

ISBN 84-89721-14-9



9 788489 721142

p ^v *p* : 500PTS

Cuadernos de Veruela



ANUARIO DE CREACIÓN MUSICAL N° 1

1997
Cuadernos de Veruela

ANUARIO DE CREACIÓN MUSICAL N° 1

Texto y Música¹

(Reflexiones y propuestas)

Ante el tema genérico “El Canto en la Historia y en la Actualidad” deseo expresarme como autor musical del presente, dividiendo el espacio de tiempo de que disponemos en dos partes. La primera de ellas para reflexionar en torno a una de las vertientes de la música fundamentada en la voz, como medio de expresión musical. En la segunda me referiré brevemente, a cómo he venido realizando algunas de mis obras apoyándome en la naturaleza de la voz, cuyos potenciales sono-denotativos han sustanciado mi discurso musical.

El inicio de mis trabajos como compositor una vez terminados los estudios en el Conservatorio Superior de Música de Madrid en 1960 data de 1962, y el proyecto de trabajar con un texto no tuvo lugar hasta 1966, después de escribir diversas obras de cámara instrumentales, todas ellas en el marco de la música atonal.

Mi primera obra finalizada para voz con el título de *Dilatación fonética* está fechada en 1967. Entre 1962 y 1966 hay un espacio de tiempo que no es otro que el correspondiente a mis dudas y reflexiones en torno a establecer valores denotativos del instrumento-voz, a través de modos y formas estéticas procedentes del más puro atonalismo, que debía asumir sin objeción, ya que estaba convencido de que el camino a seguir era el procedente de la denominada “Escuela de Viena”. A estas dudas se añadían aquellas otras de naturaleza lingüística, pues volvieron mis reflexiones en torno a un medio que además de integrarse en el campo instrumental debía expresar y significar conceptos contenidos en las palabras, y todo ello en el campo atonal. Tampoco olvidaba los problemas de índole interpretativa como consecuencia de las nuevas técnicas compositivas. Así mismo era consciente de las peculiaridades que conllevan las técnicas vocales, pues se agolpaban en mi memoria experiencias vividas por estudiantes de canto, que después de meses e incluso

¹ Ponencia presentada en la edición de 1996 del premio Bucchi (Roma)

años trabajando la voz dentro de una determinada tesitura carecían de convicción en asegurar, no ya el carácter expresivo de su voz (dramático, lírico, ligero...) sino de sus propias facultades en cuanto extensión de la misma. Estas posiciones dubitativas (inherentes, quizá a la naturaleza del canto), no encontraban en muchas ocasiones cumplida respuesta por parte del personal docente. Tuve la desdicha de presenciar reacciones de desencanto, desesperación, histerismo y abandono de los estudios en más de una ocasión. El conocimiento de todo ello hizo que mi interés hacia la música vocal se intensificara ampliamente, prestándole un tiempo y estudio muy superior al de cualquier medio de expresión musical.

Tampoco pasaba por alto la actitud que venían observando los poquísimos cantantes que se acercaban a la música atonal. Si ya los músicos instrumentistas, salvo raras excepciones, denotaban pasividad y eran bastante remisos a interpretarla, ¿qué decir del cantante que carece de un medio auxiliar como es el instrumento musical para memorizar y descifrar los problemas de una partitura atonalista?

Con este bagaje de apreciaciones y también de prejuicios, me dispuse a trabajar en mi primera obra partiendo de un texto. Las dificultades lejos de arredrarme o de volverme atrás, ejercieron un efecto diametralmente opuesto. Por primera vez, prescindiendo de todo tipo de limitaciones, hago tabla rasa de todas ellas y seré yo el que, en uso de mi libertad sea el inventor y generador de las mismas. Debo hacer constar que a medida que hacía uso de esta facultad, los límites de autonomía se cerraban y ampliaban constantemente, causando en mi formación de compositor efectos más que positivos. Esta conducta fue convirtiéndose con el tiempo en norma artífice de nuevas propuestas y proyectos para ir construyendo, junto a las obras, mi propio pensamiento musical,

Esta actitud dio como primer resultado, la obra que llevaría por título *Dilatación fonética*, y fue precedida de unas reflexiones y preguntas que deseo constatar.

Como señalé anteriormente, *la voz* como fuente musical se manifiesta sin ningún instrumento intermedio (violín, trompeta, piano ...) entre voluntad de expresarse y materialización sonora, lo que supone una notable desventaja

del cantante ante el intérprete instrumental. Su memoria, factor importantísimo para una correcta fijación de los sonidos, carece del apoyo y auxilio de los que sí dispone el resto de los intérpretes. A mi entender ¿de qué depende una buena afinación, sino de una excelente cualidad memorística? El único apoyo que encontrará el cantante será un valor extramusical: el que corresponde al significado del texto.

