor de gran relieve en mi formación armónica y humanista Don Pedro Sosa. Me sentí arropado, en todo momento, por su dedicación y cariño, recibiendo siempre su magnifica enseñanza, como músico, y, sus consejos, como extraordinario ser humano. Me mostraba de forma muy particular sus obras, me explicaba como nació su obra maestra, el pasodoble sinfónico "Lo cant del valenciá" de que forma los tres primeros compases partieron de la literalidad de un tema popular valenciano, interpretado, por la dulzaina y el tabalet fueron el germen del principio del pasodoble Don Pedro sentía una admiración sin limites, por el maestro Manuel Palau y, periódicamente, solicitaba mi participación, como pianista para hacerle oír al maestro sus sensibles canciones, todavía recuerdo el título de una de ellas "A la voreta del riu". Estos encuentros con el maestro Palau fueron para mi muy fructíferos, porque marcaron mi camino para un posterior encuentro con el maestro del que recibí clases de composición, hasta, que un día, ya en Madrid, en uno de los encuentros que periódicamente tenía con él, recibiendo sus clases, al terminar de ver mi primer "Concierto para piano y orquesta", y, haciendo gala de su incisivo sentido del humor, me dijo "querido García Abril, yo no puedo ya enseñarle nada, tal vez sea yo quien pueda aprender de usted" me quedé bastante perplejo y desorientado por esa inesperada afirmación sabiendo que tenía todavía muchísimas materias que aprender de sus sabia enseñanzas. Al evocar la figura del maestro Palau, aparece siempre cercana a él, la entrañable personalidad de la compositora Maria Teresa Oller. Oí, en aquel tiempo, algunas de sus obras que me cautivaron por su interés y modernidad.

Recuerdo, también, a Don Enrique Gomá, músico culto y sensible que, en mis primeros balbuceos contrapuntísticos, recibí apoyos y consejos de gran valor..

Dentro de este homenaje a mis primeros maestros, ocupa un lugar entrañable el musicólogo Francisco José León Tello, creo, espero no confundirme, que yo pertenecí a la primera promoción de alumnos de su cátedra recién ganada por oposición, cuando todavía seguía estudiando en la Universidad Valenciana. Era atrayente su palabra, culta y cautivadora, me he sentido siempre orgulloso, y sigo presumiendo, de haber recibido sus enseñanzas. Su amor por la música le conducía a descansar de sus estudios musicológicos, estudiando, sobre el piano, una de sus pasiones. Nos dará una medida de la enorme valoración que daba a su tiempo de estudios, el que, en alguna ocasión al llamar a su puerta, sabiendo que estaba estudiando el piano, la "Suite Iberia" concretamente, eras recibido con la elegante cordialidad que siempre tuvo con

todo el alumnado, pero sin dejar de estudiar, un solo instante, te atendía, te escuchaba y ayudaba en todo aquello que solicitabas, mientras seguía mecanizando la técnica de las obras que iba trabajando. Él tenía esa enorme capacidad intelectual que le permitía desarrollar dos actividades al mismo tiempo con una naturalidad pasmosa. He seguido posteriormente su trayectoria investigadora, desde la Universidad, y deseo que sean estas palabras de reconocimiento a mis primeros maestros, el agradecimiento profundo por su ingente obra, su aportación marca una de las cotas más altas de la investigación musicológica española.

Tuve la suerte de complementar mis estudios en el Conservatorio asistiendo asiduamente a los conciertos que se desarrollaban en dos grandes focos musicales, que iban completando mi formación musical, de un lado los conciertos de los lunes en la Sociedad Filarmónica que se realizaban en el Teatro Principal y de otro, los conciertos de la Orquesta Municipal. En la Sociedad Filarmónica escuché grandes solistas, dúos, tríos, cuartetos, con repertorios muy variados. Fueron estos conciertos de la Sociedad Filarmónica un importantísimo vehiculo para descubrir la música, especialmente la de cámara, los conciertos eran, generalmente, interpretados por solistas pertenecientes a los mas importantes circuitos nacionales e internacionales. En esta asociación escuché, por primera vez, a Debussy, Ravel, Bartok, Stravinsky, Prokofieff, Shostakovish, además de los españoles Mompou, Óscar Esplá, Palau, Ernesto Halffter, Granados, Falla Turina, etc.

Todos estos compositores, junto a tantos otros, fueron nutriendo y completando mis conocimientos. Poco a poco, nacía en mi el interés y el placer de profundizar en el misterio y el mensaje de la música a través del análisis de las obras que iba descubriendo.

Estos autores que se escuchaban en la Sociedad Filarmónica se complementaban con los compositores que, habitualmente, se interpretaban con la Orquesta Municipal bajo la dirección de los maestros Heinz Unguer y posteriormente Hans von Benda. Con los conciertos de la orquesta valenciana descubrí, sobre todo, la gran música clásica y romántica. Otra vía abierta importante para mi formación musical, fueron los habituales conciertos de la Banda Municipal de Música, objetivo principal para mi futuro profesional como clarinetista, una aspiración acariciada por mi padre, gran amante de la banda, del que recibí el amor por la música y el respeto y admiración por las bandas. Convencido estoy de la importancia social de esta agrupación musical como vehiculo de cultura popular y de su altísimo valor para formar y cultivar la sensibilidad de las sociedades en desarrollo. En mis últimos años valencianos, tuve la primera gran experiencia como director de orquesta, fue con la sinfónica, y, no recuerdo como se produjo el milagro, pero, conté, además, como solista con el gran pianista valenciano Leopoldo Querol, para interpretar el Concierto de Tchaikoswky, completando, el "Capricho español" de Rimsky-Korsakoff y la "Sinfonía del Nuevo Mundo" de Dvorak. Mi relación con Leopoldo Querol fue familiar, su esposa Manolita, así le gustaba que le llamásemos, sentía por aquel joven músico, un cariño que siempre agradecí. Mis encuentros con el matrimonio eran habituales ya en Madrid, en su residencia de María de Molina, él fue quien escuchándome tocar algunos de mis "Primeros bocetos" me sugirió ir a Madrid, y, efectivamente, con la ayuda de un puesto de profesor de música que me ofreció en el Instituto Ramiro de Maeztu, del cual, el ilustre pianista, era catedrático de francés, me instalé, definitivamente, en Madrid.

Continuando mi proceso de formación, tuvo singular importancia, mis frecuentes encuentros con el decano de los músicos valencianos, el compositor Eduardo Lopez Chavarri. Le conocí a través de su hijo Eduardo, compañero de estudios que, con su amistad, me permitía tener la puerta abierta en la casa del venerable maestro y recibir tantos consejos de aquel músico que había tenido relación con nuestros mas grandes

compositores españoles de finales del siglo XIX y principio del XX, especialmente con Albéniz, Falla, Granados y Turina. Oír sus narraciones era un auténtico placer estético e histórico. Su palabra dejaba siempre huella con todos los que le escuchábamos. En aquel tiempo estudié algunas de sus obras pianísticas que, frecuentemente, interpreté para él.

Recuerdo con simpatía un episodio algo sorprendente que viví en el conservatorio, estando en un tiempo de descanso ocupando una clase vacía, me dedique a tocar alguna parte de aquellos "Primeros bocetos" que fue escribiendo durante mis estudios y, de forma inesperada, irrumpió en la clase un caballero que, en aquel momento, yo todavía no conocía, y casi, increpándome de forma sorpresiva, a la vez que cariñosa me preguntaba repetidamente: "¿Qué es eso que tocas? ¿Qué es esa música? ¿de quien es esa obra?". Yo, muy asustado y con la preocupación de pensar que mi contestación podría molestar a aquella persona, que, sin yo saber quien era, intuía se trataba de alguna personalidad importante del mundo de la música, contesté muy tímidamente, " es mía, estoy probando acordes…"casi no me dejó terminar diciéndome "¡¡hay que seguir a Falla, hay que seguir a Falla!.....pero, bueno, esta muy bien lo que haces", y desapareció como una exhalación. Mas tarde descubrí que se trataba del compositor Vicente Asencio, por el cual sentí siempre, al lado de su esposa Matilde Salvador, una gran admiración.

Fruto de esa etapa en la que inician mis primeros pasos como compositor, compuse una obra, mi primer homenaje a Valencia, se trataba de "Tres danzas valencianas", un pequeño concierto para piano y orquesta que interpretó, como solista Eduardo Lopez-Chavarri Andujar y, en alguna ocasión, yo mismo. La parte orquestal fue interpretada por la "Orquesta Ferroviaria", no se el por qué ni de donde provenía el nombre, pero así era y no le faltó ilusión a su director Daniel Albir, para llevar adelante ese proyecto tan interesante desde el punto de vista de colectivo social. En esa línea, ya incesante, de componer, escribí algunas obras corales, perdidas en el tiempo, para ser interpretadas por un coro del Conservatorio que creamos un grupo de alumnos y que yo mismo dirigí.

En este homenaje a mis primeros maestros en el Conservatorio de Valencia, quiero dejar, también, constancia de la relación tan cercana de amistad que recibí de mis compañeros de estudio, evocaré, en representación de todos ellos, a Rafael Talens. Los dos formamos un dúo de clarinete y piano y fue con él, la primera vez que visité Madrid como acompañante, al piano, en las oposiciones que realizó a una plaza de clarinete en la Banda Municipal de Música de Madrid.

\- - - - - - -

Nunca podrá olvidar la impresión de magnitud que sentí al contemplar la primera vez el mar mediterráneo, mi encuentro se produjo un día de otoño, desde la playa totalmente solitaria de la Malvarrosa. Aquella playa poética que mantenía la belleza de un espacio que invitaba a soñar, a crear y estimulaba nuestra sensibilidad artística. Cuando la música valenciana celebró el centenario del maestro Joaquín Rodrigo, recibí, del Palau de la Música, el encargo de escribir una obra homenaje al maestro, y fue el momento que, en este homenaje, al mismo tiempo expresé, con mi obra, "Concierto de la Malvarrosa" mi devoción por aquella playa desde la que contemplé, por primera vez, el mar. Allí, en esa playa viví largos espacios de meditación y contemplación, también dediqué mucho tiempo al estudio de la armonía, su luz penetró para siempre en mi, esa luz tan cercana a la luz de los azules cielos que arropan la contemplación del arte único mudéjar, de mi tierra turolense tan cercana y hermanada a Valencia. Nos une nuestro río Turia, naciente en la ciudad de Teruel, fruto de la confluencia de dos ríos Alfambra y Guadalaviar, que al convertirse en Turia, nos acerca al corazón de Valencia, en él habita el alma turolense, representa la expresión

mas mediterránea de Aragón. Desde esa luz que penetró profundamente en mi sensibilidad de músico, he sentido el arte y especialmente la música que la he entendido como un lenguaje de comunicación portadora, siempre, de belleza. Seguramente la visión abierta, límpida y llena de perfección en su luz y en su movimiento, me ha conducido, no se si consciente o inconscientemente, a crear una música en la que todo está a la vista, un arte en el que no existen zonas oscuras, al menos eso ha sido mi pretensión.

Entre los muchos amigos pintores y escultores que formábamos un grupo de estudiantes de Bella Artes, recuerdo a Andrés Cilleros o Nasio Bayarri, pero, especialmente, al pintor Joaquín Michavila, amigo querido y admirado desde que iniciamos nuestros primeros pasos por los caminos de la creación pictórica y musical, nos unía además el cariño y admiración profunda por aquel ser maravilloso que fue Carmen Mas, Carmencita, para los que fuimos sus amigos, que mas tarde se convertiría en la esposa querida de nuestro pintor, ella fue quien, siendo estudiante y ya magnifica cantante, se brindó a cantar mi primera obra escrita para voz y piano, "Canto a la madre". Ya por aquel tiempo tuve la suerte de contar con magníficos intérpretes valencianos que se acercaron a mi música ayudándome a hacer realidad mis ilusiones de compositor naciente. Los violinistas Abel Mus y Pascual Camps y el violonchelista Sorní, la cantante Consuelo Muñoz y tantos otros me apoyaron incondicionalmente.

- - - - - - - - - -

Deliberadamente no me he adentrado en expresar mi relación con la música y los músicos de Valencia en épocas posteriores a mi estancia como estudiante del Conservatorio, son tantos los hechos, interpretes y amigos valencianos a los que me siento unido, que, me sería imposible mencionar a todos, para ello necesitaría un espacio de tiempo que, espero y deseo encontrar en alguna otra ocasión, pero, permítanme que como representación de todos, ofrezca este recuerdo en la persona de cuatro artistas intérpretes cercanos a mi obra: la cantante Ana María Sanchez y los directores de orquesta Enrique García Asensio,
Manuel Galduf y Luis Antonio García Navarro, tan triste y tempranamente desaparecido.

