



REVISTA DE PENSAMIENTO MUSICAL

AGUSTÍN GONZÁLEZ ACILU



PENSAMIENTO

Aurelio Sagaseta
Jesús Echeverría



PEDAGOGÍA

Javier Olabarrieta



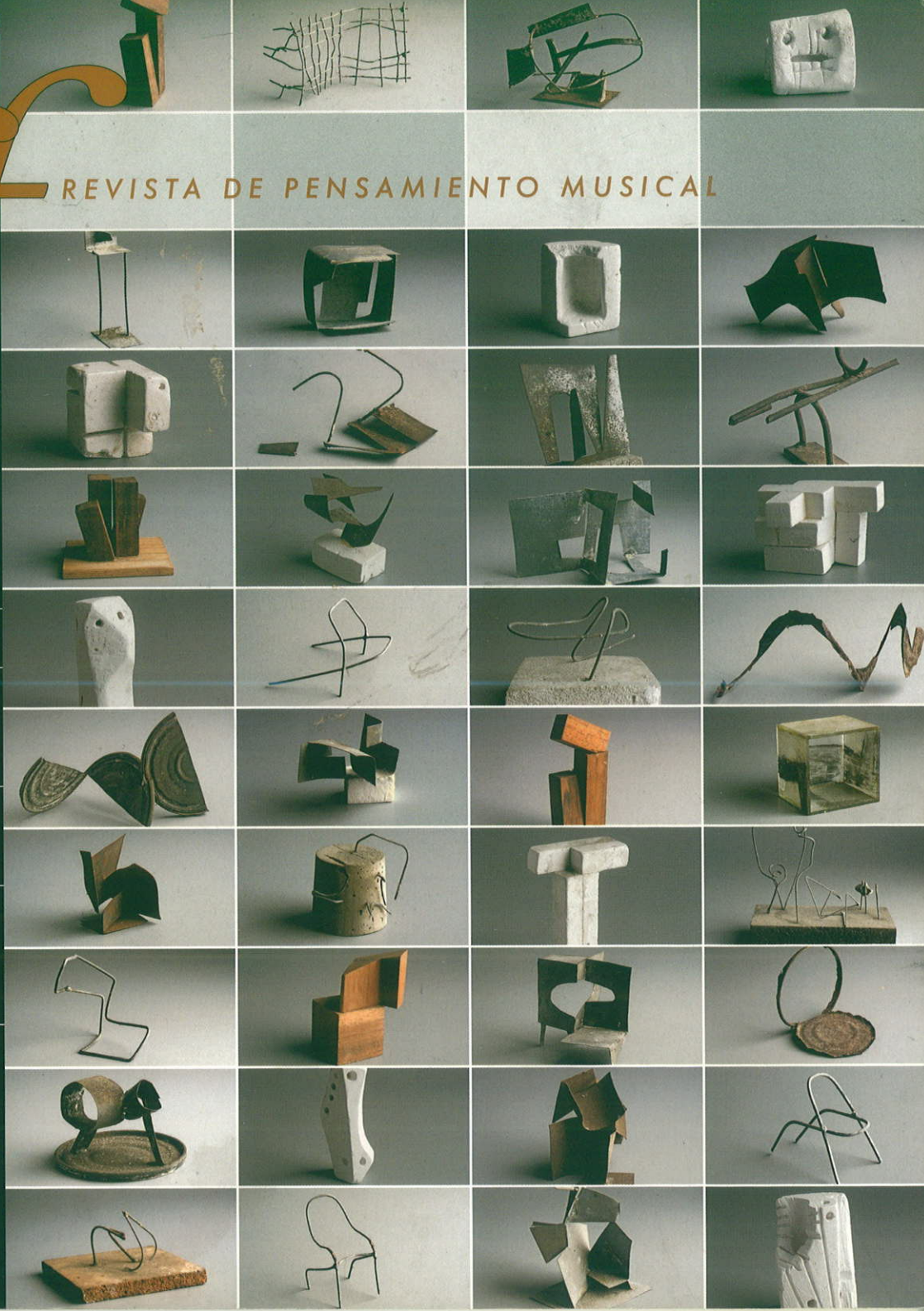
PRÁCTICA

José Luis Echechipía
Rebeca Madurga
Mauro Urriza



SOCIOLOGÍA

Javier Noya



Nº0. Diciembre 2010 - 12 €

ISSN 2172-9239

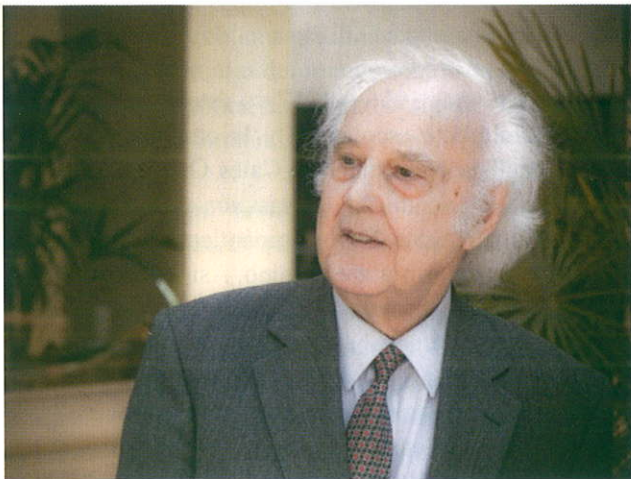


9 772172 923005

Agustín González Acilu

Por Roberto Sanz Oliveira.

Agustín González García de Acilu (Alsasua, Navarra 1929) es un compositor encuadrado en la llamada Generación del 51; coincide en su pertenencia a ella con nombres significativos de la música española en el siglo XX como Cristóbal Halffter, Ramón Barce, Luis de Pablo, Carmelo Alonso Bernaola... Sin embargo, aunque comparte con ellos algún rasgo común, González Acilu tiene unas marcadas características singulares que dan a su quehacer un sabor claramente diferenciado. Formados predominantemente en el área madrileña, a los músicos de esta generación les tocó el cometido de recuperar la música española tras la Guerra Civil y los primeros años de la posguerra. Su labor se basó en eliminar la cerrazón intelectual de la misma, abriéndose a las nuevas producciones europeas de la época. Pero su trabajo no ha terminado ahí, sino que han seguido hasta hoy trazando el camino comenzado entonces, conquistando y reconduciendo con cada obra su propio lenguaje sonoro.



Agustín González Acilu

Conversamos con Agustín González Acilu sobre el mundo musical que le tocó vivir, su recorrido posterior por el universo de la composición y el presente y futuro de la música.

¿Cómo podría valorar hoy, a sesenta años vista, la situación que se encontraron los músicos de su generación al comenzar su recorrido musical?