Estas observaciones hicieron que concibiese la posibilidad de alcanzar para el mundo de las voces horizontes más amplios de libertad conceptual e interpretativos. Advertía que si el instrumento es un objeto de producción de sonidos y sirve a su vez, de apoyo memorístico al intérprete, éste muy bien pudiera estar condicionado y mediatizado por él. No así la voz, porque ésta, por su naturaleza, al estar exenta de todo instrumento intermedio para su manifestación, se encontraba en una posición privilegiada para lograr mayor ductilidad en pos de transgredir formas expresivas y denotativas pertenecientes a una preceptiva tradicional. Debo añadir que estas reflexiones iban acompañadas de serias dudas en torno a la posibilidad de convertirlas en una realidad musical. Era consciente de que a mayores libertades conceptuales, mayores serían los problemas y trabajos de aprehensión, de materialización de las ideas. Sabía también que entre un proyecto de obra y su realización, existía un largo y temido trecho en el que caben la decepción y el desencanto. Como ya señalé esta convicción hacía que se ampliases los límites y horizontes hacia nuevas propuestas. Después, se impondría la necesidad de materializar el proyecto mediante nuevos procedimientos técnicos y de objetividad discursiva. El resultado de esta incursión fue mi primera obra mencionada.

Me extenderé un poco más en este punto diciendo que con "*Dilatación fonética*", evolucionó ampliamente la manera de dar forma a nuevos proyectos. A partir de este momento, las diversas formas de proceder ante el plan de una nueva obra adquieren mayor fuerza en su ideación y objetivación. Esta conducta me llevaría gradual y paulatinamente a una interiorización de los potenciales sonoro-denotativos de la palabra y de la voz, alterando las formas de articulación y entonación de la palabra hablada y cantada; alterando también la acción fisiológica de la producción de sonido en sus tiempos de aspiración y espiración y, por último, mediante disgregación de los componentes

del signo lingüístico significante-significado. Estos argumentos de origen técnico, serían más que suficientes para proponer y emprender nuevas composiciones.

Otra de las razones que me indujeron a trabajar y adentrarme en el mundo del canto fue el hecho de preguntarme qué relación podría existir entre lengua y música de filiación atonalista. Planteaba esta cuestión después de oír obras escritas para voz por autores de diversas nacionalidades. El fondo de la cuestión venía a ser el siguiente: si todo lenguaje posee polaridades tonales derivadas de su principal característica como es la entonación -ya que todos los elementos lingüísticos se subordinan a él- ¿por qué supeditar dicha entonación a un mundo sonoro tan ajeno por atonalista? ¿no es la tonología de la lengua, de cualquier lengua, su rasgo diferenciador? Si ya la tonología del idioma venía condicionada por un sistema tonal musical, ¿qué decir, y cómo hacer con un sistema atonal, además ortodoxo, que se nos vino encima? Todo ello me parecía de una irracionalidad extrema tras la audición de un gran número de obras. En muchas ocasiones, alguna de ellas producía hilaridad, o algo peor, por lo absurdo del tratamiento que se daba a la tonología del texto sometida a aquel atonalismo tan radical. Consecuencia de estas observaciones fue el hecho de que apareciesen nuevas dudas e indecisiones. Estas aumentaban sensiblemente a medida que me esforzaba en alcanzar un estimable estilo mediante la conjunción de dos fuentes sonoras tan diferenciadas entre sí, como la procedente de raíz vocal, y la de origen instrumental.

Dudaba también de la orientación que venía dando a mi pretendida progresión técnica y estética, y lo que es peor, no estaba muy seguro de que el camino emprendido fuera el más adecuado para ir configurando un proceso orgánico con cada una de mis futuras composiciones. Por otro lado, la posibilidad de expresarme con entera libertad, a través de la unión de música coral y música instrumental era -como dije anteriormente-, un reto y razón suficiente para emprender nuevos trabajos. Entendí que un férreo control ejercido sobre sus componentes garantizaría formas de expresión merecedoras de todo tipo de experimentación, Estas reflexiones me hacían ver cómo el medio instrumental podía manifestarse a su libre albedrío, teniendo potestad para obrar y también transgredir sus propios principios. Completamente

libre, sin límites para cualquier modo de indagación, y si ésta se producía en el seno del atonalismo, ese medio instrumental se multiplicaba. No así la expresión cantada. Su medio, la voz, su ser fundamental venía siendo la de ser portadora de un texto, de un significado. Raras veces se le había permitido expresarse como instrumento puro; podía revelarse como tal siempre y cuando hubiese vertido un determinado mensaje. En suma, un medio simplemente funcional en manos de intereses religiosos y patrióticos, de actitudes sentimentales, y ultimamente, de la más pura mercadotecnia (sirvan de paso estas palabras, harto sintéticas, de comentario al enunciado general del tema "El canto en la Historia y en la actualidad").