- - - - - - - - - -

Desearía que estas palabras, unidas a la audición que de mi obra "Concierto de la Malvarrosa", que interpretará la Camerata Académica, bajo la dirección de Pilar Vaño y los solistas José Mª Sáez y Carlos Apellániz sea mi sentido homenaje a todos los maestros que guiaron mis primeros pasos por el camino apasionante de la música. Mi reconocimiento a esta tierra que con su generosidad humana y personalidad artística penetró en mi vida y, por último, quiero expresar de nuevo, mi agradecimiento a todos los que, con este acto académico, demuestran, una vez mas, la magnificencia con la que en todo tiempo se me ha tratado y distinguido desde esta querida tierra valenciana.

No quisiera haberles cansado con este discurso, Si así hubiera sucedido sería imputable al deseo de proclamar mi amor y pasión por esta tierra que supo encauzarme en el bello camino de la música. La tierra en donde surgió mi encuentro con la música y el mar.

Muchas gracias

B.5. Discurso pronunciado en la entrega del Premio Aragón

Discurso pronunciado por Antón García Abril con motivo del acto de entrega del Premio Aragón otorgado en 2003 por el Gobierno de esta Comunidad.

Excmo. Sr. Presidente del Gobierno de Aragón, dignas autoridades, señoras y señores.

Este "Premio Aragón" que hoy se me concede me colma de júbilo y emoción. Me siento orgulloso de ser destinatario de tan altísima distinción y me honra hallarme al lado de tantas personalidades ilustres, que han sabido diseñar una trayectoria caracterizada siempre por un ideario inmerso en un fuerte sentimiento de nuestra tierra, aportando, cada uno desde su propia actividad, valores que han proporcionado un impulso nuevo al acontecer de nuestra historia mas reciente.

Quisiera interpretar este galardón como premio a todos aquellos que aspiramos a que la música, máxima expresión de los sentimientos y lenguaje universal que propicia la unión entre los seres humanos, ocupe su espacio en nuestra sociedad, con el convencimiento de que una comunidad que participa de los valores espirituales será siempre una ciudadanía espiritualmente mas desarrollada, dialogante, mas comprensiva y culta.

Así como en la Carta del Agua se proclama, "sin agua no hay vida posible, es un bien preciado, indispensable a toda actividad humana", de la misma forma, en el sutil universo de la sensibilidad de los pueblos, podemos testimoniar que los Valores Espirituales, que proporciona los bienes culturales y artísticos son indispensables a toda actividad humana para que esta tenga auténtica dimensión y, a su vez, imprescindibles para estructurar una sociedad equidistante entre los valores materiales y los espirituales, ambos necesarios para el logro de un desarrollo social equilibrado.

Este premio que hoy recibo me exige, todavía más, trabajar con fe e ilusión renovada, exhortando a todos a desarrollar nuestras faenas cotidianas impulsados por un auténtico espíritu de superación y unidos en un ideal común para el progreso de Aragón, ofreciendo nuestra aportación personal desde nuestro trabajo diario entrelazando nuestras manos, nuestras voces y nuestros corazones.

Dice nuestro Himno "Nos ha llevado el tiempo al confín de los sueños, un nuevo día tiende sus alas desde el sol". Aragón es un pueblo vital, posee hombres y mujeres con alas y fuerza para llevar adelante un proyecto cultural y artístico moderno y avanzado. Aragón necesita de sus gentes,

Para alcanzar las más altas cotas de exigencia, precisa de todos ellos, porque cada uno cumple desde su trabajo, una misión trascendente para el desarrollo de nuestra tierra.

Una sociedad sensible y con espíritu de progreso y superación debe articularse desde la unión y exacta valoración de todos los procesos evolutivos que la identifican. El progreso económico, al lado del social y cultural. Inmersa en este proceso, la música de los grandes compositores de la humanidad, unida a la da aquellos creadores que forman parte de nuestra propia historia, debe ocupar su lugar en una sociedad moderna, culta y evolucionada, en esta evolución los creadores y los hombres de la

cultura, junto a los impulsores de la economía en todas sus vertientes, velaran por el mantenimiento de los nuevos signos de identidad, cultural y artística, necesarios para que un pueblo se le reconozca y perdure, sin que se interrumpa el fluir de su propia continuidad histórica.

He dedicado toda mi vida a la Música y dentro de ella a la creación. Al recibir este "Premio Aragón" me comprometo con la máxima exigencia de mí mismo, para entregar a nuestra tierra, todo lo mejor que pueda salir de mi mente y de mi corazón.

Permítaseme ofrecer, y compartir, este galardón con todos los que hoy trabajan en nuestra comunidad desde el ámbito de las Bellas Artes, por la música y desde ella, y aspiran a comunicar a toda la sociedad aragonesa un mensaje de fraternidad, de amor, de paz y belleza, bienes espirituales preciados, necesarios para vertebrar y cohesionar una sociedad moderna con sensibilidad para diseñar, un proyecto cultural y artístico, con la mirada hacia un horizonte lleno de futuro.

Antón García Abril

ANEXO 5.- ENTREVISTAS

En este anexo incluimos una selección de entrevistas que, o bien son inéditas, o bien resultan de muy difícil localización y nos ha parecido oportuno reproducirlas en esta Tesis porque desarrollan con argumentos muy sólidos su particular concepción de la música como paradigma de comunicación

Entre las entrevistas no publicadas hemos recogido estas dos:

A.1) "Entrevista al maestro García Abril". Realizada en Madrid en el mes de diciembre de 2006 por Paula Coronas.

A.2) "Entrevista con García Abril". Realizada en Madrid, en el Aula de Composición, por Ismael Fernández de la Cuesta.

Entre las entrevistas publicadas reproducimos estas tres:

B.1) "Entrevista a Antón García Abril". Realizada por Elena Trujillo y publicada en la revista *Musical Ritmo* en noviembre de 2006.

B.2) "¿Qué quiere usted saber del Concurso Antón García Abril?". Publicada por la revista *Melómano* en junio de 2008.

B.3) "El compositor habla". Realizada por Ruth Prieto y publicada en la web *Perkustra* en febrero de 2008.

A.1. "Entrevista al maestro García Abril", diciembre de 2006, Paula Coronas.

1) ¿Cuáles fueron sus raíces y antecedentes musicales?

-Para empezar hay que situar mis prolegómenos en la música, en los años de postguerra, en un Teruel derruido. El año que termina la guerra (1939) yo tenía 6 años. Cuando termino mis estudios preliminares tendría yo 9 ó 10 años (1945). Teruel entonces era una ciudad devastada, derruida, llena de escombros. Sin embargo, y aunque era niño, intuía la alegría del final de la guerra.

El mundo de la música prácticamente no existía, lo que si había era una pequeña banda. Mi padre pertenecía a ella, porque era un gran aficionado, de esos grandes amantes de la música que todavía hoy existen, le gustaba el repertorio de bandas (marchas, pasodobles y transcripciones de zarzuelas, óperas…etc.) Mi padre matriculó a los tres hijos varones que éramos en la banda. Y allí aprendí de su mano las primeras nociones musicales. Me ofrecieron un instrumento: el clarinete. Ahí empieza para mi el descubrimiento de la música, de qué forma la música afectaba a mis sentimientos. Aún recuerdo cuando tocaba dentro del conglomerado de la banda, cuando oía las distintas manifestaciones sonoras de los instrumentos (ritmos, contrapuntos). Lo escuchaba todo, me fascinaba absolutamente todo. Realmente esa experiencia tuvo un gran impacto sobre mí, fue un gran aprendizaje.

Posteriormente recuerdo que un día mi padre nos dijo que iba a comprar un piano, y nos preguntó a los hermanos si alguno de nosotros tenía intención de tocarlo. Yo fui el único que mostró interés. De esta forma el piano llegó a casa. Cuando me quedaba solo me dirigía al piano y descubría la magia del blanco y negro de ese misterioso instrumento. Tecleaba notas, recibía sonidos, los agudos, los medios, los graves… intentaba sacar melodías. Realmente ejercía sobre mí una presión psicológica extraordinaria. Era una atracción enorme. Así pasaron los meses, hasta que mi padre decidió contratar a un viejo profesor que pertenecía a un quinteto que actuaba en un café concierto, y así fue como accedí al estudio del piano de una forma más reglada (estudio de acordes, arpegios, escalas). Estos fueron los primeros estudios musicales turolenses.

2) Háblenos de su etapa de formación en Valencia, y posteriormente en Madrid:

-En Valencia fui a estudiar al Conservatorio. Hice los estudios oficiales de música. Tengo un recuerdo muy especial, muy afectivo de dos profesores: Consuelo Lapiedra, que me enseñaba piano. Tras escucharme por primera vez tocar, dijo: "Este niño es un diamante en bruto". Me trató de maravilla, se portó conmigo como una madre. Trabajé con ella repertorio muy extenso, incluso, tuve la suerte de interpretar con ella todas las sinfonías de Haydn a cuatro manos. Y el otro recuerdo es el de Pedro Sosa, un gran maestro de armonía, muy conocido en Valencia, fue autor de un pasodoble valenciano, especie de himno en Valencia: "Lo cant del valença". Posteriormente cuando realicé estudios más desarrollados tuve maestros importantes como Manuel Palau o el musicólogo León Tello, etc.

Mi paso por Madrid fue muy interesante. Por aquel tiempo tenía mucho contacto con el hijo del gran patriarca de la música valenciana, Eduardo López Chavarri. Era entonces ya una persona muy mayor cuando yo era niño. Pero yo tuve mucha relación con su hijo. A través del gran pianista y catedrático de francés del Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid, Leopoldo Querol después de escucharme, me dijo: "tienes que irte a Madrid". Me ofreció quedarme como profesor de música en el

Instituto Ramiro de Maeztu, y de este modo pude recibir algunos ingresos para comenzar mi andadura por Madrid.

3) ¿Qué le ofreció aquel Madrid?

El Madrid de aquellos años a un joven provinciano como yo, le suponía una especie de reto mágico, porque intuías que algo, muy importante, podía suceder. Comencé a estudiar en el Real Conservatorio Superior de Madrid, materias como contrapunto y composición, que ya había iniciado previamente en Valencia, con el maestro Palau. Conocí a todos los músicos que, posteriormente, durante tantos años hemos sido compañeros del Conservatorio. Realmente esto supuso para mí un impacto bastante fuerte, me sentí muy cómodo en aquel ambiente y muy sorprendido por la cantidad de novedades y ofertas culturales que me llegaban.

4) ¿Cómo fue su conocimiento con Áurea Ruiz?

La conocí nada más llegar a Madrid. Una de las primeras personas que conocí fue a ella, que entonces estaba estudiando en el Conservatorio. Yo iniciaba los estudios de composición también en este conservatorio madrileño. Todo esto tuvo una influencia muy positiva en mí, haciendo que me afianzara por dos caminos: El de la música y el del enamoramiento, pues conocí a esta chica que me dejó totalmente impactado, y prendado absolutamente. Esto hizo que mi estancia en Madrid a nivel afectivo fuera magnífica e ilusionante…

Por aquellos años vivía en una pensión, tenía una habitación en la que tenía un piano, (por esa época estaba muy dedicado al estudio del piano). Hasta ese momento había bastantes obras mías que escribí por pura intuición, aun sin tener conocimientos técnicos. Escribí el "Canto a la madre", dedicado a mi madre, todavía lo recuerdo perfectamente. Era una pieza para piano. También compuse Hojarasca, un poema valenciano, una Rapsodia para violín y piano, un concertino para piano y cuerdas, cuya partitura desapareció… Quiero decir con esto, que yo había compuesto desde siempre, lo que ocurre que de una manera ya seria (con los conocimientos técnicos) vinieron posteriormente. Cuando llegué a Madrid, acababan de jubilarse dos catedráticos de composición: Joaquín Turina y Conrado del Campo, a los que ya no conocí. Tuve como profesor al siguiente catedrático, que fue Julio Gómez.