En el conservatorio, el trabajo que se realizaba día a día tomaba forma exclusivamente bajo aspectos y sistemas puramente tonales. A lo sumo, se realizaban ejercicios y obras en el estilo romántico tardío; se creía que con aquello se terminaba la música. Generalizando mucho, podríamos afirmar que nosotros decidimos marchar por el camino de la investigación y experimentación entendidas como reflexión impulsiva de discurso. En aquel momento, la música, tonalmente hablando, significaba un mundo ya gastado. Se vivía un clima de homogeneidad generalizada, realizando todo el mundo las mismas obras y con el mismo estilo una y otra vez... Nuestra juventud y nuestro afán de transgresión nos condujeron en breve espacio de tiempo hacia un radicalismo verdaderamente asombroso. Lógico, pues ante un cisma, lo que aparece es un acentuado radicalismo de las cosas. Se va de un extremo al otro.

¿Cómo se recibían las nuevas corrientes musicales europeas?

A España todo tardó mucho en llegar. Las nuevas estéticas musicales no se programaban con profusión y, cuando esto se hacía, la respuesta del público no solía ser muy

buena. Yo he presenciado el pateo en el Palacio de la Música, en Madrid, hacia finales de los años cincuenta a Stravinsky y Bartok. Salvo minorías, esa música no era bien recibida. En cambio, Debussy y Ravel resultaban más tolerados. Visto desde hoy es claro el cambio de concepto que supone su quehacer, pero entonces no se tenía esa perspectiva.

Claro, en España no existía nadie que por entonces hiciera música atonalista.

En realidad ese escenario era común en la mayor parte de Europa, porque un alumno de provincias francés sufría lo mismo que nosotros aquí. El cuadro europeo general consistía en una generación, nacida alrededor de 1930, que se encontraba en un contexto recién salido de una guerra mundial y que recibió una segunda, todavía más dañina (nuestro caso fue aún peor, pues vivimos una guerra civil). El contexto del arte tradicional se vio claramente influido por estos luctuosos sucesos. Existían nuevas corrientes de pensamiento, pero también resultaban radicales, aunque en el otro sentido. Entonces casi nadie creía en lo que venían realizando compositores como Boulez o Stockhausen. Por mi parte, en el año 1963, durante todavía mi proceso de formación, viajé a Venecia a trabajar con Ghedini. La impresión de modernidad se esfumó casi inmediatamente y, al poco tiempo de trabajar con él, me di cuenta de que lo que me estaban diciendo en italiano ya me lo habían dicho en España en castellano. Al enseñarle mi *Cuarteto de cuerda n° 1*, me comentó que le gustaba la música, pero no las ideas; resultaba mejor que me “dejase de especulaciones”. Sin embargo, Ghedini no era un caso aislado. Los músicos de su generación, catedráticos y profesores a la sazón, y que ya frisaban los 80 años eran los primeros que criticaban y atacaban a los propios Nono o Berio, que habían sido alumnos suyos.

¿Y el ambiente en el conservatorio?

Pues se daba más o menos la misma situación. Fíjese, en

el año 1955 vino el compositor chileno Gustavo Becerra-Schmidt a dar unas charlas sobre dodecafonismo al conservatorio. Imaginemos el ambiente que habría en la sala. Seis o siete alumnos veinteañeros, ávidos de saber, sentados en primera fila; detrás unos siete u ocho catedráticos del conservatorio, de alrededor de cincuenta años (esto en sí ya es una muestra de la gran diferencia generacional que existía). Pues bien, la respuesta ante la charla no pudo ser más dispar. Mientras algunos se mostraban interesados y un punto entusiasmados, surgían a la vez posiciones contrarias a las expuestas. Lo curioso del caso es que no se dio una homogeneidad de respuestas entre los grupos generacionales, sino que, en general, ante la frialdad de los profesores, los alumnos respondimos con signos patentes de desorientación. Por una parte, nos encontramos con que los que nos estaban enseñando y nos tenían que enseñar aún más (yo estaba en cuarto de armonía y todavía debía pasar por el contrapunto y la fuga) se mostraban reticentes ante la experiencia presentada. Por otro lado, el propio sentido de transgresión de aquella época y edad nos llevaba a que cualquier cosa nueva nos resultara de gran interés. Puede resultar duro, pero nunca escuché la palabra especulación en el conservatorio en los años cincuenta. Sólo había sitio para la música que “ya estaba hecha”, esto es, el tonalismo más recalcitrante.

Pero usted ya intuía que el camino que debía seguir no iba por ahí...

Claro, en los años 1956 y 1957 yo estaba trabajando la fuga, naturalmente escolástica y la composición en el campo tonalista con Francisco Calés Otero y Julio Gómez García, haciendo una exposición de sinfonía, una escena dramática con textos románticos... ya sabiendo que no iba a seguir por ese camino. Así, la situación me resultaba verdaderamente dura, porque estaba haciendo algo que hacía tiempo había dejado de interesar. Pero, con el paso de los años, he llegado a la conclusión de que pasar por el Conservatorio genera paciencia. Y esa paciencia es luego capital a la hora de enfrentarse al hecho compositivo. Es más, es esa paciencia la que luego te

permite enfrentarte con insistencia a tu trabajo personal.

¿Cómo fue la respuesta que recibió ante esas dudas?

Recibíamos, sin duda, respuestas realmente desalentadoras; se daba una situación similar a la que podía recibir un novicio que se está preparando para tomar los hábitos. Este, al intentar especular, recibe una respuesta del tipo: “¿Cómo especular? ¿Tú tienes fe? ¿O es que no crees entonces en Dios? Porque la teología ya está hecha...”. En nuestro caso, recibimos la misma respuesta: “¿Cómo vas a especular con la música, si ya tienes la tonalidad? ¿Qué pretendes? ¿Ser moderno?” Y la verdad es que resultaba muy cómodo dejarse llevar, realizando remedos de lo ya establecido.

Llegado a ese punto en los estudios, una vez trabajada la técnica básica y conocida la tonalidad a fondo, ¿merece la pena terminar los estudios reglados?

Yo creo que sí. Trabajar a fondo la tonalidad te forma de una manera tan profunda, que luego te resulta muy útil lo aprendido para el posterior trabajo en la práctica atonalista. Se trata de formarte, como ya he apuntado más arriba, en la paciencia, en la insistencia y en la disciplina. Pensemos que no existe nadie más capacitado para derribar un edificio que el mismo arquitecto que lo ha construido... El problema estribó en que, tras largos años inmersos en el estudio del mundo tonalista, a la hora de comenzar a componer, nos vimos obligados a hacer violencia contra nosotros mismos.

Pero el atonalismo también tiene sus reglas y a veces más duras y asépticas que el mundo tonal..

Sí; pobre de aquél que no tome el atonalismo con la disciplina, seriedad y tesón que merece. La escuela atonal, en principio, resultaba tan dura como la fuga tradicional. Porque, por lógica, cuando una persona no ha pasado por el estudio de la música tradicional, no puede aplicar lo que sabe a la música atonal. E incluso se encuentra en

una situación más delicada, porque para dominar subjetivamente la música atonal no se cuenta con puntos de referencia, al contrario de lo que ocurre con la música tonal. En realidad, todo esto es consecuencia de que la música tonal era una cultura y la música atonal, otra. Nosotros adquirimos las dos culturas: la tonal durante los estudios reglados y la atonal en nuestra práctica y estudios posteriores.



