

**UNIVERSIDAD PÚBLICA DE NAVARRA**

DISCURSO DE ACEPTACIÓN DEL NOMBRAMIENTO  
COMO DOCTOR HONORIS CAUSA DE

**D. AGUSTÍN GONZÁLEZ GARCÍA DE ACILU  
COMPOSITOR**

PAMPLONA, 8 DE ABRIL DE 2011

Rector Magnífico de la Universidad Pública de Navarra, Sr. Presidente del Gobierno de Navarra, Sra. Presidenta del Parlamento de Navarra, Sra. Delegada del Gobierno en Navarra, Sra. Alcaldesa de Pamplona, Autoridades, Señoras y Señores:

El pasado mes de enero recibí una llamada telefónica de D. Julio Lafuente, Rector de la Universidad Pública de Navarra. En ella, muy cordialmente, me comunicó la propuesta de considerar la aceptación del nombramiento como “Doctor Honoris Causa” por la Universidad Pública de Navarra.

La noticia me produjo una gran satisfacción y le expresé mi más profundo agradecimiento. Inmediatamente, me puse a reflexionar en torno a la trayectoria seguida a lo largo de más de cincuenta años de labor compositiva. Por otro lado, no se apartaba de mi mente cierta preocupación a la hora de seleccionar el tema para el discurso de ingreso en la Universidad Pública de Navarra.

Iniciaré mi intervención anunciando que dicha reflexión – introspección por más señas-, hizo que me diera de bruces con la más sorprendente paradoja que uno podía imaginar. Llegué a la conclusión de que en gran medida, toda mi actitud para con la evolución técnica, estética y discursiva, realizada bajo pautas firmemente instaladas en el campo de la objetividad, tuvo su origen en la confusión y desorientación más absoluta, experimentada ante la irrupción del atonalismo. Éste para mí gran acontecimiento, causó tal impacto en quienes aspirábamos a expresarnos artísticamente a través de los

sonidos, que muchos de nosotros –brillantes estudiantes de composición- nos declaramos incapaces de remontar la conmoción recibida. Consecuencia de ello fue una actitud negativa hacia toda la evolución técnica y estética que vendría después. Pasado algún tiempo (nos encontramos en 1960, año de la finalización de mis estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid), después de un periodo de dos años de absoluto silencio, aunque rico en reflexiones de toda índole, escribí mi “Cuarteto de Cuerda Nº 1”. Con la composición de la obra, primera de mi catálogo, me alejaba de la jerarquización sonoro-histórica para con los sonidos. En su realización empleé procedimientos propios fundamentados en los conocidos principios físico-armónicos de la música. La obra, además de obtener el “Premio Samuel Ros 1962”, fue muy bien acogida por el público y la crítica tras su estreno en 1963. Un importante periódico madrileño puso de manifiesto la técnica empleada en la obra como ejemplo a seguir por la entonces nueva generación. Agradecí su crítica y omití su proposición. Mi próxima obra no sería otra que la procedente de técnicas adscritas al más rotundo expresionismo de raíz y factura esencialmente atonalistas. Siempre pensé que el crítico, conocido objetor para con las nuevas tendencias que se adivinaban en el horizonte, en esta ocasión se limitó a aplaudir contra alguien. La obra en cuestión, “Tres Movimientos para piano”, tuvo su estreno en 1965 en el Conservatorio “Pablo Sarasate” de Pamplona en un concierto organizado y programado por su director, el siempre recordado Fernando Remacha. Las obras seleccionadas pertenecían a la más extrema vanguardia europea firmadas por Pierre Boulez, Christian Wolf, John Cage, Bo Nilson, Friedrich Cerha y Gilbert Amy. Pianista, el gran Pedro Espinosa.

Al día siguiente apareció en uno de los periódicos de la prensa Navarra la noticia del acontecimiento musical bajo el epígrafe (señalado en mayúsculas) “EL CUENTO DEL CUENTO”. Así estaban las cosas.

Ambas obras, “Cuarteto” y “Tres Movimientos para piano”, fueron escritas con ánimo de clausurar maneras de “hacer” y “sentir” la música y, a su vez, afrontar ideas aperturistas e innovadoras en pos de expresión, contenido, materia y forma. Asimismo, fui muy consciente de la desorientación que veníamos acusando los jóvenes compositores, y cómo se extendía ésta entre el público (muy reducido) interesado y adepto a la incipiente vanguardia musical madrileña. Fue entonces cuando me encontré con la imperiosa necesidad de trazar y precisar mi trayectoria como compositor. Era consciente de que me esperaba un largo, difícil y, en gran medida, desconocido camino sobre el que transitar con las nuevas técnicas e ideaciones estéticas que la expresión musical de nuestro tiempo demandaba. Por otro lado, la entonces reciente experiencia adquirida con mis dos obras (cortas en número pero como señalé anteriormente, de intensa acción reflexiva para su ejecución), hizo que concibiese la idea de optar por la objetividad como medio para razonar e imaginar procesos sonoro-formales. Ello también, habría de conducirme a contemplar el fenómeno musical como materia de investigación y experimentación abierta a todo género de posibilidades audio-expresivas. Además, albergaba la esperanza de liberarme, racional y paulatinamente, de convencionalismos sonoro-históricos de raíz abiertamente subjetivista, hartos periclitados.