***5) Descríbanos su paso por Siena**:*

Por entonces teníamos mucha información respecto a las becas que existían para perfeccionamiento. Me interesé por los largos cursos de verano que había en la Toscana italiana, en Siena. Asistí durante tres años a estos cursos, que duraban tres meses (allí coincidíamos músicos de toda Europa y América, propiciando una permanente comunicación). Lo pasábamos muy bien, te divertías mucho también, como deben ser los cursos de verano, las vivencias de los jóvenes, el trabajo ilusionado de aquel momento. Así nació esta Sonata para violín y piano, cuyas primeras ideas habían sido gestadas en Madrid. Se creó entre Madrid y Siena.

En este tipo de obras primíparas, aparecía el entusiasmo , la ilusión de un joven compositor que estaba entonces en una tierra tan importante como Italia(tal vez esta observación hoy en día no tenga validez, dada la enorme facilidad con que se viaja a todas partes, pero entonces estar en un país como Italia era algo realmente importante). Todo era muy interesante, trabajábamos con mucha fe, con la idea de beber en las fuentes de la cultura italiana. Yo asistí a un curso de composición que impartía un profesor italiano, un lírico compositor de la vieja escuela, cuando cantando y analizando una ópera de Verdi, se ponía a llorar emocionado. Era un músico operístico, y personalmente inmensamente bueno, bondadoso. Tengo un recuerdo imborrable: Él era Vitto Frazzi. Y también realicé un curso de música

cinematográfica con un grandísimo compositor italiano, Francesco Lavagnino. Él fue el primer músico europeo de la modernidad que entra en el cine americano.(años 54, 55). Era un hombre muy culto, y un maestro extraordinario. Y aprendí las primeras nociones de música cinematográfica que me llamaron la atención. Estaba dispuesto a aprenderlo todo, a captarlo todo…

También asistía a los cursos de ballet, del coreógrafo ruso Alexander Sakorov, un coreógrafo ruso, o a los cursos de Favaretto, que era un gran repertorista, que hacía música de cámara con cantantes, a las clases de Andrés Segovia…etc. Me estaba haciendo músico allí, descubriendo las diversas manifestaciones de la música, siempre con una visión que me acercaba a la composición.

***6) Coméntenos su experiencia como profesor de Solfeo y Teoría de la Música en el Conservatorio Superior de Madrid**:*

Me incorporé a la tarea docente de una manera muy divertida: Como era estudiante de composición acudí a hablar con mi profesor de composición, D. Julio Gómez para comunicarle que había ganado por oposición una plaza de profesor de Solfeo en el Conservatorio de Madrid. Me contestó "es una barbaridad, pues os empeñáis en enseñar antes de aprender"…Aquello me impactó profundamente (sonríe).

Pienso que aquella primera experiencia pedagógica me enriqueció mucho, pues creo que ensañando se aprende enormemente. Recuerdo que el solfeo de entonces era un solfeo de envergadura, muy complejo en tonalidades, claves, ritmos….Siempre estuve abierto a todo lo que suponía descubrir algo que yo no conocía. Fue un momento estupendo para mí : recibía una pequeña beca de la Diputación Provincial de Teruel, unos ingresos como profesor en el Instituto Ramiro de Maeztu y el sueldo ya de profesor de Solfeo. Esto suponía para mí una seguridad económica que me respaldaba y me daba la tranquilidad necesaria para dedicarme a mis estudios serios de composición (contrapunto, armonía…).

7) ¿Qué significó para usted el grupo de Nueva Música?

Ese Grupo se creó en torno a los años 60. Era un grupo formado por diversos compositores, yo era el más joven de todos ellos. El grupo estaba formado por Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Manuel Carra, Alberto Blancafort, Fernando Ember, Ramón Barce y yo mismo. Ese grupo tuvo muchísimo interés porque todos estábamos bajo la inspiración de un gran crítico musical que fue y que sigue siendo Enrique Franco, que en aquel momento era el Director de Radio Nacional de España. Fue siempre un hombre inquieto que valoraba muchísimo la labor de los jóvenes que empezábamos entonces y que tuvo siempre una idea de apoyarnos y de mantenernos unidos para que algún día esta unión entre nosotros pudiera fructificar en un proyecto de unidad con el objetivo de que supiéramos estructurar aquellos parámetros en los que necesitábamos coincidir para llevar adelante este proyecto común (a pesar de nuestros pensamientos musicales diferentes). Quiero aclarar que nosotros, por entonces, no disponíamos de partituras, no teníamos grabaciones de la música que se hacía en Europa. Estábamos absolutamente desinformados. Por eso nos reuníamos periódicamente, para hablar de música, de compositores que en aquel momento comenzábamos a descubrir como Dallapiccola, Luigi Nono, Boulez, Stockhausen…Y además hay un hecho al que muchas veces no se le da la importancia que tuvo, y que creo fue decisivo: El Ateneo de Madrid, que en aquel momento tuvo un Director del Departamento Musical, un crítico llamado Fernando Ruiz Coca. Este crítico musical tuvo una importancia enorme en el desarrollo y apoyo a las obras del Grupo de Nueva Música, poniendo, a nuestra disposición el Aula de Música del Ateneo de Madrid. Se organizaba un concierto semanal, y previamente, nuestro Grupo, junto a otros compositores e intérpretes que tenían inquietudes por la música que se hacía en aquel momento, se reunía para comentar, analizar obras, se discutía sobre nuevas teorías de

la música, se estrenaban nuevas obras… Fue un movimiento importantísimo para este Grupo y para otros compositores muy conectados a él como Carmelo Bernaola y Miguel Alonso.

No había un pensamiento estético común en el Grupo, pero sí existía una idea compartida de descubrir lo nuevo, de ruptura que se tiene siempre cuando se es joven. Hacer algo nuevo, algo distinto, hacer algo que se encajara con la visión de Europa, salir del españolismo de la Generación del 27, escapar de un folklore demasiado literal, esa idea sí que estaba presente. Posteriormente cada uno de los componentes del grupo siguió su camino artístico independiente, y aunque hemos continuado siendo grandes amigos, nuestras trayectorias han ido por derroteros diferentes.

***8) Año 1964**: **Boda con Áurea**. **Beca de la Fundación Juan March y estudios en Roma**. **Háblenos de esta época de su vida**:*

La Fundación Juan March tenía unas becas estupendas tanto a nivel cultural como económico. Me fui a estudiar con Goffredo Petrassi, porque en aquellos años en Europa había dos grandes focos o escuelas importantes a nivel de composición: Messiaen en París y Godofredo Petrassi en Roma. A mi me gustó y me sigue gustando mucho más la música de Messiaen que la de Petrassi, pero sin embargo me atraía más la cultura italiana que la francesa en aquel momento. Además de aprender composición, me dediqué a viajar muchísimo y aprendí bastante de la cultura italiana en su totalidad. Estaba estudiando esos cursos allí y regresé a España para la boda.

Entonces ya había compuesto algunas obras, incluso ya existía mi primer concierto para piano y orquesta. Petrassi escuchó mi música e hizo unos comentarios extraordinariamente interesantes sobre ellos. Me dijo entonces que debía estudiar bajo su magisterio todo lo que concierne al serialismo de la escuela de Viena, orquestando poemas de Dallapiccola, algunas de las obras pianísticas de Webern, escribía obras en ese estilo… pero nada más terminar de escribir esas obras y escucharlas sentía que no tenían mucho que ver humanamente con mi estilo, no estaba identificado con aquel mensaje. A partir de ese momento quedó bien claro en mí que yo no era un músico dotado para hacer dodecafonía. Era un músico que apuntaba en la libertad total en un sistema libre de toda atadura.

9) ¿Podemos distinguir fases dentro del proceso compositivo garciabriliano?

Si la pregunta va dirigida a épocas dentro de mi estilo compositivo, yo diría que no reconozco distintas épocas en mi composición, exceptuando aquella época serialista, en que hago una ruptura total, y salvando aquellas obras primeras bartokianas y satravinskianas, como el Concierto para instrumentos de arco, el Doble Quinteto para quinteto de cuerda, viento, arpa y percusión, que se estrenó en el Festival de Washington. A esa época ya nunca vuelvo ni pienso volver. Después se inicia un período de búsqueda, en donde naturalmente todas las obras que escribí y que sigo escribiendo se corresponden con una búsqueda de un lenguaje propio, enraizado con las grandes tradiciones de España, y enraizado con lo que yo entiendo que debe de ser la gran música española y europea pero sin caer en ningún sistema prefijado, es decir, con la libertad que yo doy a mi música. Aquí puede estar la clave de mi estilo más definitorio.

Creo que no se podría hacer una diferenciación clara de épocas o períodos, aunque por supuesto que mis obras son distintas: No podemos por ejemplo comparar el Concierto de Piano, con los Nocturnos de la Antequeruela. En esta última obra, vemos un estilo mucho mas maduro, más profundo, más depurado…pero considero que estas son transformaciones de una idea que ha predominado siempre bajo un mismo sello: La búsqueda de la belleza y la búsqueda de la comunicación.

10) ¿Cuál es su tema inspirativo por excelencia?

Por descontado hay dos temas: la naturaleza, en su dimensión casi religiosa diría yo, está en un porcentaje muy alto de mis obras (el mar), y el amor, que aparece en casi todas mis canciones. La naturaleza en el cosmos, en su magnitud, cosmosófica ya, el amor que entraña el ser humano como salvación de la Humanidad, y la pureza y la limpieza constantes en mi escritura. No permitirme nada que enturbie mi escritura. Esto es una exigencia.

11) ¿Cuáles son las claves para conciliar novedad, originalidad y capacidad comunicativa con el auditorio?

Ante todo cuando escribo pienso en mí, porque el primer público que tiene un creador es él mismo. Yo siempre digo medio en broma medio en serio, que escribo la música que me gustaría oír, y por eso la escribo, lo tomo como una necesidad. Una vez que ese primer público, que soy yo, está en la línea de la comunicación, lo que sí me hace muy feliz es saber que mi mensaje va a ser entendido, comprendido y va a crear impulsos emocionales entre las personas que lo reciben y que puede ser beneficioso para cualquier persona que ame la música, que ame la naturaleza, que ame la dignidad del ser humano… Por lo tanto yo compongo para mí, entendiendo que componiendo para mí voy a proyectarlo sobre los demás.

12) ¿Qué formas musicales prefiere?

No tengo una forma musical predeterminada. En cada momento te encuentras a gusto con la forma que eliges en ese momento para componer. Cuando agarras la obra en tu propia técnica y sensibilidad, y la tienes ya cogida para ti, no se te va ya de las manos, estés en el grupo que estés, ya es tuya la obra (da igual si es un cuarteto, una sonata, una suite…). Primero es la concepción de la obra y luego das lo mejor que tienes para estructurar esa obra. Posiblemente dos formas muy recurrentes en mi música son las canciones y los poemas, ambas muy próximas a mi estilo, a mi propia sensibilidad.

13) El tema de la alegría ¿es significativo en su obra?

Sí, en mi música hay alegría. Tengo que decir que soy la persona más antiviolenta que existe, y que todo lo que se acerca al ruido me produce una inestabilidad psicológica que me daña profundamente. Incluso en la música, cuando me puedo acercar a algo que puede ser muy brusco, lo eludo, no me siento cómodo. Solamente me siento feliz cuando mi música está acercándose a un mensaje de cordialidad. Todo lo que sea brutalidad en lo rítmico o en lo disonante, me parece que no encaja con mi sensibilidad. Tal vez por eso mi música proyecte una cierta alegría, un cierto equilibrio.

14) Sobre el papel del creador como comunicador de mensajes dentro de la sociedad a la que pertenece, ¿qué influencias tiene el compositor en la sociedad y viceversa?

Si la sociedad musical estuviese iniciada desde la niñez, la influencia sería tremenda, porque esos niños pasan a ser jóvenes que aman la música, que disfrutan de ella, y que luego pasan a ser adultos que configuran una sociedad culta, sensible, contraria a cualquier hecho de violencia. Entonces la influencia que puede tener la música es enorme en una sociedad.

Si te refieres a qué influencia pueden tener los compositores de hoy sobre la sociedad, te diría que desgraciadamente poca, pues numéricamente es muy pequeña la

cantidad de amantes de la música que tenemos. Habría que reforzar desde la base y también incluyendo a la música a todos los niveles en la Universidad. No olvidemos que la sociedad más culta es la universitaria, los conservatorios no crean público, sin embargo la Universidad sí puede hacerlo.

15) ¿De qué modo está presente la actualidad en su mensaje musical?