Agustín G. Acilu con la Medalla de Oro del RCSMM

El ejemplo más claro es Schoenberg.

Por supuesto. Schoenberg estudió la cultura tonal como nadie, pero no sólo él. Picasso pudo crear con entera libertad porque a los dieciocho años conocía muy bien los secretos del oficio, como Dalí, innovando, pero a partir

de una sólida base figurativa. Esto es, estaban realmente autorizados para transgredir ese oficio. En la música, ahora no tiene mucho sentido lo que comentamos acerca de las dos culturas, al haberse interrelacionado hace ya algún tiempo y converger entre sí, pero en los años cincuenta y sesenta, por lo que sabemos ahora, estaba todo por hacer.

Sin embargo, algunos de sus correligionarios no pasaron por el conservatorio o lo hicieron de una manera casi anecdótica.

Sí, algunos no terminaron. Había una razón sobre el por qué no seguir en el conservatorio, que tal vez se comprenda mejor con un símil pictórico. Es decir, ¿para qué vamos a ir a una escuela de dibujo si vamos a trabajar únicamente la abstracción? ¿Para qué voy a aprender a dibujar de una manera figurativa, lo que resulta duro y oneroso, si lo que voy a hacer en cuanto tenga un poco de libertad va a ser pura abstracción? En nuestro caso fue exactamente igual. Unos optamos por terminar los estudios clásicos y otros decidieron ser autodidactas en mayor o menor medida. Muchos de ellos comenzaban a escribir y estrenaban sus obras. Triunfaban sin haber pasado antes por la academia de música y, claro, eso, a la larga, se notaba en su tipo de escritura, en su orquestación, en su factura. Yo terminé en 1960, pero ya desde 1958 acudía a las actividades desarrolladas en el aula pequeña del Ateneo, auspiciadas por Fernando Ruiz Coca. En ellas, aquellos de nosotros que sabían alemán (por ejemplo Halffter, Barce o de Pablo), presentaban obras teóricas y grabaciones en discos que reflejaban la evolución que se estaba operando en la música en el extranjero. Aparte, entre estos autodidactas no escaseaban los universitarios, con una mayor amplitud de miras que nosotros, con lo que grupalmente se compensaba el trabajo en la técnica de unos con la apertura universalista de otros.

Con todo, ambos grupos desarrollaron un trabajo coherente en el tiempo.

Sí, pero es más en el pensar que en el hacer. Y nosotros estábamos inmersos en la tonalidad, porque era todo lo que habíamos tenido que hacer durante varios años, ya que todo lo que se había hecho históricamente había sido así. Sobre todo, adquirimos como herramienta de oficio el dominio de la fuga. Gracias a ella, gracias a la nota contra nota, adquirimos una actitud más afín con el atonalismo. De hecho, a mi parecer, la fuga está muy cerca del atonalismo, más que todo el romanticismo. El mundo de Schoenberg es más deudor de Bach que el de Rachmaninoff o Tchaikovsky.

Lo que sí que parece claro es que el recorrido no fue nada fácil ni cómodo...

Todo lo contrario, fue arduo y árido en extremo. Conocer la tonalidad a fondo como la conocíamos y manejábamos al salir del conservatorio y toparse de frente con estrictas normas en otro sentido, como las ya mencionadas dodecafónicas, no fue fácil de asimilar. Sin embargo, de alguna manera nos resultaba sencillo, pues el camino estaba balizado por esas normas tan constrictoras como las que dejábamos atrás. Y es irónico que en las clases de fuga deseáramos con afán tener esa libertad, para llegar luego a la atonalidad y sentirte controlado por las normas de Schoenberg. Por otro lado, en el ámbito laboral había que pensar que la posibilidad de trabajo más inmediata era opositar para profesor de armonía, profesor de composición, director de banda... y entonces te exigían en las pruebas un bajo cifrado, e incluso en algunas había que realizar una fuga. Para empezar a trabajar te demandaban esa ortodoxia y objetividad derivada de la tonalidad. Esa dualidad concepto-trabajo resultaba harto complicada de llevar a buen término.

¿Y la música de cine?

Entonces estaba vedada para muchos de nosotros. La música para cine la hacían los que sabían hacer bien la música. Esto es, sobre todo algunos profesores del conservatorio que habían estudiado la fuga a fondo. Después

comenzó a meterse en la música de cine la música ligera y el nivel compositivo cayó en picado. En nuestra generación hubo varios compañeros que se dedicaron mucho a esta rama de la música, pero eran las personas que menos estaban metidas en el mundo atonal. En mi caso no quise hacer música para el cine, pues deseaba centrarme en mi recorrido especulativo. Como curiosidad, comentaré que Gerardo Gombau me animó a poner música a algunos Nodos, con objeto de entrar en la SGAE. Así lo hice y esas tres piecitas para cortometrajes se unieron a otras tres obras escritas para grupos de teatro entre 1967 y 1968, para acabar conformando mi menaguado catálogo de música para escena.¹

Ahondando en el tema económico, ¿mediada la posguerra, como eran las condiciones económicas para alguien que trabajaba en la música?

Yo me centré tanto en el trabajo compositivo que, de no ser por Gombau, incluso me habría desprendido de entrar en autores. Mientras tanto, otros amigos tocando el instrumento y haciendo música de baile ganaban mucho dinero.

Pero usted también tocaba música ligera...

Sí, tocaba el saxofón con varios grupos en salas de fiestas, pero aprovechaba los veranos y los fines de semana para hacerlo, de manera que podía aprovechar los días de labor para trabajar sin distracciones. Esto, claro, sólo lo podía hacer a diario los tres meses de vacaciones. Al llegar octubre había que renunciar a todo eso. Hay que tener en cuenta que el precio del dinero es el tiempo y mucha gente dejó de estudiar por tocar y ganar. Por eso yo siempre he dicho a quien me ha querido escuchar la frase “no cambies el tiempo por dinero”. Para comprender mejor el ambiente económico en el que nos movíamos traeré a colación una anécdota sucedida en el año 64, en Roma. Ante un piano de cola, nos encontrábamos alumnos de diversas procedencias: alemanes, norteamer-

icanos, belgas, ingleses, Antón García Abril y yo. Estando todos apoyados en el piano, Petrassi me preguntó si un profesor del conservatorio de Madrid ganaba 10.000 liras (mil pesetas). Al contestarle que sí, un norteamericano, extrañado, preguntó si las ganaba al día. Cuando les dije que no, que las ganaba al mes, se miraron entre ellos y se quedaron sin entender, pensando que habría habido algún problema en la comprensión del idioma...

En ese sentido por lo menos hemos avanzado algo...

Sí, claro, incluso demasiado. A nosotros nos resultaría todo eso abrumador. En aquellos días partíamos de cero, todo estaba por hacer. O sea, cualquier movimiento, cualquier actitud, era para subir, porque más abajo no podías caer. Aunque, a decir verdad, tampoco éramos conscientes de esa escasez de medios, porque creíamos que la vida en realidad era así.