Ahondando un poco más diré que la voz como instrumento, su ser, no es un determinado objeto como el clarinete, la trompa, o el fagot que solamente producen sonidos; su ser, su fisonomía, no está desprovista de signos y mensajes aparentes, condicionadores e incluso ajenos en ocasiones, al mensaje que pretende consignar.

No alargaré más esta primera parte en la que haciendo memoria en voz alta, he querido mostrar una serie de situaciones y recelos de toda índole, casi culpables de afectación. Soy consciente de ello y de preguntarse el por qué de esta actitud del compositor a la hora de concebir y realizar una nueva obra. Deseo que tengan presente a lo largo de mi exposición que el momento al que me estoy refiriendo corresponde a los primeros años sesenta, cuando la investigación sobre la materia y las fuentes de producción de sonidos, eran razones primordiales en la realización de toda obra que se preciase de vanguardia. Investigación y experimentación. Su verificación generaba no solamente el espacio temporal, sino que garantizaba el valor estructural y estético de la nueva partitura. A mi entender no había otras razones que las mencionadas para erigirse en autor de la música del siglo XX.

Hasta aquí mis reflexiones y comentarios sobre la música procedente de un texto. En esta segunda parte comentaré una serie de obras que no hubiese sido posible escribir sin el concurso de los enjuiciamientos y reflexiones señaladas. Por otro lado, su realización ha seguido una evolución estética y orgánica paralela a mis formas y maneras de hacer, sentir y pensar la música. Razonamientos objetivos y expresiones subjetivas son deudoras de un acer-

camiento al mundo del texto, al mundo de la voz.

Siguiendo un orden cronológico de mis obras vocales -no instrumentales- comenzaré con *Dilatación fonética* (1966-1967).

La idea principal de realizar este trabajo para voz y pequeño grupo instrumental, fue la de fundamentar una composición musical a través de los valores presentes en la lengua. Sus rasgos funcionales conducirían todo el proceso sintáctico temporal y expresivo de la obra. De ahí que mi primer paso antes de sentarme a trabajar, y con ánimo de alcanzar el máximo grado de objetividad para su realización, fuera el de dirigirme al Consejo Superior de investigaciones Científicas en busca de un espectrógrafo que analizara todos los parámetros tonológicos del texto junto a su línea quimográfica: un análisis de aquellos datos más funcionales, sensibles, manejables y prácticos para una ulterior plasmación e interpretación de la partitura.

Los datos solicitados fueron los correspondientes a la entonación.

- A) Estructura tonal de cada frase y de sus grupos fónicos.
- B) Indicación de los diferentes espacios entre grupos fónicos.
- C) Indicación de la importancia rítmica de cada uno de los grupos fónicos en cuanto a su posición en el texto.
- D) Tonemas: cadencia, anticadencia, semicadencia, semianticadencia y suspensión. (De este quinto nivel del grupo fónico no hice uso por entender que su valor funcional dentro de la obra resultaría nulo).
- E) Señalización de la acentuación máxima de cada frase.

Una vez obtenidos estos datos, mi labor se centraría en obtener un material sonoro adecuado a las características tonológicas del idioma. De ahí que emplease un grupo instrumental monotímbrico compuesto por dos duos de viola y violoncello afinados entre sí a distancia de cuarto de tono. Este régimen de afinación estaría al servicio de un microtonalismo elaborado -permítaseme el término-, "veinticuatrofónicamente". Con él buscaba un material dúctil y maleable equiparable a las propiedades microtonales del texto. En cuanto a la voz, ésta debía abandonar todo concepto de tonalidad, atonalidad, escala temperada o no temperada. La entonación debía obtenerse según el

dictado del texto, señalado espectrográficamente. No me detendré más en esta primera obra, pues un análisis en toda regla nos llevaría más de una sesión en una clase de composición. Solamente añadiré que el texto (en francés) se debe a una carta escrita por Pierre Teilhard de Chardin, aparecida en la revista "Scientia" en enero de 1925 y obedece a la importancia que daba el autor a la 'Hipótesis' con respecto al desarrollo de la ciencia.