Hay que tener en cuenta, que al compositor nada le es ajeno, todo le que le circunda, lo que hay a su alrededor le influye de manera positiva o negativa. Todo lo que está en la sensibilidad del ser humano es captado por el creador, y lógicamente trasladado a su obra de arte, aunque a veces este hecho se produzca de una manera casi involuntaria, es decir inconsciente.

16) ¿Hay alguna diferencia entre la obra de encargo y la que nace de forma natural?

No existe ninguna. Las obras de encargo han existido siempre, desde Bach hasta Mozart. Beethoven es el primero en romper el concepto de músico asalariado, aunque hay que diferenciar entre el músico asalariado y entre la obra de encargo. El encargo existe en el período Romántico. Aparece ya la figura del editor, que va al lado del fracaso o el éxito de la obra. Los encargos siempre han existido en la trayectoria de los compositores, para mí tienen aspectos muy positivos, permiten que muchas obras hayan salido a la luz, que tal vez de otro modo, nunca hubieran sido gestadas. No hay ningún aspecto negativo en estas obras de encargo, y desde luego el proceso de creación es el mismo en ellas que en la producción que surge naturalmente. Los encargos deben multiplicarse.

17) ¿Qué papel juega el intérprete en su obra?

Es fundamental. Siempre digo: Si hay intérprete hay compositor, si no hay intérprete no hay compositor. Es un papel por tanto definitivo. Cuando un intérprete se acerca a una obra mía, si hace una versión sensible, musical y la comunica bien, es esta persona la que compone la obra en ese momento. Si tiene el mismo nivel de sensibilidad que el compositor, la obra no se verá mermada, por el contrario, puede superar lo que el compositor ha creado. En el caso contrario, es mejor no pensarlo (sonríe). En resumen, soy un compositor que valora profundamente el papel y el trabajo del intérprete.

Escribo pensando en que una obra no está terminada hasta que termina el ciclo, y el ciclo lo inicia el compositor, escribiendo la obra, lo continúa el intérprete dando vida a esa obra, y lo confirma el público que es quien recibe el mensaje, y es en definitiva el receptor de todo el proceso.

18) ¿Qué siente cuando se estrena una obra suya?

Lo que más me interesa en este momento es conocer, sin mediar una sola palabra con el intérprete, qué es lo que va descubriendo en mi obra. Eso me fascina. Saber cómo la ha entendido, que interpretación le ha dado, cómo la ha asimilado, cómo la siente el intérprete, porque he de decir que estoy en una fase en la que cada vez me exijo una mayor depuración de mi estilo, de mi escritura, procurando que esté todo escrito para que el intérprete tenga la posibilidad de ser libre. El compositor descubre así muchísimas cosas. El intérprete desde su propia técnica, desde su propio ser, es capaz de hacer virar esa obra, y a mí me interesa enormemente el pensamiento del intérprete, porque va unido al pensamiento del compositor.

19) La comunicación audiovisual está muy presente en los espectáculos artísticos del momento, ¿cree que podría ser ésta una vía de futuro para renovar el formato del concierto tradicional?

Sí creo que sí. Creo que el concierto tradicional (del siglo XVIII, siglo XIX) a veces exige un tipo de repertorio que no permite que entren otros nuevos, justamente porque el formato se corresponde con un tipo de mentalidad, con un tipo de música. Yo entiendo que la música de los compositores de hoy, si entra en juego el sistema audiovisual en directo, por supuesto, bien planteado, fusionado con el concierto en directo, y al mismo tiempo, conceptos espaciales de audiovisuales que estén narrando … me parece que puede ser uno de los caminos a seguir.

20) ¿Qué papel ocupa el piano en la obra de García Abril?

El piano es mi instrumento. Yo comencé a estudiar el piano desde niño, y también el violín, pero el violín pudo conmigo, no fui capaz de superar el trauma que suponía tocar el violín, porque seguramente tuve un mal profesor. Entonces mi instrumento fue y es el piano. No hay duda de que el piano es el instrumento concertístico más importante, es absolutamente autosuficiente, no necesita de nadie para crear mundos completos de la música. Que no se enfade ningún otro instrumento, porque todos son maravillosos, pero desde un punto de vista de la armonía, que para mí es como la energía, como el agua para la vida, y desde luego el piano en este sentido es el mejor instrumento para recrear la polifonía, las voces, el plano armónico de la música.

El piano es un instrumento que quiero mucho. Por ejemplo en mis canciones, el tratamiento del piano, no es el de un piano acompañante, el piano participa con protagonismo, con bastante envergadura, también ocurre esto en mi música de cámara. Yo tengo una idea del piano cuando es un instrumento sinfónico, dentro de la orquesta que corresponde a un instrumento de color y de percusión, no se trata entonces de un piano de virtuosismo. Cuando es solista, con magnitud técnica, con un desarrollo muy elaborado en su escritura, pretendo escribir siempre pensando en el intérprete ideal, es decir, combinando una técnica poderosa y con una gran expresividad, y me gusta plantear retos al intérprete, esquemas compositivos de gran relieve técnico, pero al servicio de una comunicación directa y de gran expresión.

21) ¿En qué dirección camina su técnica de composición?

Apunta hacia una dirección de depuración del leguaje, es decir, no me acepto nunca escribir algo que sea superfluo, que sea inútil, que no tenga valor expresivo. Cada vez me exijo más. Nada que perturbe la claridad de mi escritura me interesa, al revés, busco la limpieza cada vez más, para que se entienda el lenguaje mejor. Escribir algo oscuro no es difícil, en cambio, es más complejo escribir limpiando y purificando todo sin que pierda fuerza, ni valor.

A.2. Entrevista con Antón García Abril. Aula de Composición, clase de Musicología.

Autor: Ismael Fernández de la Cuesta.

Transcripción: Aimée Guerrero.

Revisión: Paula Coronas.

Antón García Abril: *Damos la bienvenida en nuestra aula de composición a todos los maestros y alumnos de la clase de Musicología. Están presentes dos importantes investigadores, los profesores Ismael Fernández de la Cuesta y Jacinto Torres. Nos alegra muchísimo estar juntos, ahora que estamos en un momento de fusión, que debería ser permanente en nuestros conservatorios.*

Ismael Fernández de la Cuesta: *Muchas gracias, Antón García Abril, por acogernos en tu aula. Como bien sabes, nuestro criterio que, por lo que conozco, coincide con el tuyo y el de tu cátedra, es de unir, establecer conexiones entre nuestras especialidades. También nosotros hacemos música. De otra manera…la música siempre es nueva. El que compone una partitura, la crea, pero el intérprete la recrea cada vez que la "pone en el aire". El que investiga y estudia la música ilumina también al intérprete de música pasada y también al creador actual.*

El departamento de Musicología ha tenido el privilegio de contar con la presencia de dos insignes compositores contemporáneos, amigos y colegas tuyos, profesores que fueron también, en su día, de esta casa. Si alguien tiene derecho propio y méritos para dirigirse a profesores y alumnos de musicología del Real Conservatorio es su catedrático de composición.

Esta charla no tiene tema obligado, de modo que puedes hablar de lo que creas más ilustrativo para nosotros. No obstante, para empezar, si te parece, podemos establecer dos ámbitos en los que podemos movernos: uno el de la creación, los problemas estilísticos, estéticos o formales de la composición actual, naturalmente desde la perspectiva del mismo compositor. Otro, quizás más preocupante para nosotros, la recepción que hace la sociedad actual de la música de nuestros colegas compositores. Nos preguntamos ¿de qué manera el mundo actual recibe esta música? Porque hoy estamos llenos de confusión. Se llama música a cosas que no lo son tanto, "una suerte de contaminación de la música". Lo que nosotros, recorriendo la historia, llamamos "música funcional", se ha convertido en más "funcional" que en "música". Por otro lado, ¿sigue valiendo hoy el formato de concierto?, ¿debemos cambiar los escenarios de nuestros auditorios?, ¿sirve hoy escuchar música quietos, sentados, como se escuchaba a Beethoven, a Debussy o a Bruckner? El oyente, el espectador de un concierto de García Abril ¿es el mismo que escucha a Brahms o a Mozart?

A.G.A: *Tras este exordio pienso que ha quedado planteado el problema real de la música contemporánea. Centrándome en las preguntas que me hacéis, diré que en cuanto a si el formato tradicional de concierto vale o no para la música que estamos viviendo, se trata de un tema muy complejo. Vale en cuanto que los públicos que reciban el mensaje entiendan lo que se les está diciendo, en cuanto no lo comprendan no será válido. El siglo XX ha terminado ya, es pasado, al igual que todos los músicos que estamos aquí. Y ¿qué es el siglo XXI? En estos momentos no existe, no es nada, de momento nada, se irá haciendo, es un poco lo que va quedando del anterior. ¿Qué tipo de formato se vislumbra? Yo creo que la música hoy tiene dos variantes muy definidas, desde mi punto de vista. La música es un lenguaje de comunicación. Cuando el*

lenguaje se rompe ocurre lo mismo que con el lenguaje hablado. Si a mi me hablan de un lenguaje que yo no entiendo posiblemente no puedo penetrar en el mensaje de la persona que me habla. No lo entiendo. En música ocurre exactamente lo mismo. Cuando el lenguaje entre los seres humanos que amamos la música es entendible, la música es totalmente válida. Cuando no, es inválida absolutamente. No sirve para nada. Esto nos llevaría a un proceso largo. ¿Por qué es entendible, por qué no es entendible?. Entraríamos en los que se esgrime muchas veces, algunas con razón, otras no: que la sociedad va por otros caminos, que la música –el pop, el rock…-, ha sido apoderada por las multinacionales y que a nosotros nos han apartado. Efectivamente, la música que llamamos clásica no existe, sólo cuenta para un grupo de gente que la amamos y vivimos por ella, y la entendemos como filosofía más alta del ser humano.

Pero si entramos en el análisis de nuestra sociedad y vemos el espacio que los periódicos dedican a la música que llamamos clásica, resultaría comparativamente doloroso. ¿Por qué? Yo siempre he dicho que hace falta un debate entre universitarios, compositores, intérpretes, musicólogos, gerentes y programadores; todos los que de una u otra manera nos relacionamos profesionalmente con la música, para estudiar este problema. ¿Por qué la mayoría está en contra de lo que hacemos muchos de nosotros? Si entendemos el lenguaje está claro que se participa, si no, desconectas o te sientes herido porque no has entendido nada.

En la primera mitad del XX ha habido una gran música, los grandes compositores que convivían con la escuela de Viena. Ahí tenemos las sinfonías de Sibelius, Shostakovich, Prokofiev, Strauss, dentro del gran postromanticismo. Sin embargo, la escuela de Viena hacía otra cosa, y Guridi, Manuel de Falla, Debussy, y otros grandes abrieron otros cauces. Pero hay dos vías bien definidas en la primera mitad del siglo XX: el camino de la vanguardia de la tonalidad, y por otro lado, la escuela de Viena. Las dos vías han dado su fruto, muy positivo en algunos casos, nefasto en otros. Muchos que no han tenido nada que decir se han acercado a un sistema que les proporciona una posibilidad de escribir música sin comunicar nada. Esto ha sido negativo porque muchos compositores escribían en el vacío, sólo notas, y de eso no han pasado. En la segunda mitad del siglo XX lo que se han llamado las vanguardias de este siglo, algunos de estos compositores marcaron las pautas y modas de lo que se tenía que hacer. ¿Qué ha ocurrido? Los que con este sistema ha sido capaces de hacer música tienen obras válidas. Los que solamente han estado en la pura técnica de un sistema que no proporciona las posibilidades de escribir música, han creado una música que no ha perdurado, ya no existe. ¿Cuáles son las obras que han tenido la posibilidad de perdurar, y cuáles no, en la comunicación con la sociedad? Solamente perduran las obras bien hechas, portadoras de un mensaje de emoción, las otras, generalmente desaparecen.

Por otra parte yo veo en el siglo XX un gran número de músicas que penetran en los circuitos tradicionales. Las orquestas sinfónicas con sus plantillas, aun las orquestas más avanzadas, varían poco de un país a otro. Por ejemplo, las mejores orquesta, las inglesas, y las españolas, varían poco, porque hacen el repertorio tradicional, sobre todo del siglo XIX. El siglo XX se atiende poco y existen compositores que prácticamente no se interpretan. Debussy, que es un compositor de una talla elevada, es un islote al que todavía no se le saca el partido que se le puede extraer. Como el impresionismo en general, Debussy se toca poco, no es comprendido del todo aún.