Más tarde, al salir de España, ¿qué conoce usted otras realidades...

Cierto, pero mi período de formación más largo e intenso tiene lugar en Madrid. Estuve en ese ambiente un total de catorce años (llegué en 1950 y acabé en 1964). Y si a esa situación económica añades otras obligaciones, como las de padre de familia... Al salir del conservatorio, con 25 años o más, muchos se casaban y renunciaban. Se colocaban en puestos de trabajo que nada tenían que ver con la música, lo que tampoco era muy difícil porque en el Madrid de la posguerra todo era emergente, y abandonaban el mundo musical.

Al volver, usted realizó oposiciones a director de banda y aprobó. ¿Por qué nunca ejerció?

Entonces no había apenas plazas y el ambiente estaba bastante enrarecido. De hecho, en las oposiciones de banda militar pagaban mucho más que en las de banda civil y todo el mundo se iba a lo militar, no sólo direc-

¹ Para el uso de fechas tomamos como referencia el artículo *Agustín González Acilu, desde la reflexión*, de María Curescs de la Vega.

tores, sino también instrumentistas. En 1957 ingresé en el Cuerpo Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles, pero no me interesó salir de Madrid. Preferí quedarme aquí tocando el saxofón, dando clases particulares y haciendo orquestaciones. Poco después, comencé a dar clases en el Instituto Nacional Ramiro de Maeztu (por aquél entonces la música no formaba parte del curriculum educativo y sólo se impartía en aquellos centros que lo demandaban específicamente), conseguí algunas becas para estudiar en el extranjero e ingresé como Ayudante de la Cátedra de Armonía en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (1965 a 1967). Con todo, lo fundamental en mi vida era componer. De hecho, en 1973 Don Fernando Remacha me propuso sucederle en la dirección del Conservatorio Pablo Sarasate de Pamplona, oferta que tuve que declinar por no poder restarle a la labor compositiva todo el tiempo que requiere un centro de estas características.

¿Cómo era el panorama que se les presentaba al terminar los estudios?

Al mencionar la Generación del 51 encontramos un grupo central, formado por entre seis y ocho componentes, pero en clase alcanzábamos las ochenta personas, que debieron renunciar a seguir adelante una vez terminados brillantemente los estudios de composición. ¡Incluso personas cuya aspiración no era otra que dedicarse plenamente a la creación musical!

¿Siguieron manteniéndose en la música, como intérpretes, directores...?

A muchos de ellos no se les volvía a ver ni siquiera en conciertos, debieron desaparecer y retirarse... Supongo que para tomar esta decisión se vieron impelidos por un bloqueo creacional ante el árido panorama de trabajo y evolución que se nos presentaba. A fin de cuentas, tanto ayer como hoy, hacer música supone una actitud ante la vida. Y a eso se debe añadir el problema de la diversificación de campos de actuación. Muchos de mis correli-

gionarios decidían combinar la creación de música “para vivir” con la “música de abstracción”, pero esta situación acabó trayéndoles problemas.

En su opinión, ¿no resulta posible combinar ambos campos de creación?

Se trata de un problema de concepto. En tiempos de Beethoven, no existía una gran diferencia entre los distintos tipos de música. Es con la llegada del atonalismo cuando se establece el abismo existente hoy en día entre la música de consumo y la especulativa.

¿Resulta preferible, pues, trabajar en algo ajeno a la música para no “mediatizar” tu quehacer compositivo?

Grandes nombres de la historia de la humanidad como Kafka, Einstein o Schoenberg, por citar unos ejemplos, trabajaron en empresas ajenas a su campo de actuación. Se trata simplemente de no mezclar estos campos. Y en este tema influye, por supuesto, el aspecto económico. Yo decidí renunciar y mantenerme por otro camino.

¿Cree que en esos momentos la sensación generalizada era de desorientación y dudas acerca del camino a seguir?

Es cierto que en el ambiente había muchas dudas. Parecía claro que el camino había de ser el del atonalismo, pero el problema planteado era que no había sólo un atonalismo, sino que convivían varias formas.

¿Cómo se concretó, al fin, todo ese periodo de dudas y vacilaciones?

Había que comenzar desde la base. Las convicciones tenidas por inmutables durante siglos habían perdido su vigencia. Pero esta reflexión, más o menos clara hoy y ahora, entonces causó problemas en el mundo musical. El propio Boulez encontró trabas en los conservatorios de París de un modo tal que tuvo que presentar la di-



Agustín G. Acilu, Teresa Catalán y el Padre Goicoechea

misión ante el ministro de Educación. Para Nono, Stoc-khausen o incluso el propio Boulez la situación no fue sencilla, ya que ellos también habían sido estudiosos del mundo tonal y estaban tratando de hacer algo nuevo, por lo que tenían a todo el mundo en contra. En este sentido, en España dimos un paso al frente con la creación de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, entre cuyas finalidades primeras estaba la potenciación y difusión de nuestra música en forma tanto de partituras como de grabaciones.

Entonces, el problema no existía sólo en España, aunque estuviéramos realmente atrasados...

No, claro. El resto de Europa no vivía en el atraso; ellos proponían y nosotros recibíamos, eso sí, con diez años de retraso. Pero el hecho diferencial estribaba en que los compositores europeos no estaban aislados y nosotros sí.

En Centroeuropa existía un clima de interrelación entre italianos, franceses, alemanes y demás como si se trataran de provincias de una misma nación. Pero aquí de provincia a provincia era como ir a un lugar completamente distinto. Por eso cotizaba tanto alguien que hubiera viajado y se hubiera impregnado de las tendencias que tenían lugar en París, Roma o Darmstadt.

¿Los compositores españoles, al terminar sus estudios tradicionales en el conservatorio, se encontraron con la situación de tener que comenzar desde cero?

Sí, se imponía un cambio hacia una nueva ordenación para con los sonidos, pero con el hándicap de tener que realizarlo después de haberse visto inmerso durante años en un mundo plenamente tonal de la armonía y el contrapunto. Sin embargo, con todo lo que eso supuso, para mí fue peor el hecho de entender que teníamos que aprender

a concebir la música de nuevo. Debíamos guardar distancias con lo aprendido para concretar todas las evoluciones técnicas que se venían produciendo ya desde hacía años. Debíamos aprender a sentir de otra manera. Y todo ese proceso se concretó en mi pensamiento, haciéndome consciente de que “una nueva manera de hacer llevaba implícita una nueva manera de sentir”. En concreto, esta conclusión ha venido contribuyendo a establecer firmes apoyos en el acontecer de mi discurso musical a través de los años. Yo comencé mi nueva andadura musical en 1962. Tras acabar el conservatorio me propuse reflexionar sobre todo lo que hemos comentado y pasé dos años sin escribir nada, aunque, naturalmente, atesorando todo el bagaje que estaba adquiriendo con la música de los análisis de Schoenberg, Ligeti... Al fin, compuse mi *Cuarteto de cuerda n° 1, Sucesiones Superpuestas* (1962), con el que me despedí de la tonalidad. Pero no lo hice de manera brusca, sino que resultó más bien un progresivo alejamiento de la misma. Con esta obra inicié mi nuevo lenguaje musical.