El hecho de elegir un texto de características científicas como base literaria, evidenciaba un deseo de alejarme de toda subjetividad en beneficio de una actitud rigorista y objetiva. Pensé también que si para el autor del texto la 'Hipótesis' era "... el fin, el Alma y la verdadera textura de las construcciones científicas..."; hipótesis, objetividad, posición y arranque de futuras obras iba a representar la realización de *Dilatación fonética*. Con esta obra -aunque de forma inconsciente-, vislumbraba un principio de "iconicidad" cuya presencia se haría más patente en los anteproyectos de futuras obras.

Su estreno tuvo lugar en 1968 con la voz del barítono Jose Luis Ochoa de Olza, bajo la dirección de Enrique García Asensio.

Aschenmittwoch (*Miércoles de ceniza*) fue escrita en 1968 para voz y grupo instrumental, por encargo del Instituto Alemán de Madrid, con la invitación a emplear un texto en lengua alemana. Para ello tomé un poema de Hans Magnus Enzensberger, de significado diametralmente opuesto al empleado en *Dilatación fonética*. En *Aschenmittwoch*, debido a las características semánticas del texto, de signo dramático (se alude a actos de guerra, bombardeos y sus consecuencias), la técnica a emplear debía mantenerse dentro de un clima altamente subjetivo y emocional. No me detendré en los valores técnicos empleados en la obra, que considero importantes (pues recurriría a ellos en obras posteriores) sino en poner de manifiesto cómo conceptos de una abstracción pura empleados en la obra anterior iban a servir de soporte y base de todo tipo de manifestación dramática y subjetiva. Juzgo que el orden seguido en la realización de ambas obras benefició a la segunda, y que no hubiera sido así si dicho orden se hubiera producido en sentido inverso. Creo que esta conjetura muy bien puede ser motivo de una detenida reflexión. El hecho es que a mí me sirvió para ir afianzando la idea de que cada nueva obra debía

ser un eslabón en función de un "todo orgánico" a lo largo de futuras obras, conceptos y formas técnicas de expresión.

La obra fue escrita para voz, flauta, clarinete, fagot, trompeta, percusión, piano, violín, viola y violoncello y su estreno tuvo lugar en mayo del 68 bajo la dirección de Arturo Tamayo

La siguiente obra en la que intervino la voz fue la que lleva por título *Simbiosis*. Con ella amplié mi técnica gracias al empleo de varias voces. Para este trabajo tomé tres voces de hombre, voz de mujer, grupo instrumental y objetos táctiles del escultor cinético Luga. La nueva experiencia iba a consistir en el manejo de un conjunto de palabras como simples imágenes acústicas, pues a veces prescindí de sus significados. Otras, mi objetivo apuntó hacia la creación de significados distintos al de las palabras mediante operaciones de carácter técnico, organizando la respiración de los cantantes. La manipulación de los tiempos, aspiración y espiración creaba tal dificultad de ejecución que afectó en principio a la expresión y en segundo lugar al propio significado del término. El texto fue confeccionado mediante la extracción de vocablos contenidos en distintos poemas de Ricardo Bellés, cuyos significados hacían un recorrido desde la ciencia física, hasta llegar gradualmente al campo de la problemática social del hombre.

Para el final de la obra dispuse de una serie de palabras -puros significantes u objetos sonoros-, resultado de una actividad fisiológica producida por distintas formas de organización y articulación del "triángulo vocálico" y zonas bucales en su totalidad, (recuérdese el recorrido de las distintas tensiones musculares con las oclusivas, nasales, africadas, fricativas, laterales, vibrantes...). El grupo instrumental se formó por dos flautas (SOL y Cont. en SOL), trompa, trompeta, trombón, violín, violoncello y piano, y los objetos sonoro-táctiles mencionados. Estos consistían en un conjunto de cinco esculturas sonoro-táctiles denominadas Gama 5, vibrador, objeto táctil, L.S.A. (luz-sonido-automático variable, panel cuadrado que contiene ocho lámparas de distintos colores, dispuestas en forma de círculo sincronizado con siete ritmos diferentes controlados mediante un conmutador rotativo) y sonido blanco dotado de un mando de intensidad.

El número de gráficas ideadas para la articulación de las voces y activación de los objetos, se amplió considerablemente, aún siendo consciente de que a mayor número de ellas, menor efectividad de rendimiento interpretativo.

Simbiosis se estrenó en febrero de 1971 dentro de la "I Semana de Música Nueva de Madrid". La dirigió Jose María Franco Gil.