Así es que veo dos caminos, dos espacios. Uno, el de aquellas músicas que pueden entrar en este circuito y tienen un lenguaje posible para el público. Otro, el mundo de la informática. Los compositores del futuro tendrán a la orquesta en su propio estudio, su propio laboratorio y propia difusión por Internet, no hay otro modo. ¿Existirán los privilegiados, en porcentaje mínimo, que entren en los circuitos tradicionales? Yo creo que sí. Cuando no existan, será una tragedia, desde mi punto de vista hoy, visto desde el siglo XXI. Nada de lo de cualquier forma se ha dicho hace cuarenta o cincuenta años, se está interpretando, en cuanto a programaciones, todo

sigue exactamente igual. Los circuitos de la música sinfónica están ahí, y los nuevos, de jóvenes compositores en sus estudios con los ordenadores, también están proyectándose por sus propios canales.

I.F.C.: *Tu comentario sobre la música como lenguaje ha suscitado en mí una reflexión. Tal como yo veo la historia, desde tan atrás, al menos desde el Ars Nova, en el siglo XIV, el compositor ha tenido dos maneras de acercarse a la creación musical. Una, entendiendo ésta como lenguaje al servicio de una comunicación, como las palabras. Pero hay otra que se dedica a recrearse pura y simplemente en el lenguaje, como una suerte de ejercicio gimnástico. A los compositores del Ars Nova, y mucho más a los que siguieron a éstos cuya música designamos como Ars Subtilior, les importa poco comunicar, lo que buscan es justamente el lenguaje, la retórica, la estructura. Esa música se escucha hoy y no nos dice nada, sólo movimientos, digamos, estructurales, donde lo que se investiga y se produce es el propio lenguaje, o, si me permites, una suerte de lingüística musical. Claro, la música de esa época hoy no nos interesa demasiado, pero en cambio pudo crear unos recursos que sus sucesores, los compositores franco-flamencos del siglo XV sabrían aprovechar poniéndolos al servicio de una creación potente y rica. En esa perspectiva, ¿no te parece que la segunda mitad del siglo XX repite, salvadas las distancias, algunos de las situaciones ocurridas en el siglo XIV?*

A.G.A.: *Cuando he dicho que la música es un lenguaje lo mantengo porque, además, no le he inventado yo, como la noche es noche y el día es día. Si no ¿qué es? Para algunos compositores es un objeto semiótico. Yo entonces prefiero tener un objeto arquitectónico. El primer objetivo del compositor no es hacer una música para que sea entendida. El primer objetivo y más importante es crear la obra desde el rigor, la técnica y la misma estructura de la obra. No hay ninguna obra que haya perdurado en la historia de la música que no esté bien hecha desde lo que se llama la técnica, el oficio. Esto es fundamental. El compositor no piensa en hacer una obra para que guste más o menos. El primer público que tiene el compositor es él mismo. El compositor escribe la música que le gustaría oír. El primer oyente satisfecho por lo tanto, es él mismo. Luego hay compositores que se pueden alejar, o no, del pensamiento de que la música debe ser comunicación. He estado siempre, y mi obra lo demuestra, en la idea de que la música es comunicación, si no, no es nada o, en todo caso, sería un objeto sonoro. Obras compuestas así no se distinguen unas de otras porque carecen de los elementos fundamentales del arte de la música: ritmo, a los niveles que quiera pero identificado, armonía (ha habido un momento en que parece no ha existido y se han buscado justificaciones), y sobre todo, la melodía. Si mañana interpretásemos una sinfonía sin los aspectos melódicos y dejásemos los estructurales verticales de la armonía, algunos especialistas podríamos distinguir de dónde proviene esa música, pero la mayoría no. Le falta el elemento más reconocible, la identidad de la música es la melodía. En mi discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando hablé de la melodía y su importancia. Era un momento en el que la melodía estaba en peligro. Se estaba dando a entender que no existía o no iba a existir nunca más la melodía. No es cierto. El tiempo me está dando la razón. La mayoría de los compositores que renegaron de esto e hicieron una música objetual, hoy están con intentos tímidos acercándose a la melodía.*

La melodía no tiene porqué ser la de Bellini, Debussy, Bartok, Puccini o Messiaen. No hay que comparar con el bellcantismo o con Verdi. La melodía será siempre un procedimiento fundamental en la música porque, además, armonía y melodía crean tensión. Cuando no hay contrastes de tensión en la música las obras tienen el peligro de ser irreconocibles, no tiene posibilidad de estructuras cambiantes. En mi clase lo explico continuamente a mis alumnos. El contraste es fundamental. Una de las bases más ricas para este contraste nos lo puede dar la melodía. Y si no queremos llamarla así, pues entonces hablaremos de sucesión, continuidad interválica,

porque hay términos que parece no se pueden usar, aunque yo los usaré siempre en mis obras.

Entiendo que la música nace con el proyecto de perdurar en el tiempo. Y perdurará, a mi juicio, si no se rompe ese sentido del lenguaje de comunicación. Y yo lucharé para que asís sea. Estoy convencido de que la música siempre tendrá continuidad, y solamente se salvarán de la quema las obras que tengan un contenido humano espiritual, y que artísticamente sean obras perfectamente hechas, conectadas con la mentalidad y la inteligencia del tiempo en que están viviendo.

Pablo Leyva (alumno de Musicología): *Antes hablaba de los estudios propios, de Internet. ¿Hasta qué punto es más importante la calidad del sonido, por un lado, y la interpretación en directo, por otro?*

A.G.A.: *La interpretación no va a existir si no se produce este hecho que yo intuyo, y que es pura especulación. Existirá la interpretación con los instrumentos con los que trabajemos.*

I.F.C.: *Esto es lo tradicional, el compositor antes del siglo XVIII era el mismo intérprete. A lo mejor volvemos a ese mundo.*

A.G.A.: *Yo no cierro las puertas a que los compositores de hoy del futuro escriban para esos circuitos que creo que no deben de romperse, porque como he dicho antes, sería una tragedia. La música necesita comunicarse, cuando un solista toca solo, disfruta en soledad, pero cuando hace música en colectividad es una belleza, se está participando, uno de todo y viceversa, esa es la maravilla de la música, la comunicación entre los seres humanos. En el terreno de la escritura por ordenadores, sintetizadores o medios electroacústicos nos lleva a otro camino, al de la soledad o de la soledad compartida cuando se comparte por Internet con ciento de miles. Hay que situarse en esta otra mentalidad. A mí como compositor me parece mucho más interesante oír una sonata por un instrumentista, no hacerla de una manera digital, que puede tener mucho encanto, y de hecho las hay, ustedes lo saben mejor que yo porque yo no hago esta música. A veces es muy difícil distinguir una orquesta sinfónica de una obra hecha por ordenadores y sintetizadores. Por lo tanto, hay varios caminos, pero la música debe tener su propia trayectoria en los canales tradicionales, y para eso tendrá que haber un acto de meditación grande sobre qué es lo que la música puede aportar en la comunicación entre los seres humanos. Si no llega esta meditación va a ser difícil que entre en estos circuitos.*

Alumno: *Antes ha comentado el tema del lenguaje y la comunicación, también hablado de un contenido humano de la música. ¿Por qué no llega el mensaje cuándo no están todos los elementos que mencionaba?*

A.G.A.: *En la música de la segunda mitad del siglo XX hay obras que conectan inmediatamente con la sociedad y tiene fuerza. Éstas, por descontado, están en la línea que yo entiendo que es un lenguaje de comunicación. Cuando hablo de comunicación no quiero decir que se tenga que hacer una música que baje los niveles de interpretación de la propia modernidad de la música. Yo entiendo que la música tiene enormes valores, he estudiado mucho sobre este tema como compositor. Hay valores que deben estudiarse profundamente. Yendo por un camino muy sencillo: el acorde de Do mayor ¿es viejo o nuevo? Depende de cómo se use desde luego. Un cluster ¿es viejo o nuevo? Si no se usan bien, ni uno ni otro sirven para el contenido del compositor. Desprovistos de un contexto musical de desarrollo importante, en una estética o en otra, fuera del contexto espiritual, yo prefiero el acorde perfecto de Do mayor, porque suena mucho mejor que el cluster. Ahí está la teoría de lo que yo entiendo que debe ser la música. En cuanto te sales de la música como tal, te vas a otros caminos que*

posiblemente se escapan de la obra artística. Tal vez estoy en un error y el que tiene que cambiar soy yo. Pero ahora hablamos de mi obra, estoy convencido de que nada o muy poco tiene que hacer aquella música que no esté ordenada con un pensamiento rico en técnica y, al mismo tiempo, mantenga esas formas de comunicación espiritual. Si lo estamos viviendo a diario en todos los conciertos y no nos queremos enterar. Se buscan argumentos como que la música de Stravinsky no fue entendida, y eso es falso. Con La Consagración, el público casi quiso agredir al maestro, pero ese mismo público, meses después, le besaba las manos. Entonces tenemos un siglo para la meditación, para el debate. Hay que estudiar entre todos por qué el público musical da espaldas a la creación de hoy.

Jacinto Torres: *Un poco al margen de lo que es la explicación de tu obra, de tu trabajo, premisas estéticas y demás, ciñéndome a esto que acabas de decir en cuanto, sería muy interesante que para que tuviese un valor el debate que acabas de señalar, creo que deberíamos abandonar ciertas generalidades. Es difícil estar en desacuerdo cuando hablamos del lenguaje de la música, su comunicación, vaguedades de este estilo con las que no hay nada que decir. Lo que pasa es que para que la cuestión adquiera un rango de cierta madurez intelectual en este hipotético y deseable debate habría que refinar un tanto ciertos planteamientos. No basta con decir que la música es un lenguaje, sino hay que preguntarse en qué consiste ser un lenguaje. Hay que preguntarse si ese lenguaje tiene algún tipo de estructura, y si la tiene como parece, si es una estructura que se mira así misma, si se construye a partir de sí misma, si es comparable o cotejable con otras cosas que también se llaman lenguajes. Todo esto, en principio, por nuestra experiencia como oyentes, como practicantes de la música, o como creadores o estudiosos de la música parece sugerirnos una respuesta afirmativa. Pero no basta con esas sugerencias intuitivas, hay que estudiarlas, formalizarlas, contradecirlas, discutirlas. Por otra parte, esa posible respuesta afirmativa habría que llevarla más lejos y ahí está la interesante cuestión que has planteado sobre el mensaje, el contenido. Un lenguaje puede serlo de muchas maneras, y sin dejar de serlo no tiene que necesariamente significar cosas. En caso de que las signifique, no tiene porqué significarlas en la misma manera que las significan otros lenguajes, creo que es por ahí por donde debemos comenzar a distinguir algunas cosas.*

Es posible (y con ello no estoy queriendo decir que esto ocurra en la música, hay que discutirlo) que un lenguaje sea un lenguaje y no necesariamente diga cosas, o no necesariamente diga ciertas cosas, o no necesariamente diga las cosas en el mismo plano de comprensión que las dicen otros lenguajes. Más allá, en caso de que realmente diga cosas, hay que ver si esas cosas que dicen pertenecen, se refieren o son reconocibles en relación con el mundo exterior o es un lenguaje que habla de sí mismo y se dice a sí mismo. Por esta idea podemos entender mejor los mecanismos de la música. ¿Un lenguaje debe comportar un contenido semántico? No necesariamente, la música lo comporta o no lo comporta. Ese contenido semántico se refiere a realidades externas o habla de sí mismo, de sus propias estructuras, de eso que Antón llama oficio, de eso que todos reconocemos un orden interior. Si planteamos por ahí las cosas podemos abandonar el plano de generalidades más o menos amplias donde es difícil estar en desacuerdo y, por otro lado, no tiene demasiado sentido decir más nada. "La música bella, esa sí me dice, al corazón qué bien". Creo que así no vamos a ninguna parte.