16

¿Supone, pues, el punto de partida de su práctica compositiva más personal?

Claro, con esa obra comienzo un camino que ya no he de abandonar. Durante esos dos años de reflexión llegué a la conclusión de que, para poder realizar una obra consistente en el tiempo, mi trabajo debía estar marcado por la coherencia y el rigor. Dos años sin componer y lo primero que hago es una obra monotímica; eso ya fue toda una declaración de intenciones. La siguiente obra, *Tres movimientos para piano* (1963) ya es puramente atonal, pero con este cuarteto me despedía del mundo tonal. En él mantenía la noción de la jerarquización de los acordes, pero no dispuestos de la misma manera. El sistema utilizado proponía una jerarquización con arreglo al principio físico-armónico de los sonidos, no con arreglo a la tonalidad. Creo que cada una de mis obras es consecuencia de la anterior y eslabón hacia la siguiente. De esa manera, en ninguna obra parto de cero, aunque cada una de ellas tenga su propio desarrollo y exija la

evolución de mi escritura de una manera tanto técnica como conceptual. La idea es no detenerme en ninguno de mis logros, no repetirme, no dispersarme... aprender a construir mi propio pensamiento, en definitiva. Siempre he seguido un plan de acción preconcebido a meses o años vista.

Así, se podría hablar de una sola obra en el tiempo. Distintos medios, distintos materiales, pero un sólo fin...

Un sólo trazo dimensionado a lo largo de 120 composiciones a través de un sentido muy racional. Te contaré un caso concreto. En 1998 compuse *J. Joyce poems*. La razón de ser descansa en una reflexión que me lleva a conectar el hecho de que en 1922 Joyce revoluciona la literatura universal y Schoenberg, once meses después, presenta su *Opus 23*. Se trata de dos figuras que dan un vuelco a los postulados estéticos de su época, coincidiendo en el tiempo. Entonces, selecciono cerca de veinte textos de Joyce (de las obras *Chamber music* y *Pomes penyeach*) y los voy interrelacionando con la música, siguiendo una técnica iniciada tiempo atrás con *Simbiosis* (1969), donde relaciono el humanismo con el mundo mecánico. El último de los textos seleccionados menciona el hecho de que su padre se encontraba en el lecho de muerte justo cuando venía al mundo su hijo. Esto es, la confrontación entre un mundo que se va con otro que viene. Por eso, termino la obra con un adagio íntimo, relajado que quiere dar ese punto de esperanza por el niño recién nacido. ¡Y resulta que este niño recién nacido, al conocer la existencia de mi obra, me pide 5.000 libras esterlinas por no haberle pedido permiso para utilizar los textos de su padre! Muchas veces me han encargado obras y he tenido que decir que no, renunciando y pidiendo perdón, porque de la obra que estaba haciendo tenía que pasar a la siguiente, como consecuencia de lo compuesto anteriormente. En este caso, *J. Joyce poems* no era encargo de nadie; la hice porque era lo que me tocaba, era la obra que seguía en mi línea compositiva y necesitaba hacerla. Para mí eso ha sido sagrado siempre. Ha habido alguna excepción...

... ¿como el Pater noster a Luis Morondo in memoriam (1983)?

Sí, pero también esa excepción tiene su razón de ser. No quise introducir ningún elemento nuevo para presentar la mayor unidad ideológica con el homenajeado. La manera de objetivar esa subjetividad consistió en introducir justo en el centro del discurso musical, en el momento más íntimo, dos fragmentos de obras mías, el *Arrano Beltza* (1976) y el *Libro de los Proverbios, cap. VIII* (1973), que D. Luis Morondo conocía y valoraba. En concreto, recordando mi discurso de aceptación del premio Príncipe de Viana de la Cultura 2009, he de decir que D. Luis Morondo no sólo valoraba esas obras, sino que resultó parte activa en las mismas, moldeando con cariño y de manera increíble las voces que las debieron interpretar.

¿Desde el comienzo de su carrera, ha mantenido los mismos presupuestos teóricos del año sesenta o también estos han ido evolucionando con el tiempo?

Entiendo que la cultura, si no es progresiva, se queda en costumbre, en folclore. Por eso, en mi devenir compositivo siempre he trabajado evolucionando progresivamente tanto de manera técnica como ideológica. Es el hacer el que debe prevalecer sobre el sentir y no al revés. Yo nunca he hecho música tonal y no aprendí otra cosa. Si realmente me enseñaron algo bien, eso fue la música tonal. Pero al terminar los estudios pensé en que tenía 32 años y quería llegar lúcidamente hasta los setenta. Por eso tuve que balizar todo ese camino. Para llegar a esta conclusión resultó de capital importancia mi trabajo como obrero metalúrgico.

¿Tan importante resulta en su música esa vivencia en su adolescencia?

Claro. En mis primeros años, en Alsasua, tuve dos grandes influencias que marcaron huella en mi posterior desarrollo. La primera es la figura de Don Luis Taberna, organista de la localidad, con su insistencia en presen-

tarnos a Bach desde el coro de la iglesia. Ya joven, intuía que aquello estaba por encima de la músicaailable. Y esa ha sido una idea básica en mi proceder a lo largo del tiempo, puesto que, ¿qué es si no el serialismo? El “tricotar” de toda la cultura de Bach. Y claro, quien hizo fuga tradicional estaba muy predispuesto a hacer serialismo. Las obras serialistas creadas a partir de un sólido conocimiento de Bach reflejan un sólido sentido racional en ellas. Por otro lado, yo era un aprendiz en la fábrica que, además, tocaba el clarinete en la banda de música municipal. Todo eso me dio un sentido, en primer lugar humano. Tanto en uno como en otro ambiente, se creaba un tejido intergeneracional riquísimo. No tiene la misma riqueza trabajar o tocar con tus amigos, tu padre y hasta tu abuelo que mantenerse encerrado en una burbuja generacional hasta la llegada al mundo adulto. En el ambiente de la fábrica o la banda se creaba una sinergia que producía aprendizajes muy interesantes.

Volviendo a sus primeras obras, desde el principio usted establece como norma fundamental el camino de la objetividad para con la organización de los sonidos.

Se trata de que la objetividad es un hecho mensurable. Ahora bien, no resultaba cómodo ser objetivo y en esos momentos todo el mundo argüía que era la subjetividad la que debía dirigir el hacer. Y yo pensé que era el hacer lo que debía prevalecer sobre el sentir. El sentir no es mensurable, pero el hacer sí. El hacer es racionalidad, mientras que el sentir puede sufrir cambios en sus formas de expresión, pero se sostiene a lo largo de la vida de una manera más constante. En este sentido, comentaré que la influencia de Julio Gómez y Francisco Calés fue de vital importancia para mí. En las clases del conservatorio, a las que acudíamos todos los alumnos de composición juntos, su actitud ante la irracionalidad resultaba clara. Ante cualquier obra que se presentara, el profesor comentaba: “¿Por qué diriges la música en esta dirección y no otra?” De esa manera, el alumno se veía en la situación de justificar su trabajo. Lo que ocurría es que, cuando se quedaba sin salidas, acudía al tópico “es

que yo lo siento así”. Era en ese momento cuando se hacía referencia al mundo “no racional”. La respuesta de los profesores, que yo he utilizado asimismo con mis alumnos era clara y concisa: “Lo que a mí me interesa de su labor es primeramente lo que usted hace y no lo que usted piensa o siente”.