La próxima obra con intervención de un texto fue *Oratorio panlingüístico*.

En 1970 consideré que me encontraba con la suficiente experiencia, como para emprender una obra cuyo principal postulado era el de sustentar un discurso sinfónico-coral mediante la oposición tonológica de dos idiomas, (castellano y euskera), dos coros, dos orquestas y cinco solistas, uno de ellos bilingüe. Con el proyecto de obra acometía también el trabajo más ambicioso de mi actividad como compositor. Para ello tomé un texto escrito expresamente por el lingüista donostiarra Ambrosio Zatarain, miembro de la Academia Vasca de la Lengua. A través de tres grandes secciones, el autor propuso lo siguiente:

- A) Lección de euskera para castellano-hablantes y viceversa.
- B) Oposición de fonemas entre ambas lenguas.
- C) Etimologías de cada uno de los idiomas.

Tratamiento del texto:

Primera sección: consistió en emplear el texto a modo de significante, prescindiendo de todo contenido semántico, hasta llegar a una plena sonorización. En adelante el solista principal (bilingüe) va explicando ambas lecciones, extrayendo a su vez el hecho físico de las palabras y empleando diversos recursos sono-vocales que los solistas desarrollan a capella. Otras veces, estos sirven de puente y enlace sonoro entre el solista y cada uno de los coros.

Segunda sección: "oposición de fonemas". Está construida por doce grupos y corresponden a otras tantas estrofas de ambos idiomas. Cada grupo se sirve de un sonido diferente que polariza todo tipo de estructuras fonéticas e instrumentales a lo largo del espacio central de la obra.

Tercera sección: "etimologías". Sobre diversas palabras como por ejemplo

“Itsaso” (mar) y “chapotear” elegidas bajo criterio sonoro de “its” o “tsa” y “cha” o “chap”, se construye toda la estructura que comprende la sección.

No insistiré más en torno al texto debido al espacio de que disponemos. De la parte intrumental (dos orquestas completas) diré que la conducta seguida fue en principio, la de alcanzar una oposición interna -lo mismo que con las masas corales-, y en segundo lugar articular una amplia oposición entre ambas fuentes sonoras.

Serigrafía data de 1971. A modo de riguroso estudio, fue escrita para soprano, barítono, flauta, trompa y violoncello, sobre una serigrafía de Abel Martín. La obra se produjo a través de construcciones y desintegraciones de las sílabas vocales y consonantes de la palabra-título de la obra. En este trabajo hice un uso continuado del simbolismo literal de los fonemas según las premisas dadas por Vicente García de Diego en su “Diccionario de voces naturales”. La experiencia adquirida con esta obra fue de gran utilidad para la que lleva por título:

G.G.G. in Memoriam, escrita entre los meses de marzo y abril de 1972, para rendir homenaje a un gran amigo y compositor: Gerardo Gombau Guerra, fallecido en 1971.

Para la realización de la obra tomé un trío de instrumentos de arco (violín, viola, violoncello) y voz. La composición, siguiendo un criterio simbolista, da comienzo con sonidos determinados por la designación alfabética.

Nota SOL. Repetida tres veces ejerce una función polarizadora sobre la totalidad del grupo instrumental.

La Voz. La voz arranca con la articulación del fonema “G” con una variación dinámica. El sonido en el que se apoya esta articulación corresponde a las iniciales del nombre y apellidos del compositor; para ello se repetirá dos veces más. Después, este núcleo fonológico se invierte (“EJ”), articulándose sin fonación y repitiéndose hasta llegar el cantante a los límites del “fiato”. Con este procedimiento creí llegar a una expresión dramática (por exigencia fisiológica en su manifestación) acorde con la dolencia causante (trombosis y en plena calle) de la muerte de mi gran amigo Gerardo. Tras esta breve intro-

ducción avanza la composición mediante el empleo de medios habituales en obras anteriores hasta llegar a un momento en el que se alteran las cadencias de los fonemas.

Texto. Corresponde a algunas de las frases que Gerardo gustaba repetir y las ordené de la siguiente forma:

“Para mí sigue siendo un manjar el agua y el pan”

“Tengo que aprovechar el tiempo”

“¡Vámonos, vámonos!”

“Me ha gustado mucho remar”

“Tengo resuelto el plan de la obra ... eso creía ayer, pero se me ha ocurrido...”