A.G.A.: *Dice Ud. que por el camino de la emoción no se va a ninguna parte, es su punto de vista, el mío es totalmente contrario. Quítele Ud. la emoción a la música y verá en lo que se queda.*

J.T.: *No he dicho eso, no quiero quitar nada, sólo añadir el amino del intelecto.*

A.G.A.: *Ya he dicho y lo volveré a decir siempre que el lenguaje de un compositor lo único que entiendo que posibilita la continuidad a su obra es que conecte con la sociedad musical, no he dicho de qué forma. No hay ninguna frivolidad en lo que he dicho. No he dicho que el lenguaje, por ejemplo, de Stockhausen no sea válido, aunque a mí me parece un horror. Que haga un Cuarteto de dos helicópteros, a mí me parece una tontería, algo de circo, pero no estoy en contra de ello. Yo voy por la emoción, por la emoción del Cuarteto del fin de los tiempos de Messiaen, por ejemplo, o por las obras de Penderecki, por ahí voy. Pero no he dicho en qué manera tiene que comportarse un compositor para que sea frívolo o no, yo entiendo que el lenguaje en la música es fundamental. Un lenguaje que, por cierto, no explica nada y lo explica todo. Y ¿qué explica? Pues la alta filosofía de la vida, yo no sé explicar nada de lo que dice la música. Yo tengo un amigo novelista, Antonio Gala, que cuándo le pregunto acerca de la novela que está escribiendo, me la cuenta en cinco minutos, en una sinopsis, y me entero perfectamente. En cambio, si él me pregunta qué obra estás haciendo, no sabría qué decirle. Ahí está la gran belleza de la música, estamos en la pura abstracción, en un lenguaje que posiblemente está explicando lo que no se puede explicar de ninguna forma, pero es un lenguaje. Para quien entienda que no tenemos ya datos históricos para saber los distintos lenguajes, efectivamente el lenguaje musical de la India no tiene nada que ver con el europeo. Pero quien entienda del lenguaje de la India, va a disfrutar, si yo como compositor quiero llevar al mundo de mi inspiración el mundo de las escalas indias, puede ser muy interesante, es una fusión de lenguajes maravillosa. Yo entiendo, por descontado, que la música es infinita, es el arte la libertad, pero ante todo y por encima de todo, si pierde el carácter de comunicación, por el camino que sea, creo es un arte inútil. Ese es mi punto de vista.*

I.F.C.: *Para ahondar en el tema me gustaría preguntar ¿de qué manera los recursos tradicionales del lenguaje son servibles en la actualidad? Es cierto que hoy algo que esté fuera de lo que tenemos tan asumido en nuestros arquetipos sonoros, lo desechamos, no lo escuchamos. La diatonización en el mundo occidental es un hecho moderno, llamo moderno por deformación profesional al siglo IX, hablando desde las edades del hombre. Tenemos unos ritmos muy tradicionales que están marcados a partir del mensuralismo del siglo XIII; la armonía todavía más moderna. ¿Esos elementos que utiliza el compositor actual son vigentes todavía o no?*

A.G.A.: *Eso es lo que intento explicar. La melodía (insisto no la vean como la melodía tradicional del bel canto, que por otra parte es una belleza, hay que verla en su continuidad histórica) es imposible que muera. La armonía que de alguna forma se escapa de la tradición, es un nuevo concepto estructural, piramidal que nada tiene que ver si con que esté o no esté el acorde. Físicamente no se tiene capacidad para seguir los hechos que se están produciendo. En cuanto al ritmo, no piensen que estoy hablando de un ritmo de los clásicos griegos, estoy hablando del ritmo en la dimensión más desarrollada que uno pueda imaginar. Si no tienes dónde asirte en estos aspectos, no tienes nada que hacer. No hay posibilidad innata de la obra que pueda prevalecer, es imposible. Con lo que estoy hablando, parece como si estuviera intentando volver a una tradición, no es eso. Creo que estos valores que pienso son permanentes deben de tener un tratamiento muy acorde con la mentalidad y sensibilidad de la sociedad que estamos viviendo, sin separarnos de la música. Porque si nos alejamos de la música, caminamos hacia otros lenguajes infinitos, pero que tampoco se entienden, lo entienden sólo quienes están iniciados en ellos. Nosotros somos occidentales, europeos, ubicados en nuestra sociedad y en nuestra historia. Esto condiciona nuestro entendimiento, nuestra sensibilidad.*

I.F.C.: *Escuchar la música de un zulú resulta para nosotros exótico, y a la vez interesantísimo, pero tal vez no emotivo en el aspecto que antes decía Antón. En este sentido quería retomar otra idea: la música es música en tanto forma también, de*

manera que la propia forma es sencillamente el contenido. Es decir, más allá de los contenidos intelectuales hay unos mensajes de tipo espiritual o sensitivo que lo da la propia forma.

A.G.A.: *Sí, pero cuidado con la forma, porque hay mucha gente que cree que la forma es sólo un tema A, B, que hay un desarrollo, etc. Eso lo sabe cualquiera, esa no es la forma, es la forma general, temporal. La forma se produce nota a nota, y una estructura de mi música, concretamente, que parece que no es una música pensada. Mi música es absolutamente científica, con la técnica que demanda, igual que hay otras músicas serialistas que tienen la técnica rigurosa que la propia obra les demanda. No hay posibilidad que una música puede tener ese grado del que estamos hablando, el de obra que tiene poder de comunicación, si formalmente no está estructurada. La música es una estructura puramente científica. La técnica aplicada a la nada es inútil, véanse cuántas obras que han escrito últimamente desarrollan la técnica aplicada a ninguna idea. Ideas brillantísimas sin una técnica que configure su propia estructura, inútil. Por lo tanto, la única música perdurable, en principio, salvo error u omisión, es aquella en la que hay una coordinación entre inspiración (aunque esta palabra también es casi prohibida actualmente, intuición sí, y la llamo mejor así para no herir la personalidad de nadie) y técnica en porcentajes muy equilibrados. Esto es lo único que puede llevar adelante una obra. Llevo muchos años en esta mesa, y he aprendido mucho con mis jóvenes y queridos alumnos. He tenido alumnos valiosísimos, con una sensibilidad artística extraordinaria que han sucumbido ante una música que no podían realizar porque iba en contra de sus postulados estéticos y éticos. Y, al revés, alumnos prácticamente negados, que de repente les he visto ocupando los puestos más altos porque han ido a un tipo de música que se queda en la pura técnica, que aquí se aprende. Si esta técnica no se sustenta con contenido filosófico y humano no sirve para nada, y viceversa.*

Abel (alumno de Musicología): *Has hablado del lenguaje, maestro. Hay obras con un lenguaje complicado y con gran contenido intelectual, pero al oírlas no nos producen placer. Hay entonces varios tipos de niveles del lenguaje: el lenguaje que entienden unos cuantos, llamemos iniciados, y el lenguaje que, al escucharlo, no entendemos el contenido semántico pero nos produce belleza. ¿Sólo puedo recibir gozo si realmente lo entiendo?*

AG.A.: *Estamos tocando temas, pasando por ellos de puntillas. Cualquier tema de los que estamos tratando es para debatirlo un curso entero. Tienes mucha razón, ¿qué es lo que el público ama? Siempre que digo público, me refiero a público musical, al melómano. ¿Qué es lo que ama? Lo que conoce. Lo que en principio rechaza es lo desconocido. ¿Cuál es el problema de los lenguajes en nuestros días?, ¿por qué no se escuchan? Es un círculo vicioso, porque habitualmente no se escuchan, lo rechazan las orquestas, gerentes, etc. El público entonces no tiene la capacidad de identificarse con la mayoría de las obras porque no ha habido posibilidades de entenderlo, no se las han dado. Esta es otra realidad: es muy difícil que se ame lo que no se conoce. Voy a contar una anécdota: cuando el Teatro Real era sala de conciertos se estrenó una obra mía, un concierto para violín que se llama Cadencias. Empezaba la Sinfonía en sol menor de Mozart, el estreno de mi concierto, y en la segunda parte El mandarín maravilloso de Bela Bartók. Estábamos mi mujer y yo en la puerta del Teatro Real y había dos señoras delante que hacían el siguiente comentario: "hoy, Mozart, un músico contemporáneo y Béla-Bartók, lo tenemos muy claro, oímos a Mozart y nos marchamos". Esto es muy triste, amargo, y esta mentalidad es, desgraciadamente, de un 80% o 90% del público. ¿Cómo se puede paliar este tema?*

Tampoco olvidéis que hemos pagado justos por pecadores. Se ha hecho música muy hermosa en la segunda mitad del siglo XX, y al mismo tiempo, especuladores y gente que ha querido llevar la antorcha de la modernidad ha hecho verdaderamente

unos disparates que han expulsado muchas veces al público de las salas de conciertos. Por lo tanto, digo que nadie tiene razón en este momento. Lo que interesa es, primero, que la música contemporánea tenga su parte en las programaciones de las orquestas. De esta forma el público estaría habituado a un lenguaje que no quiere y rechaza porque no coincide con sus ideas. El público, generalmente, está instalado en el período romántico, no en la polifonía clásica, ni en el Siglo de Oro, ni está en la música del siglo XX. El siglo XX tiene una gran música que debe franquear las puertas de los auditorios. Creo que cualquier sistema es bueno para crear una obra de arte. Personalmente me acerco mucho más a la música electroacústica que a ciertos procedimientos que se quieren sacar adelante intentando obtener los instrumentos tradicionales hechos por la música electroacústica. Pienso que la fusión de música con instrumentos convencionales y música electroacústica bien planteada desde el punto de vista de eso que yo llamo sensibilidad del lenguaje. Es éste un camino importante. Y desde luego la música aplicada –estamos en una sociedad audiovisual- para los jóvenes compositores, va a tener un espacio muy importante. Todo necesitará de su propia música, por ahí van las cosas.

I.F.C.: *Acabas de hablar sobre el tratamiento de los instrumentos convencionales. Se puede agarrar un violín y dar golpes sobre él sobre una mesa para sacar un sonido; pero el violín no es para dar golpes en la mesa, sino usando arco, los dedos y las cuerdas. Los instrumentos electroacústicos tienen otra dimensión y otro tratamiento. ¿De qué manera ves la historia de la música a través de los instrumentos? El hecho de que se haya producido un instrumento, su perfección y evolución ha creado y estimulado al compositor para la creación artística. Es en esa vía que abre la música electroacústica, donde a lo mejor el compositor tiene que introducir el tratamiento tradicional de los instrumentos convencionales.*

AG.A.: *A los instrumentos procuro tratarlos de la mejor manera posible, como lo haría cualquier compositor de los grandes, no hiriendo ni su registro, ni su forma de expresión, al revés, buscando lo mejor de él. Eso no quiere decir que todos los compositores jóvenes de hoy lo hagan así. Ese postulado mío no sirve a la mayoría. Prefieren tocar por fuera de las cuerdas, con sonidos disfónicos en los de viento, etc. Hay quien lo hace muy bien, y si logra una obra de arte me parece que es muy válido. Yo estoy abierto siempre a cualquier hecho estético o técnico que participe en una obra sin desviarse de la propia música. Y aquí está la gran pregunta: ¿qué es la propia música? Para mí está claro, la música tiene un principio, un medio y un fin en su propio desarrollo, cuando te alejas de ahí, y hablo de mí, te vas a caminos que están fuera de la música, entonces a mí eso no me interesa. Igual en otra persona sí, no en mi obra.*

Se ha especulado en la música muchísimo sobre el aspecto tímbrico. La tímbrica no es nada, es un maquillaje como otro cualquiera, muchos compositores han intentado defender este aspecto. Está unida al color del acorde. Sin esto es muy difícil que exista. La sustancia de la música no está sin ella, es un elemento más. Pienso que en nuestra cátedra, en el Departamento de Música Electroacústica, que dirige Zulema de la Cruz, se trabaja puramente la música y la electroacústica, con procedimientos de composición. Tengo fe en la música electroacústica porque además es incitadora de un pensamiento distinto al compositor, tengo mucha más fe en ella que en la deformación de los instrumentos que no dan más de sí. Sin embargo, en la música electroacústica el campo es inagotable. La fantasía que recibe el compositor de la música electroacústica es importante.

Abel: *Quería que me aclarase el papel del intérprete.*

A.G.A.: *Pues mira: el compositor es Dios, y el intérprete es su representante en la Tierra. El intérprete es tan importante como el compositor. Éste es un ser que crea una*

obra que luego ya no le pertenece, es del intérprete. Es uno de los puntos más importantes de los que estamos tratando en esta entrevista. El intérprete elige la música que le gusta, que le emociona. La misión del intérprete es fundamental. Cuando hay intérprete hay compositor, cuando no lo hay la obra no se proyecta al exterior. Tengo experiencias importantes en esto. El intérprete es el recreador de la obra. La música se produce como el misterio de la Santísima Trinidad: principio, medio y fin; principio creador, medio intérprete, fin, el oyente. Cuando uno de estos tres elementos falla, la música no se produce, por lo tanto este es un tema muy importante.