¿Pero cuál fue la clave para llegar a esta conclusión acerca de la objetividad?

La clave de este razonamiento no fue otra que la experiencia adquirida en el transcurso de los estudios de contrapunto y fuga, aunque el planteamiento que se me venía encima no era nuevo para mí. Lo había experimentado años atrás en el conservatorio madrileño. La cuestión acerca del saber estriba no en la mera acumulación de datos, sino en la capacidad de interrelacionarlos. En el campo artístico, esa interrelación actúa como origen de valores, tanto de tipo subjetivo como objetivo. Volviendo al ejemplo anterior de *J. Joyce poems*, interrelacionando dos objetividades (los poemas de Joyce y la cultura sonora de Schoenberg) consigo una nueva y personal manera de expresión. Y esta interrelación no es aplicable sólo a la música, sino a todos los ámbitos del saber. Todo en la vida tiene un sentido lógico, hasta saber beber un buen vaso de vino.

¿Realizó usted este tipo de trabajo intrapersonal, esta reflexión sobre la música pasada, presente y futura de manera individual y aislada o esta problemática estaba patente en el entorno?

Esta diatriba era soportada especialmente por todos aquellos que emprendieron los estudios de composición siguiendo las normas y los planes de estudios de los conservatorios.

En ese sentido está claro que, aunque se les agrupa bajo el paraguas de la Generación del 51, comparte ideales con sus coetáneos, pero no presupuestos estéticos.

Bien es cierta esa diversidad de estilos y estéticas dentro

de un mismo grupo, pero esa es una de las características del mundo español. En Darmstadt existía un gran nivel, pero, asimismo, una unidad de pensamiento. Un año todo el mundo hacía música a lo Ligeti, otro año le tocaba el turno a la música abierta y otro a Boulez. Probablemente esto era así por la cantidad de cauces de información creados entre unas y otras escuelas centroeuropeas. En España funcionábamos de otra manera. Aquí marchábamos “como un rebaño de gatos”, de manera independiente unos de otros, aunque esa situación también causó que cada uno aprendiera del otro. Esa es una característica que se repite en todas las épocas de la creación musical española, por lo que podríamos definirla como la personalidad de lo español.

¿Existe alguna diferencia clara entre los grupos de compositores de su generación, atendiendo a su situación geográfica? En Barcelona se contó con la presencia aglutinadora de Joaquín Zamacois. ¿Existió alguien que cumpliera esa función en Madrid?

Bien es cierto que hubo dos hornadas de compositores que coincidieron en el tiempo, localizados en torno a los dos grandes centros del país, esto es, Madrid y Barcelona, pero no existe una diferenciación clara entre nosotros, probablemente como consecuencia de la ortodoxia pura que se derivaba de la utilización del sistema serialista. En el Conservatorio de Madrid, con todo, existía la figura de referencia de D. Gerardo Gombau. Él pudo haber cumplido una función aglutinadora, pero decidió mantenerse en el papel de orientador. Aún sin resultar un faro guía en nuestro hacer, Gombau nos dio un impagable respaldo tanto moral como de facto.

¿También a los compositores que no pasaron por el conservatorio?

Sí, y aquí siempre me he planteado una duda: ¿por qué los autodidactas se lanzaron hacia adelante más que los procedentes de los conservatorios? El autodidacta desde su comienzo en la actividad musical, casi desde sus pri-

meras (y únicas) lecciones ya estaba haciendo la carrera. Nosotros comenzábamos nuestra carrera musical cuando terminábamos el conservatorio. Claramente, como no tenían apoyos, referencias externas, debieron moverse y buscarse las oportunidades ellos solos. A nosotros no se nos habría ocurrido ir al Instituto Alemán o al Italiano a buscar sitio y medios para hacer música; ellos lo consiguieron. Y también fueron los primeros que empezaron a escribir sobre su Yo y se empezaron a relacionar con artistas de otras áreas, como escritores, pintores...

Este mundo del absurdo resultaba muy interesante, pero para que algo permanezca, hay que echar mano de la memoria. El caos tiene mucho menos recorrido que el cosmos. Visto desde una perspectiva adecuada, el caos resulta un “pequeño accidente” que acaba, con el tiempo, deviniendo en cosmos. Esta necesidad de inventar sobre la nada, para romper la lógica, provocó a la larga, el “suicidio” del grupo Zaj, una vez cumplidos sus objetivos vitales.

Z i ü e a
ë o u j

Manifiesto Zaj, Madrid 1964

Entre ellos, brilla con luz propia la figura de Juan Hidalgo y del grupo Zaj.

El caso de Juan Hidalgo es bastante curioso. Formado en Barcelona, de ahí pasó a Milán y, casi directamente, al mundo de John Cage. Cuando aquí todavía nos preguntábamos por el camino que debíamos tomar, Juan Hidalgo ya estrenaba obras en Darmstadt. En cuanto al grupo Zaj, formado en 1959 por Walter Marchetti, Ramón Barce y él mismo, su posición fue la de “provocadores del público”. Esto es, en sus espectáculos, el propio público acababa siendo el creador del arte, mientras que ellos se convertían en meros espectadores. El camino para lograrlo resultó ser la provocación.

¿Podría extrapolarse esa reflexión hacia la disyuntiva tonalidad-atonalidad?

Siguiendo por el camino comentado hasta el final, buscar la permanencia en la memoria a través de la disonancia puede resultar un fallo estético, puesto que para que algo permanezca, necesitamos un cosmos. Esta paradoja se puede solucionar combinando la consonancia (elemento estático) con la disonancia (elemento dinámico).

¿Y qué hay de la música aleatoria?

El problema, en este caso, estriba en que cuando una obra aleatoria se ha repetido varias veces, se da el fenó-

meno del mimetismo y se empieza a fijar la ejecución de la misma, por mera deformación profesional de los intérpretes. La masa, como tal, al exponerla ante la libertad más absoluta, tiene una imaginación muy limitada. La imaginación, en definitiva, resulta algo individual y personal.

Repasando lo comentado anteriormente, da la impresión de que resulta más conveniente no pasar por el conservatorio.