“Madrigal de las Altas Torres ¡qué bien suenan estos nombres! Cadalso de los vidrios”

“Ni en la paz de los sepulcros creo”

La primera de las frases se la oí más de una vez a la hora de la cena. Surgía esta expresión en el espacio de tiempo que mediaba entre la colocación (por parte del camarero) del vino, el agua, el pan y el primer plato del menú. Las frases segunda y tercera denotaban siempre su gran preocupación por el tiempo. Nunca hablaba de deportes, solamente declaraba su afición por el remo. La siguiente frase es una preocupación propia de quien aspira a la creatividad. La penúltima de las frases se debía al conocimiento que tenía de mis trabajos lingüísticos aplicados a la música y gustaba comentar. La última frase, recuerdo, la repetía muchas veces. Yo la presenté al final de la obra mediante la conjunción del fonema final de la palabra Paz (Z) y cada una de las vocales en que se apoyan las cuatro últimas palabras.

La voz de la grabación (R.N.E.) y del estreno de la obra fue la misma que en *Dilatación Fonética*, la del barítono José Luis Ochoa de Olza.

Hymne au Lesbieniennes (Himno a las lesbianas) data de 1972 y fue compuesta para voz sola sobre un poema del escritor vienés Gerhard Rühm.

La obra representó en su momento un paso muy significativo en mis tra-

bajos compositivos.

El texto del poema carece de significado y es puro significante. Consta de grupos fonológicos no asociados a concepto alguno. Con ello se me presentaba la ocasión de tomar el texto como objeto de estudio de orden puramente fisiológico. Mi pregunta consistió en la relación que podría existir entre el texto, exento de significado y el título del poema que sí lo tenía por ser soporte de una idea. Después de un detenido análisis de los grupos fonológicos llegué a la conclusión de que el punto de intersección entre título y texto muy bien pudiera residir en el simbolismo de su fonemas. El autor hace uso de las fricativas. Fricativa (según el diccionario, del latín *fricare*: refregar, del latín *refricare*...)

Terminaré diciendo que con esta obra creí llegar por medios objetivos al subjetivismo que reclamaba el título del poema.

Su estreno y grabación en R.N.E. tuvo lugar en 1973. La voz femenina, como en *Simbiosis*, corrió a cargo de la inestimable fonetista inglesa Lily Grenham.

Cantata semifónica. Fue escrita entre 1972 y 1975. Durante ese período de tiempo me encuentro con una notable experiencia adquirida a lo largo de las obras para voz que vengo enumerando. Ello permitió que mis aspiraciones técnicas y estéticas se centrasen en el factor gesto como parte integral de la nueva obra. Si hasta entonces la palabra articulada había configurado valores sonoros y estructurales en mis trabajos, el gesto fue fundamento y razón en mi nueva realización musical. A través de él, organicé el hecho visual expresivo que comporta toda audición en vivo. Esta reflexión me conduciría a la necesidad de emplear un coro mixto de sordos. Entendía que, sólo a través de ellos, mi trabajo podría adquirir el máximo grado de 'iconicidad'.

En cuanto al texto, diré que teniendo presente la idiosincrasia de los principales intérpretes, los sordos (no mudos), se redactó a través de presupuestos netamente etnológicos mediante un conjunto de palabras que atañen al hombre y que lo definen a través de conceptos tan básicos como "Estados de ánimo", "actitudes" y "sensaciones". La obra fue escrita para dos solistas (soprano y barítono) y coro mixto normal, coro mixto de sordos y grupo ins-

trumental. Añadiré que tuve la oportunidad de comprobar personalmente en el Instituto Nacional de Sordos, que era bastante factible y de gran objetividad y expresividad su integración en la obra.

Sería muy largo detallar, no solamente el análisis de la obra, sino los preparativos que precedieron a su realización. Anécdotas y episodios de los personajes, así como la ideación y preparación de nuevas grafías, etc, nos llevarían muchísimo tiempo.

El texto fue escrito por José María Satrústegui, etnólogo y miembro de la Academia Vasca de la Lengua.

En 1973 escribí para coro mixto *Libro de los Proverbios*. Tomé el capítulo VIII (Invitación a la sabiduría, excelencias de la sabiduría, sabiduría en la creación) por considerar, y esto no era ninguna novedad, que las características de orden semántica que concurrían en él, habrían de situarme en una posición adecuada a mi manera de entender la nueva obra. La intención previa a la elección del texto fue la de huir, en lo posible, de toda subjetividad que pudiera dictarme el significado del texto, para poder adentrarme de esta manera con entera libertad en la objetivación del mismo.

Con el proyecto de obra volvía, necesitaba volver, a los orígenes que hicieron posible *Dilatación Fonética*.