Abel: *¿Piensa el compositor de alguna manera en el intérprete a la hora de crear?*

A.G.A.: *Debe pensar siempre en ello. Si no es así, no sabe lo que hace. Tal vez no piensa en un intérprete determinado, pero sí en la figura del instrumentista. A lo largo de la historia así lo han demostrado los compositores, y lo siguen haciendo. También es cierto que hay personas que no conocen bien la técnica y no escriben de acuerdo con la realidad del instrumento ni de su interpretación.*

J.T.: *Estoy completamente de acuerdo con eso, el intérprete introduce un elemento esencial en esos planteamientos, y efectivamente, habría que profundizar mucho en ello. Pienso que una buena vía para profundizar en ello es preguntarse hasta qué punto esos postulados son sostenibles con la defensa de la práctica de la composición electroacústica, en la que, en buena parte de los casos, se prescinde directamente del intérprete.*

A.G.A.: *Ya lo hemos comentado. La música electroacústica plantea otra dimensión estética. La convivencia de los creadores con los intérpretes hace que se produzca un hecho de comunicación total. La relación humana y musical entre los músicos, entre los que amamos la música, va a más. España es un buen ejemplo de ello. Antes no había, o muy poco, grupos de cámara. Ahora tienes por toda España grupos de tres, cuatro, siete músicos. Eso implica la búsqueda de comunicación entre los seres humanos. Eso lo da la música en colectividad. La música hecha por ordenador nos lleva a otra dimensión humana, distinta, pero que va a tener también su eficacia.*

I.F.C.: *En los últimos años, ¿no ha habido una conversión del intérprete hacia los compositores contemporáneos suyos? Históricamente el intérprete era, a mi modo de ver, de música contemporánea. Desde el siglo XIX pasó a serlo de música anterior y le cuesta entrar en la música actual, pues parece afincado en el mundo musical romántico ¿no es esto así?*

A.G.A.: *Veo la situación actual con cierta amargura. En este Conservatorio donde nos encontramos – Superior de Madrid-, que tanto queremos y donde nos hemos dejado tanta vida, he pedido siempre un departamento de difusión de la música española y de todo lo que está vinculado con este corpus musical. Nunca se ha producido. A través de la Junta de Departamentos he tratado de ver si podíamos establecer un porcentaje mínimo de música española en nuestros programas. No he tenido éxito. Aquí en este Conservatorio, se conocen muy pocas piezas de Albéniz, por ejemplo. Desgraciadamente muy pocos alumnos han interpretado la Suite Iberia en su totalidad. Federico Mompou es un compositor aún desconocido aquí. Oscar Esplá, le sucede lo mismo. Numerosos músicos de la primera mitad del siglo XX, incluso de la segunda, son desconocidos totalmente. Ocurre que lo estás diciendo es cierto. Los intérpretes son generalmente intérpretes del período romántico, les interesa especialmente eso. No se ha entrado en Poulenc, Shostakovich, Messiaen, Guridi, por citar algunos. Cuando digo "entrar" no me refiero a la interpretación esporádica por algún alumno, sino a que engrosen los programas.*

J.T.: *Yo creo que no hay tantos problemas de actitud estética como otra cosa que es pero, la pereza intelectual. Tenemos un caso muy claro. Consultando calendarios he observado hace poco que este año próximo es el centenario de un músico, del que yo tenía bastantes referencias, aunque no musicales, Rafael Rodríguez Albert. Es un músico sensible, de lenguaje moderno, de contenido humano y de gran fuerza expresiva. No he encontrado a alguien que se preocupe por programar algo de Rodríguez Albert. Parece que con el cuarto acorde de Joaquín Rodrigo ya tenemos para todo el año y eso cumple un poco nuestro horizonte estético e intelectual. No podemos hablar ya, por tanto, de recuperar un pasado remoto, sino muy presente. No está en la estética sólo, sino sobre todo en la ignorancia.*

A.G.A.: *Es cierto. Cuando nuestros jóvenes estudiantes descubren, estudian y analizan una obra de estos compositores se dan cuenta de lo bien hecha que está.*

Marcos: *Yo creo que nadie tiene la culpa de esto. La educación es lo importante. Si tienes padres alemanes y has nacido en España, terminas sabiendo el alemán y el español. Pero si desde tu nacimiento has escuchado a Mozart, a Beethoven, etc., terminará gustándote su música y ésta será connatural a tu vida. Los hombres de otras culturas, familiarizados con su música probablemente se horrorizarán escuchando a Beethoven.*

A.G.A.: *Tienes razón, pero al revés. Nosotros no entenderíamos ciertas músicas orientales, pero los practicantes de éstas, quizás entenderían mejor la nuestra. Los japoneses, por ejemplo, son grandes intérpretes de la música occidental. La fusión de culturas es atrayente al máximo siempre sobre todo en las obras de arte. Cuando esa fusión es impulsada por la moda, no vale para nada.*

A través de todo lo que he comentado he podido dar una imagen de que soy un músico muy pegado a la tradición y tal vez muy cerrado a lo que se ha llamado las Vanguardias. Las cosas que digo hay que entenderlas en su propia dimensión. Yo siempre he dicho que prefiero una música de riesgo a una música inútil. Creo que el avance no puede jamás pararse. El problema es saber dónde está el avance y de qué forma. Hubo un momento en que se creyó que el avance estaba en hacer cosas muy violentas y ruidosas. Pero ¿Por qué no puede haber un avance, un avance de pensamiento, en la suavidad, en una dimensión acordal interesante? Esta es la incógnita que dejo en el aire. Yo estaré más cerca siempre de aquello que signifique arriesgar algo, que de aquello que se configura en una música inútil, que no tiene ningún sentido. Por lo tanto, hay que estar siempre en la línea del conocimiento, del avance, en algo que nos lleve a un camino nuevo.

I.F.C.: *Creo que ha sido un buen final para esta conversación. Con Antón García Abril hay muchísimos temas que tratar y no hemos hecho sino, simplemente, enunciarlos. Sólo me queda agradecerle el habernos admitido en su clase para ilustrarnos sobre su modo de entender el arte musical.*

B.1. Entrevista revista musical Ritmo. Estreno en Málaga de "Alba de los Caminos"

1.- El próximo día 13 de Julio, en Málaga, dentro del III Festival de Música de Villanueva del Rosario, será estrenada, por la pianista Paula Coronas, con la que usted tiene una relación artística muy especial, su obra para piano y cuarteto de cuerda "Alba de los caminos".¿Qué ha significado para usted recibir el encargo de esta nueva obra?.

Todos los encargos, cuando se reciben suponen un impulso a la creación porque te exige y te obliga a trabajar. Este encargo, tiene un significado muy especial, porque lo propicia el Festival de Música de Villanueva del Rosario, cuya parte musical, está dirigida por la pianista y musicóloga Paula Coronas. Desde esta disciplina musicológica ha escrito el libro "Antón García Abril, poeta de vanguardia", y, en este momento trabaja en su tesis doctoral sobre mi obra total. Como se podrá observar son muchos los motivos que la convierten en una intérprete ideal de mi obra.

2.-La obra se titula "Alba de los caminos". ¿Por qué?

"Alba de los caminos" la escribo en un momento en que "Alba" para mi posee un significado muy importante, es amanecer, nacer, surgir, fluir, abrir caminos de esperanza, de amor, de libertad, de dialogo…etc., y, sin ninguna duda, todo está muy relacionado con la pequeña ciudad, Villanueva del Rosario que, a través de su Festival de Música impulsa el encargo de la obra.

3.- Dado que su obra mantiene siempre una relación muy estrecha con el resto de las artes (la pintura, la literatura, etc.), nos gustaría saber en este caso concreto, ¿cuáles han sido sus fuentes de inspiración?

La fuente de inspiración de una obra parte siempre de la misma música. La inspiración en un sentido romántico, no existe, lo que perdura son las intuiciones del artista, del compositor, y es el fluir de la música que emerge de la propia obra, es ella la que nos va imponiendo sus propios desarrollos.

4.- ¿Podría definirnos de forma general en qué consiste la obra? (duración, partes en que se divide, características formales, etc.).

La partitura tiene una duración aproximada de unos 25´, se interpreta de un solo impulso, es decir, nace, se desarrolla y llega a su cauce final. Es como un "camino" que tiene un punto de partida y un punto de llegada ideal transitando por un paisaje de espiritualidades musicales, de belleza y de técnica que es desde donde la ciencia actúa con mayor libertad, para expresar los sentimientos que nacen de las intuiciones.

5.- ¿Qué aspectos destacaría de esta nueva obra para piano y cuarteto de cuerda, en relación con otras de su catálogo?

Últimamente me encuentro en un periodo de recogimiento, escribiendo música de cámara. "Alba de los caminos", para cuarteto de cuerda y piano, es la última obra que he compuesto, anteriormente fue un cuarteto de cuerda, "Cuarteto para el nuevo milenio", que compuse para el "García Abril quartett", un grupo camelístico que

habita en Suiza y que han tenido la gentileza de bautizarlo con mi nombre y que, justamente, estrenarán, en Málaga (Museo Picasso) y Villanueva del Rosario, este quinteto "Alba de los caminos" con Paula Coronas.
La técnica pianística de esta obra, es una técnica distinta, no es un pianismo de la complejidad que pueden ser los conciertos que he escrito anteriormente, pero mantiene, las exigencias que debe tener el trazado de una partitura de piano tanto en la música de cámara como en el concierto.

6.- En su opinión, ¿Paula Coronas y el García Abril Quartett son los intérpretes idóneos para esta obra? Y ¿Por qué?

Paula Coronas, lo dije al principio, es una pianista magnifica, y una estudiosa de mi obra, no solo pianística, si no de mi obra de cámara, conciertos, cantatas, obras sinfónicas, ópera…etc., es decir, está muy identificada con mi música y ella, como pianista, está llena de intuiciones musicales, teniendo un sentido muy sutil de la interpretación. Creo, que esta obra, se acerca a su sensibilidad y, estoy convencido, de que hará una versión magnifica, descubriendo mundos internos de los que la obra es portadora.
En cuanto al "Garcia Abril quartett" está configurado por cuatro excelentes músicos, que logran, con sus interpretaciones y premios importantes y grandes éxitos en sus actuaciones.

Antón García Abril

B.2. "¿Qué quiere usted saber del Concurso Antón García Abril?, junio de 2008, Revista Melómano

"¿Qué quiere usted saber del Concurso "Antón García Abril?"

Entrevista a su presidente, Antón García Abril publicada por la Revista *Melómano,* nº 132, junio de 2008.

1.-¿Cómo surgió la idea de fundar el Concurso "Antón García Abril"?

La idea nace en Teruel, impulsada por la "Asociación de jóvenes Músicos Turolenses" (AMTE), que, de una forma desinteresada y con una fe y entusiasmo llena del mayor encomio, llevan la idea a las instituciones. Organizado por el Ayuntamiento de Teruel y con el apoyo de sus patrocinadores: Gobierno de Aragón. Diputación de Teruel, Caja Rural y sus colaboradores, Yamaha, Instituto Aragonés de la Juventud, la acogen de inmediato ofreciendo su total apoyo.

2.-¿Podría describir lo que ha sido hasta la fecha la corta pero intensa trayectoria del mismo?

Ha sido una muestra permanente y optimista del pianismo joven español. Han participado, hasta el momento, un gran número de pianistas, exhibiendo, en general, una muy buena preparación musical

3.-¿Qué novedades ha traído consigo esta edición 2008 del concurso?

Durante el desarrollo del concurso, y desde su nacimiento, una de las novedades ha sido mi compromiso, en cada edición, de escribir obras para piano que aumenten mi repertorio pianístico, para ofrecer a los pianistas que se presentan en cada uno de los niveles, distintas opciones interpretativas.
En la edición de este año, la novedad será la audición de mi quinteto "Alba de los caminos" que será interpretado por la pianista malagueña Paula Coronas y el cuarteto de Madrid "Ars Hispánica". Esta obra supone una forma distinta de expresión del piano, unido al cuarteto de cuerda.

4.-¿Qué papel juega en todo este proceso la Asociación Cultural de Músicos de Teruel?

Importantísimo, no hay que dudar que la organización de un concurso de estas características, conlleva un gran esfuerzo para planificar y desarrollar el complicado entramado que exige un proyecto en el que se cruzan tantas necesidades organizativas para lograr que todo este dispuesto y a punto. Por todo ello, cada uno de los miembros de la joven asociación dedica su esfuerzo y trabajan con el objetivo permanente de analizar, en cada edición, todos los aspectos que puedan ser mejorados en cada nueva convocatoria.