No, en absoluto. El paso por el conservatorio es imprescindible en la formación de un buen pensador musical, pero no basta con eso. Muchas veces he encontrado en mi práctica docente estudiantes incapaces de pensar por sí mismos. Son alumnos que se limitan a ejecutar una serie de ejercicios más o menos musicales y acaban siendo profesores de contrapunto, armonía... Hoy existe una sobreabundancia de información y, debido a esa saturación de información, se produce el fenómeno de la desinformación. Todo está analizado y resulta sencillo de conseguir. Así, es fácil estudiar el texto del análisis de una obra, pero sin siquiera ver la partitura o escuchar la obra. De esa manera no se experimenta el proceso mismo de composición. Y para enfrentarse al análisis de Schoenberg o Boulez hay que haber pasado antes por muchísimas otras obras. En los conservatorios de hoy se facilitan demasiado las cosas a los alumnos y, como consecuencia, estos se vuelven reflexivamente pasivos. Es necesario pasar por el proceso de análisis personal de las obras para conseguir formar un criterio propio.

En su opinión, ¿esta situación predomina en el campo de la composición o es aplicable también a otras áreas?

Es un problema general de concepción de la educación musical. Incluso salpica a los directores de orquesta. Estrenar una obra nueva exige realizar un trabajo de análisis exhaustivo como cualquier compositor. Debo imaginar que Karajan, Furtwangler o el mismo Pérez Casas traba-

ban de esa manera. Hace relativamente poco entregué mi *Sinfonía n.º 2* (1995) a Arturo Tamayo para proceder a su estreno. Tamayo comenzó a trabajar con nosotros en la composición y luego se dedicó a la dirección; ahí tenemos un ejemplo concreto de director bien formado. Pero en el caso de los instrumentistas existe incluso un problema mayor. Algunos no han estudiado composición, pero otros ni siquiera conocen la armonía. ¿Cómo se puede tocar una obra sin saber cómo está construida? Sería como pretender aprender a dibujar un brazo sin haber estudiado antes su anatomía. ¿No pintarás mejor si conoces el fundamento de la forma del brazo, el análisis, la anatomía del mismo? ¿Se puede tocar una obra de Beethoven sin realizar su análisis formal y armónico? No estamos exigiendo una capacidad analítica desorbitada, sino simplemente conocer la interrelación de los acordes, la funcionalidad de los mismos entre sí; todo esto hablando de música tonal, claro. Si alguien pretende especializarse en la música atonal o postatonal, su trabajo es doble, pues tendrá que formarse en ambas culturas. Por eso hoy es difícil encontrar intérpretes o directores que expresen su individualidad. Todos resultan muy parecidos entre sí porque la información procede de un análisis meramente auditivo y no de la disección de la anatomía de la partitura.

En el caso de la música se da además una dualidad orgánica en las figuras del creador y del intérprete. En otras artes, el creador es a la vez el intérprete de su propia obra.

Desgraciadamente, en música los compositores estamos supeditados al intérprete. Y eso provoca que una obra mal tocada sea percibida por el público como una mala obra.

Porque en realidad la obra toma cuerpo cuando se toca...

Evidentemente, estamos hablando de música. La partitura es un mero proyecto. En el proyecto de un edificio

la gente no vive dentro de los planos... Imaginemos el resultado de un buen proyecto arquitectónico, pero con una mala realización: los resultados serían catastróficos.

De ahí la tremenda importancia de la formación del instrumentista.

Y de su predisposición para con la música que debe tocar. Recuerdo un concierto que se hizo en los años sesenta en el Colegio de Arquitectos. Por aquél entonces, comenzaba la interacción entre músicos y universidades. Tras la interpretación de las obras, tuvimos un diálogo los autores, la orquesta y los universitarios. Cuál sería nuestra sorpresa cuando uno de ellos comentó: “Yo no entiendo esta música, no sé si es buena o mala, pero ese señor que está ahí, el de la flauta, ¿por qué se ríe de lo que está tocando?”. Imaginemos la situación: ¡ni los propios músicos se creían lo que estaban haciendo! Por el contrario, hoy se ha llegado a tal punto de especialización técnica que se interpreta la música como nunca. Si entonces la música sonaba rara porque la materia era nueva, tocada de mala gana, aquello podía resultar un pandemónium. Hoy se tocan tan bien las obras, con lógica y con la misma seriedad con la que se puede tocar Brahms o Beethoven, que me ha hecho dudar en alguna ocasión de si esta música fue alguna vez atonal.

Claro, en este sentido se juega también con el concepto moral.

Es evidente que la moral auditiva toma mucha importancia porque hoy en día la música atonal ya se ha convertido en tradición. Por eso el gran problema que se le plantea a las actuales generaciones es que no se puede pegar saltos en el vacío, como tuvimos el privilegio de hacer nosotros. Aprendimos muy bien la música tonal y luego nos encontramos con que tuvimos que hacer violencia contra nosotros mismos al emprender el estudio del serialismo. Esto es, si nos gustaba algo de lo que escribíamos era porque estaba impregnado de la música tonal y, mediados los años cincuenta, había que ir contra ello.

Volviendo atrás, eso implica una exclusión de cualquier otro empeño que no fuera el propuesto.

En mi caso sí. En toda obra de cámara, un acorde consonante resultaba un accidente que podía dar al traste con toda la misma. No podíamos permitirnos escribir nada acorde que recordara, siquiera un poco, el mundo tonal. Si así ocurría eras censurado por tus propios compañeros. Sin embargo, cuando estudiábamos en el conservatorio armonía, se daba el caso contrario. Si en tus ejercicios incluías, manteniendo la corrección técnica, acordes disonantes el propio profesor te ensalzaba y daba la enhorabuena (era lo que se denominaba un tanto jocosamente, un “atrevimiento”). Mas si incluías un acorde sin justificación funcional, eras duramente censurado. Tanto en uno como en otro mundo, si te salías un ápice de lo esperado eras declarado “reo de lesa moral auditiva”. Habrá que esperar hasta Berio para cambiar esta situación, dando paso a la heterodoxia en la liturgia serialista.

Por eso resultó obligado erradicar de la concepción musical la valoración subjetivista.

No es que quedase arrinconada, sino que resultó literalmente borrada. De esa manera nos vimos abocados a profundizar en el campo cientifista y debimos prescindir de todo lo que pudiese suponer un mínimo riesgo de rémora. En este sentido, estamos hablando tanto de apoyar la obra en un soporte mínimamente subjetivista como de idear una composición apoyándose en algún resorte perteneciente a la memoria, puesto que, en el fondo, el atonalismo consiste en perseguir la *no memoria*. Se podría aseverar, sin lugar a dudas, que la filosofía que mueve el mundo atonalista es la consecución de la *no memoria*. De esa manera, en la dialéctica de la creación musical coexisten dos naturalezas a un tiempo: la moral auditiva y la moral sociológica.

Al hablar de la no memoria entra en juego, por supuesto, la disyuntiva entre melodía y armonía.