Tiempo después, con una nueva obra de gran carga expresiva, se produjo un salto cualitativo equivalente al que tuvo lugar entre la mencionada primera obra y *Simbiosis* y fue la que llevaría por título "*Arrano Beltza*" (*Aguila negra*) (1975-76).

La lectura de un poema de José Antonio Artze Hartzabel me hizo ver la considerable carga expresiva de sus significados y la fuerza de los significantes contenida en los versos del euskera. De ahí su elección. En 1975 entendía que en toda composición trabajada con un texto en el que el significado del mismo se impusiera al valor musical de la obra, el resultado estaría mas cerca de actitudes demagógicas y panfletarias que de una verdadera y correcta manifestación artístico-musical. Por esta razón, aceptar el proyecto de obra, suponía aceptar un difícil reto a mí mismo ya que el cúmulo de fuer-

zas existentes en el poema, pondría a prueba la solidez de mis recursos técnicos y conceptuales adquiridos hasta aquellos momentos. Así, valores contenidos en los significantes y significados del poema, junto al simbolismo de sus fonemas que yo apreciaba, habrían de enfrentarse a mi capacidad sintética y expresiva.

A partir de entonces, el concepto de idea-fuerza como razón de forma y razón de discurso adquirió una mayor presencia. De ahí que, al final de la obra, la acción sonoro-vocal se ve reforzada mediante un movimiento percetivo de la masa coral. Con ello, por un lado, se rubricaba un estado de ánimo vitalista, y por otro, se potenciaba un lenguaje musical de signo marcadamente expresionista.

En 1976 realizaría la obra titulada "*Omaggio a Pier Paolo Passolini*". Para esta ocasión tomé varios fragmentos de su libro "La Religione al mio tempo". Escrito para voz y clarinete, la proposición de la obra consistía en interferir las palabras articuladas y cantadas mediante sonidos distorsionados producidos por las técnicas clarinetísticas de Jesús Villa Rojo, redactadas en su libro "El clarinete y sus posibilidades". A través de estos procedimientos creí llegar -como en *G.G.G. in Memoriam*- a una expresividad acorde con la forma, circunstancia y desaparición del genial cineasta y escritor.

Izena ur Izana (Lo que tiene nombre existe; nombre materialización en la existencia) (1978-79).

Entre esta obra y la que acabamos de comentar hay un espacio de tiempo dedicado a cuatro obras instrumentales: *Lim Trio*, *Concierto para piano y Orquesta*, *Cuarteto nº2* y *Espectros*.

Durante ese tiempo pensaba en la posibilidad de alcanzar nuevas metas a través de un texto y es a principios de 1978 cuando decido ponerme a trabajar en una composición en la que él, el texto, debía asumir y evidenciar sus valores plásticos contenidos en las vibraciones de sus sílabas y fonemas. Es decir, poner al descubierto esa parte de su naturaleza. Para dar este paso tuve que convencerme de que no había otra manera de proceder que la de proyectar un texto a través de un procedimiento dialéctico y analítico de la

materia y de la filosofía de las palabras.

En 1977 llegó a mis manos un pequeño ensayo de Imanol Múgica bajo el título "Teoría de la formación de las lenguas vista a la luz del euskera". El autor exponía sus ideas en torno a las raíces básicas del euskera, como fusión orgánica perfecta de sabiduría, ciencia, sonoridad y vibración, llegadas a nuestros días sin apenas haber experimentado un período de imbricación con otras lenguas y culturas. Así, raíces básicas del euskera, como IZ, UR, BEL, AR, ZAR, entre otras, estudiadas bajo los puntos de vista señalados, pusieron a disposición del poeta guipuzcoano Sabino Muniategi un material apto para su expresión poética. La posesión de ambos textos me permitió emprender uno de los trabajos más ambiciosos de mi producción musical.

La obra, para coro mixto, de una duración en torno a treinta y tres minutos, se divide en dos partes. La segunda de ellas comprende un grupo de danza cuya expresión plástica habrá de seguir, coreográficamente, el dictado sonoro procedente de las raíces básicas del euskera.

Su estreno, sin la presencia del cuerpo de baile, tuvo lugar en Pamplona en 1989 y posteriormente en Madrid por la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona bajo la dirección de José Luis Eslava.

Pater Noster a Luis Morondo in Memoriam. Obra escrita en 1983. Luis Morondo Urra fue el fundador de la agrupación Coral de Cámara de Pamplona. Desde 1945 hasta pocos días antes de su fallecimiento en 1983, trabajó con un entusiasmo admirable todo género de partituras, y no se arrojó ante las más difíciles y complicadas producidas en nuestro tiempo. Gracias a él, muchas obras escritas en esta segunda mitad del siglo XX sonaron por primera vez.