Seguiré adelante no sin antes mencionar el hecho de que, a medida que avanzaba en la realización de mis composiciones, iba afirmándose la convicción –acaso por las razones señaladas (desorientación primero y adopción de la objetividad después)- de que la razón primordial de ser de toda nueva obra a emprender, no sería otra que la de alcanzar una evolución en el medio de expresión (nuevas técnicas) y una ampliación de nuevas configuraciones de naturaleza abstracta. Por otra parte, esta práctica hizo posible el hecho de ir conformando gradaciones de signo denotativo, correspondientes a distintas ideaciones –formales y expresivas- para cada una de las obras. Esta actitud ante el proceso creativo fue convirtiéndose en rigurosa norma. Así, toda nueva composición tendría que apoyarse en la experiencia adquirida con la inmediatamente anterior y, a su vez, ser razón y peldaño para alcanzar la siguiente.

Nunca rompí esta regla por muchos atractivos que su incumplimiento pudiera ofrecer. Esta conducta –a modo de *work in progress*- viene deparándome rigor, capacidad analítica y austeridad para con los medios de expresión afectos a nuevas propuestas e ideaciones de raíz y naturaleza conceptual.

Como ampliación en torno a este comportamiento, diré en primer lugar, que en gran medida, ha sido él precisamente el que ha venido garantizando y potenciando -a lo largo de mi producción musical-, la siempre perseguida unidad conceptual y variedad discursivas por muy divergentes que fuesen las proposiciones (estéticas y formales) ideadas.

Quisiera manifestar también, que a este proceder se debe mi siempre renovado propósito de localizar para cada una de las obras, el emplazamiento desde el cual investigar el grado de potencial inserto en toda entidad de naturaleza dual. Y todo ello en pos de expresión primero y acción dialéctica después. Estas reflexiones hicieron que concibiese el arte musical (subjetividad aparte), como la ciencia de interaccionar las diversas gradaciones físicas contenidas en los sonidos. Las mismas reflexiones en torno al fenómeno dual me permitieron en gran medida, contemplar el arte de la música como la maravillosa y soberbia conjunción de dos naturalezas: física una, sonoro-histórica y cultural otra. Con la invitación a una praxis de signo objetivista con la primera y subjetivista como orientación para la segunda, se nos abren una vez más nuevas acciones de acción discursiva.

Hasta aquí, mis palabras han obedecido al deseo de informar en torno a los comienzos y razones que han venido motivando mis trabajos. Razones todas inherentes, claro está, al campo de la música. Pues bien, mi discurso desde este estrado sería incompleto si omitiera la deuda contraída con los grandes maestros que ejercieron su docencia desde las aulas universitarias. Sin ellos, sin su vasto potencial cognitivo, al que acudí en diversas ocasiones, difícilmente hubiera asumido decisiones que forjaron mi trayectoria de compositor. Una de ellas, que considero de capital importancia, fue la de optar por el camino de la objetividad como base sobre la cual proyectar mi proceder discursivo.

Nos encontramos en el año 1965. El proyecto de trabajar por primera vez (fuera de las aulas del Conservatorio) con un texto se complica a la hora de asumir la técnica a desarrollar para su realización. Una reflexión en torno a este tema –desde una óptica de signo objetivista– me llevó a formular la siguiente pregunta: ¿por qué someter la fonología (principal característica de un texto) a un sistema de sonidos temperados a distancia de medios tonos? ¿Cuál es la gradación fonológica e interválica de la palabra articulada (no cantada) que concurre en todo texto hablado?.

Con estas preguntas conduje mis primeros pasos al despacho de D. Antonio Quilis,<sup>1</sup> sito en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. El profesor me recibió muy atentamente, y se mostró ante el compositor en ciernes muy interesado tras exponer mi reflexión... Meses después recibí del ilustre filólogo la inscripción quimográfica del texto, obteniendo con ello aquellos parámetros que consideré más funcionales y afines a mi ideación para la nueva composición, que llevaría el título de “Dilatación fonética”. El texto pertenece a una carta<sup>2</sup> del paleontólogo y filósofo francés Pierre Teilhard de Chardin,<sup>3</sup> dirigida a la revista “Scientia” en 1925, donde expresaba la importancia de la *hipótesis* con respecto al desarrollo de la ciencia.

Con “Dilatación fonética” me interné en el campo de la lingüística aplicada a la música. A través de ella alcancé el máximo de objetividad

---

<sup>1</sup> Filólogo español (1933-2003). Catedrático en materias lingüísticas.

<sup>2</sup> Con el título: “Reflexiones sobre el valor y futuro de la sistemática”.

<sup>3</sup> (1881-1955). Religioso, paleontólogo y filósofo francés.

para la nueva realización. Un factor muy importante para su consecución fue la prospección espectrográfica del texto, que me obligó a idear nuevas grafías y conformar ideas afines a estructura, expresión y comunicatividad. Por otro lado, la realización de la obra me permitió obtener nuevas y diversas posibilidades de signo técnico y conceptual. Una de ellas fue, advertir el hecho de que a través de la opción adoptada (la objetividad) ésta por su propia naturaleza, habría de conducirme a altas gradaciones icónicas, cualidades siempre ambicionadas por mi parte en pos de racionalidad e imaginación constructivas.

Terminaré mi discurso ante ustedes diciendo que sería muy largo identificar las obras y las razones extramusicales que las impulsaron, porque tendríamos que analizar nociones en torno a semiología, entropía, tonología e iconicidad, más propias de la profundización necesaria en las aulas.

Y dado que la música es la mejor forma que he encontrado en mi vida para expresarme, dejo que sea una obra mía, en estreno absoluto, la que cierre esta intervención.

Antes, dar las gracias, eskerrik asko, a la Universidad Pública de Navarra por este honor y a todos ustedes por su atención.

Agustín González García de Acilu  
Pamplona, 8 de abril de 2011