5.- ¿Qué cree que caracteriza especialmente a este concurso respecto a los otros existentes en nuestro país?

La característica principal es que, todos los concursantes, tienen que interpretar, además de las obras del repertorio universal, composiciones del compositor que da

nombre al concurso, que obviamente soy yo quien tiene la suerte de ser destinatario del programa del concurso, que pide el conocimiento e interpretación de las obras de mi repertorio. Este es el aspecto que lo diferencia de otros concursos que exigen, en sus bases, las demandas de repertorios tradicionales, generalmente, coincidentes en todos ellos.

6.-Es una pregunta que parece casi obligada. ¿Teruel también existe? ¿Cómo ha vivido la ciudad durante estos cuatro años su condición de sede de un concurso como éste?

Teruel existe y cada vez su presencia cultural es más evidente. La ciudad apoya y siente de cerca el desarrollo del concurso. Yo, personalmente, como turolense me siento orgulloso al ver a tantos jóvenes y ya valiosos pianistas transitar por mi ciudad, verlos contemplar el bellísimo arte mudéjar que emerge desde sus hermosas torres y disfrutar del trato humano que se les ofrece, tanto por la organización del concurso, como por la gente de la ciudad que los acoge con entusiasmo.

7-¿Qué impresión causa escuchar sus composiciones interpretadas por pianistas tan jóvenes?

Para un compositor, el momento de escuchar la interpretación de tu obra, sentir como ha sido recogida tu propuesta y de que forma ha sido comunicada tiene un interés extraordinario, tal vez, es la autentica misión del interprete, no creo en las versiones que siguen unos códigos establecidos, rígidos e invariables, todo lo contrario, mi interés reside en redescubrir mi obra a través de la visión del interprete.
Me emociona oír interpretar mis obras con una naturalidad que se acerca a una visión y comprensión de ellas como si de obras del repertorio pianístico ya consolidado, se tratase.

8.-¿Cómo ve la situación de España respecto a otros países de Europa a la hora de interesar a los niños por la música llamada clásica?

Siempre aspiramos a aumentar los niveles de formación de los niños en el campo de la música clásica, de esta formación dependerá, mas tarde, que se produzca, con continuidad, los distintos niveles de formación de la sensibilidad de los jóvenes en la segunda enseñanza y en la Universidad. Los niños hoy están influenciados, exclusivamente, por el sonido musical de las radios y televisiones comerciales y su influencia es muy activa en la percepción del mundo sonoro que les rodea, por ello, para contrapesar esta fuerte influencia exterior es necesario y fundamental buscar el equilibrio y no cejar en la búsqueda del conocimiento de las distintas opciones musicales posibles para lograr una formación de nuestra sensibilidad en equilibrio.

9.-¿Qué es lo más importante a la hora de escribir música pianística para niños, proporcionar una técnica sencilla que permita a los jóvenes intérpretes desarrollarla con facilidad o elaborar una música de carácter atrayente, que les haga adentrarse poco a poco en un repertorio más complejo?

A la música se llega por la música, de nada sirve la facilidad de la escritura, si no es poseedora de un atractivo musical que seduzca a los que se inician en el estudio del piano o cualquier otro instrumento, ahora bien, si se combina las dos premisas, atracción musical y facilidad progresiva, no cabe ninguna duda que el resultado pedagógico será muy positivo.

10.-Durante años su nombre no paró de sonar por sus trabajos para el cine y la televisión. Sin embargo, desde su 70 cumpleaños puede decirse que ha estado más en el candelero que nunca, con la creación del concurso, la edición de las "Doce buenas

razones para escuchar la música de Antón García Abril", monografías, tesis doctorales, galardones, homenajes. ¿Está viviendo la etapa más dulce de su carrera?

Creo que estoy viviendo una época que se corresponde perfectamente con las vividas anteriormente. Los hechos suceden siempre en el momento que tienen que suceder, nunca antes ni después. Estoy muy agradecido a los trabajos musicológicos y de investigación que en los últimos años se han dedicado a mi obra. Desde esas "doce buenas razones para escuchar mi música" que el musicólogo Álvaro Zaldívar escribió para la presentación del cofre conteniendo catorce CDs, hasta el último trabajo de la musicóloga Esther Sestelo, pasando por los libros de Fernando Cabañas y Andrés Ruiz Tarazona, además de las tesis doctorales que están desarrollando, Anabel García del Castillo, José Zarate, Paula Coronas, Héctor Oliva o el musicólogo americano Dan Brawn, sobre diferentes facetas de mi creación. Todos estos trabajos configuran un estudio estético y técnico de mi obra que puede tener ya bases científicas para cualquier estudioso que se acerque a ella.

11.- ¿Qué sueño le queda por cumplir a Antón García Abril?

Escribir la próxima obra, enfrentarme de nuevo al papel en blanco, al misterio de la creación, hacer realidad aquello que todavía no existe y vencer la incógnita que siempre nos atrae, de asistir al nacimiento de una obra nueva y distinta.

B.3. "El compositor habla", febrero de 2008, Ruth Prieto.

« El compositor habla ». Publicada en la web *Perkustra* por Ruth Prieto. Madrid, febrero de 2008.

1. *A propósito y para empezar… ¿de qué hablan los compositores?*

   Los compositores, como cualquier otro colectivo, hablamos, generalmente, de música, pero, particularmente, valoro el diálogo basado en temas de cultura y temas de actualidad, me encanta debatir sobre asuntos de la sociedad actual.

2. *Mis alumnos dicen que sus melodías son "guays". ¿Por qué conecta tan bien con la gente joven?*

   Seguramente porque los jóvenes están abiertos, sin ningún condicionamiento, de cualquier manifestación artística que les atrae, todavía no están manipulados y, consecuentemente, mantienen la pureza de espíritu y mente.

3. *¿Qué característica le define mejor?*

   Soy hombre de fe, creo en el arte como razón de la vida espiritual del ser humano, y estoy convencido, de la misión espiritualizadora de la música en la sociedad de hoy. Por eso mi caracerística se basa, como he dicho, en la fe y en el tesón para seguir escribiendo música que actue como lenguaje de comunicación entre los seres humanos.

4. *¿Qué tiene de oficio componer?*

   La música se manifesta como arte-ciencia y, desde esta premisa, poco vale la intuición del compositor si no está unida a una técnica que ordene y desarrolle estos impulsos intuitivos, de la misma forma que de nada sirve aquella obra que parte de un desarrollo técnico si esta no actua unida a un contenido musical. Es fundamental, siempre he dicho, que nuestras ideas llegan en grandeza hasta donde nos permita la técnica, o el oficio, llamese como quiera.

5. *¿Qué le movió a dedicarse a la música?*

   ¡¡La música !!

6. *¿Cuál ha sido la última alegría que le ha dado la música?*

   Escuchar mi última obra en una interpretación magnifica.

7. *Y el último disgusto*

   No suelo llevarme disgustos, porque he aprendido a ser comprensivo con la realidad y procuro sonreír ante cualquier adversidad derivada de planteamientos contrarios al buen desarrollo de nuestra música.

8. *¿Qué es componer hoy en día?*

   Solo se puede comprender desde un sentimiento profundo de la creación, desde una necesidad imperiosa. En el terreno particular, es un búsqueda permanente del orden, del equilibrio, de la belleza, en suma de la perfección. Si en algún momento, se consigue, la felicidad es inmensa.

9. *¿Qué le da fuerza para superar las dificultades de una profesión tan exigente?*
   Ser consciente de nuestra misión en la sociedad que vivimos. El manantial de la creación es muy rico y variado, y, cada uno, debemos aportar nuestra visión del arte, dando continuidad al enorme rio fluyente de los compositores de ayer y de hoy.

10. *¿Y qué le irrita especialmente cuando oye hablar de música?*

    Que se escuchen pensamiento raquíticos sobre el inmenso mundo de la música y el desconocimiento de esos grandes maesros que no forman parte del grupo de grandes compositores que todo el mundo conoce y que, en tantas ocasiones, descubrimos en ellos personalidades de inmensa fuerza creadora.

11. *(por favor no me diga que mis preguntas)*

    En absoluto. Sus preguntas son siempre inteligentes.

12. *¿Qué aporta la música a la educación?*

    La música prepara al niño para ser, en su día, un ciudadano sensible y ayuda a desarrollar su formación intelectual, por eso, la música en la educación es básica y fundamental.

13. *Su experiencia en la enseñanza ha sido...*

    He procurado guiar y aconsejar a los jóvenes que han trabajado conmigo la composición, en el camino de la búsqueda de su personalidad y, sobre todo, las técnicas compositivas para que, desde ese conocimiento real, puedan buscar, y, en su momento elegir, su propio lenguaje.

14. *Una virtud de Antón*

    La alegría ante el éxito de mis compañeros. Es un bien que influye sobre todos nosotros.
    Tambien procuro ayudar a quien lo necesita.

15. *Un defecto de García Abril*

    La intransigencia con todo aquello que se relaciona con la búsqueda de la excelencia.

16. *Liberté, egalité, fraternité ¿Añadiría algo?*

    Compréhension, collaboration, amour.

17. *Tiene una idea de lo que puede ser la felicidad «musical»*

Escuchar una gran interpretación, en la que la grandeza creativa parece tocada por la inspiración divina.

18. *¿A quien rescataría del pasado?*

    Rescatar a un solo compositor sería una gran limitación. Son muchos los creadores que intentaría rescatar, como por ejemplo, a aquellos del pasado "ensombrecidos" por la genialidad de sus coetáneos.

19. *¿Qué tiene el presente de interesante?*

    El vivir intensamente los temas artísticos, científicos y sociales de este momento.

20. *¿Qué espera del futuro?*

    Que llegue el entendimiento y el equilibrio en la humanidad.

21. *Mi hijo de 9 años me dice que le pregunte ¿cómo es su música?*

    Le diría que mi música la escribo deseando comunicarme también con ellos.

22. *Y yo le pregunto: qué consejo le daría a un niño que estudia música*

    Que mantenga la fe en el proyecto de vida artística. La música nunca le defraudará.

23. *Mis trillizos tocan a Bach en el cello y cantan raps en la bañera. ¿Qué hago con ellos?*

    Buscar el equilibrio entre esos dos mundos, y, poco a poco, que vayan inclinando la balanza hacia Bach.

24. *Le parece útil Internet*

    Es uno de los logros más importantes del siglo XX. Nos ha abierto las puertas al mundo y, un buen uso de el, nos proporcionará conocimientos de gran valor social y cultural.

25. *A qué compositor invitaría a comer a casa*

    A Rossini que fue un gran gourmet.

26. *Con cuál se sentaría a charlar horas y horas*

    Con Debussy, Ravel, Puccini, Stravinsky, Messian……y con mi querido y fraternal amigo Carmelo Bernaola, sería una charla interesante y coincidente.

27. *¿A qué músico le daría una patada en el trasero? (al menos metafóricamente)*

    A todos los que consideran música al ruido.

28. *Una hora para componer*

    Especialmente las mañanas, pero, cualquiera que mi mente me demande.

29. *Una película…*

La vida es bella.

30. *Un libro…*

    Cualquiera de poesía.

31. *Una canción…*

    Canción del alma, de Federico Mompou.

32. *Un personaje histórico y otro de ficción…*

    Colon, por lo que significó el descubrimiento y Micky Mouse, por ofrecer tanta felicidad a los niños.

33. *¿Descansa alguna vez?*

    Camino en contacto con la naturaleza, descanso y, a la vez, me permite pensar.

34. *Tres obras maestras de la historia de la música*

    Soy incapaz de ceñirme a tan gran limitación. Imposible.
    (sin contar las suyas)

35. *¿Quién es su heroína particular?*

    Aurea. La creadora de mi espacio aureo.

36. *¿Qué le queda por hacer en música?*

    Todo lo que no he realizado, que es mucho.

37. *T mayúscula de…t minúscula de…*

    T mayuscula de Teruel, mi tiera, y t minuscula de terrorismo, la lacra del mundo.

38. *Digo yo ¿ qué ha hecho usted para tener una mujer tan estupenda a su lado?*

    Intentar estar siempre a su altura humana.

39. *Qué diría Antón García Abril de Antón García Abril*

    ¡¡¡Ya me gustaría decir algo certero sobre mi!!!