En la realización del *Pater Noster*, por razones obvias, se hacen patentes una vez más aquellos postulados técnicos y estéticos que motivaron las obras dedicadas a Gombau y Passolini.

La obra se estrenó en 1983 en Olite (Navarra) por la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona bajo la dirección de José Luis Eslava.

Para las notas al programa del día del estreno escribí unas líneas que resumían, a mi entender, una actitud ética ante el proyecto o la obra. Decía así:

“Fue la sensación que me produjo la noticia del fallecimiento del fundador y Director de la Coral de Cámara de Pamplona la que me impulsó a escribir esta obra”.

Por la amistad y conocimiento que de él tenía, entendí que la obra debería ser punto de intersección entre expresión íntima y expresión formal. Sabía que en Luis existía una profunda inclinación hacia la primera de ellas y una gran preocupación por captar el valor formal de toda obra que se proponía dirigir por primera vez. Por esas mismas razones, la proposición formal de mi trabajo se iba a apoyar en dos brevísimos fragmentos de mi *Libro de los Proverbios* y de *Arrano beltza*. Con ambos fragmentos, que representan los momentos más íntimos de las mencionadas obras, perseguía dos cosas: una de ellas, la vertebración formal de la composición, y otra, la de verter sobre ese valor objetivo, el aliento del maestro fallecido ofreciéndolo a través de su espíritu, estilo y presencia, en las voces que él moldeó.

No me extenderé más sobre las obras escritas a través de un texto, aún quedan varias por enumerar; su número total alcanza el veinticinco por ciento de mi producción musical. Para un estudio de todas ellas -vocales e instrumentales- aconsejaría un libro recientemente aparecido firmado por Marta Cureses, que lleva por título *El compositor Agustín González Acilu: La estética de la tensión*. El libro procede de la tesis Doctoral *Agustín González Acilu: en la frontera de la música y la fonética*, defendida por su autora en 1993 y con la que obtuvo su doctorado en Musicología por la Universidad de Oviedo.

Doy por concluida la exposición de mis trabajos referidos a “Texto y Música”. A través de ella he querido mostrar en parte, unos hechos musicales que han venido sucediéndose desde 1966 hasta nuestros días, y que en gran medida han hecho evolucionar mi manera de hacer, sentir y pensar la música. Una música para la que, en función de la forma, el carácter y la expresión, ha sido necesario recurrir a elementos lingüísticos que van desde la línea quimográfica de un texto hasta el signo icónico a través del gesto.

Agustín González Acilu

El tiempo musical: repetición y evolución¹

Duración y forma de los sonidos

Para comprender mejor las ideas de movimiento y forma del sonido es necesario revisar dos nociones con las que guardan estrecha relación: la duración y el tiempo. Como veremos, la idea -un poco limitada- de un tiempo reducido a la simple fragmentación en segmentos de duración cuyos valores son comparados, no es suficiente para fundar las nociones de forma y de movimiento; éste es sin embargo el método del solfeo, llevado, eso sí, a su expresión más elemental. En la escritura tradicional no existen más signos temporales que los que expresan la duración (es decir, la extensión temporal) de un sonido. Todo lo que expresa forma y movimiento se desprende de la frase, por consiguiente de la interpretación. Puesto que los músicos de hoy en día están directamente interesados por estas cuestiones, parece interesante evocarlas más directamente relatando una serie de experiencias perceptivas que harán notar mejor su interés e importancia.

En las músicas contemporáneas el tiempo a menudo está considerado de manera abstracta, como un fenómeno en sí mismo, sin relación con los caracteres y las fluctuaciones de los materiales sonoros que organiza.

Es suficiente referirse a la notación: sólo aparecen las relaciones de “duración” o de longitud de segmentos temporales, por medio de corcheas, negras o de otras notaciones temporales más recientes.

Parece que los compositores se ocupan únicamente de las duraciones, espacios temporales neutros, sin preocuparse por el movimiento propio de los seres sonoros antes de situarse en el lugar que les corresponde posteriormente.

Si nos remontamos a la época del canto gregoriano, encontramos en este tipo de música una concepción mucho más global del tiempo: los símbolos utilizados, o neumas, hacen resaltar los movimientos del sonido relacionando estrechamente el contorno melódico, la duración y la dinámica. El equi-

¹ Traducción: Ainhoa Larrañaga