Hablar de los conceptos melódico y armónico nos centra

ya en un mundo tonalista, que indefectiblemente trae a colación la memoria. Se ha dicho que el único remedo de melodía de toda mi producción musical se puede encontrar en el *Cuarteto de cuerda nº 1* y no resulta casual, recordando la calidad de despedida del mundo tonal que le dí al mismo. En él, el objetivo no consistió en seguir una narración horizontal, sino basada en lo vertical: la horizontalidad como consecuencia de la verticalidad, cuando históricamente ha sido al revés. A esa concepción del trabajo se le unió el propósito de no trabajar con formas preestablecidas, que ponen en juego el concepto memorístico. En mi caso, la forma viene dada por la propia conformación intrínseca del material musical utilizado.

Ahondando en el tema de la no memoria encontramos asiento también para la denostación completa de la subjetividad.

22

La subjetividad es memoria y, por ende, debía ser erradicada. Como he comentado más arriba, en el ambiente se vivieron actitudes verdaderamente radicalistas. Resultó que una intolerancia cedió el paso a otra. De hecho, al llegar Schoenberg al panorama musical, se recupera la más extrema intolerancia de la fuga escolástica, pero organizando el material de otra manera. La atonalidad entre los años 1910 y 1920 resultaba menos constreñida. En cuanto al tema de la subjetividad, quisiera traer a colación una serie de preguntas que ya expuse en otro lugar, al hilo de mi 75º aniversario, para las que todavía hoy, seis años después, sigo sin haber encontrado respuesta:³

«Se trata de encontrar alguna explicación al por qué nuestra generación ha venido siendo tan remisa e impermeable hacia postulados subjetivistas. ¿Tan alta fue en nuestra primera etapa la energía desplegada de la objetividad del fenómeno sonoro que habría de condicionar e influir sobre la casi totalidad del resto de nuestra producción musical, erradicando todo el potencial subjetivista? Por qué esa dejación? ¿Fue pudor el motivo de esa actitud por causa de

un adoctrinamiento serialista ultraortodoxo? ¿Hasta este extremo arraigó en nosotros la cultura musical de la no memoria? (...) Si la respuesta es afirmativa, me pregunto, ¿por qué entonces cuando queremos manifestarnos hoy en términos subjetivistas echamos mano de fórmulas y procedimientos tonales harto periclitados ya en nuestros viejos tiempos?»

Resulta sorprendente el hecho de que hoy día, personas que a mediados de siglo estaban inmersas por completo en toda esta revolución, de manera totalmente proactiva, hayan vuelto hacia formas de composición mucho más rudimentarias que la propia forma de sonata. No sólo utilizando la forma, sino teniendo en cuenta también el material básico, han llegado a dirigir sus miras hacia obras del tiempo de Haydn. ¡Después de crear obras atonalistas e incluso de investigación!

¿Y ese cambio de conducta no resulta consecuencia de una evolución en sus postulados?

Sí, pero con matices. Siempre he sostenido que “lo rabiosamente nuevo se queda rabiosamente viejo”. A partir de mi vivencia, no puedo creer en una evolución que no refleje toda la experiencia previa; no para hacer algo totalmente nuevo, incluso algo absurdo, que también tendría en sí mismo una razón de ser, sino para crear algo que ya hiciste cuando comenzabas en esto. Esa situación viene dada por la existencia de un problema de base, esto es, que desde el principio no se ha trabajado bien. Viendo el camino que algunos han tomado con la música atonal, se refleja claramente que no estudiaron bien la música tonal.

¿Cómo se concreta ese pensamiento en sus postulados estéticos?

Como ya he comentado antes, cuando acabé el conservatorio me planteé mi proyecto de composición con un sentido orgánico del hacer y el pensar. Me di cuenta de que contaba con entre treinta y cuarenta años de vida lú-

³ Cureses de la Vega, Marta. (Junio-Septiembre 2004) *Doce Notas*

cida para organizar ese pensamiento. Ése es mucho tiempo de trabajo, por lo que debí realizar un planteamiento que me permitiera evolucionar mi propio pensar. Nada más comenzar mi período de reflexión, se me ocurrieron algunas obras de corte muy vanguardista, pero decidí, como consecuencia de la coherencia en mis postulados, que para llegar ahí tenía que pasar antes por otras. Derivado de ese pensamiento, en mi quehacer diario contemplo la posibilidad de realizar engarces concretos entre obras, a modo de estudios preliminares. Antes de realizar obras que me exijan un gran dispositivo técnico o humano, suelo proceder a realizar trabajos concretos en otras que necesiten un menor orgánico o duración, de manera que me sirvan para investigar nuevas posibilidades del lenguaje sonoro. Este pensamiento me ha reportado una evolución tanto del concepto como del medio de expresión. Cuando la práctica compositiva satura el medio de manera que no puede evolucionar más, llega el momento de hacer evolucionar el concepto. Una vez conseguido de nuevo el equilibrio, llega el momento de volver a evolucionar, aunque para ello haya que encontrar la manera de romper con los propios postulados estéticos que constriñen esa posibilidad evolutiva. Lo contrario resultaría hacer “vivaldismo”. Esto es, repetir una obra una y otra vez. Cuando concibes una obra, debes plantearte si eso ya lo has hecho en una obra anterior. Si la respuesta es afirmativa, entonces es que no has adelantado nada. El éxito o fracaso en la composición de una obra deriva en buena medida de la consideración de los aprendizajes conseguidos durante su realización.

Entrando en el tema puramente técnico, ¿cómo podría definir su lenguaje?

Nunca me he adscrito a una corriente concreta, sino que siempre he procurado impregnar mi música de un sentido técnico muy personal. Desde que comencé, he utilizado el microtonalismo, el dodecafonismo, el serialismo... El microtonalismo lo empleé como medio para preparar el camino a la menor interválica del concepto fonético de las voces. Del mismo modo, tuve mis propios métodos

con el atonalismo, el serialismo e incluso con un pseudotonalismo, partiendo del principio físico-armónico del sonido.

Incluso escribe una obra con el sistema de niveles de Barce, Piano auto-formas (1982).

En la génesis del proyecto está la gran amistad que nos unía. Cierta día, le pedí la explicación de su sistema y decidí dedicarle una obra utilizándolo. Dicha obra fue concebida, en un principio, como un ensayo discursivo sobre los presupuestos del sistema de niveles, pero inevitablemente acabé transfiriéndole mi propia “forma de hacer”. En ese mismo sentido, cuando conocí en los años ochenta el sistema de potenciales de Edmond Costère me interesó y comencé a estudiarlo. Enseguida me percaté de las razones que hacían que fuera rechazado tanto por tonalistas como por atonalistas. Esa problemática me preocupó y lo revisé. Así, llegué a utilizarlo en mi obra, partiendo de mi conocimiento de las dos culturas, pero aplicando mi personal concepto de extracción. El sistema musical, generalizando mucho, resulta bastante rudimentario. Tanto el sistema tonal como el atonal o el sistema de potenciales son en esencia sencillos. Con el tiempo, he llegado a la conclusión de que todos los elementos fundamentales son sencillos. Ahora bien, lo difícil es saber entrar en la fundamentalidad de las cosas y saber filosofar sobre esa fundamentalidad. Y de ahí la especulación se hace imaginación y la preparación técnica del saber es la que puede crear a partir de algo tan simple como *Do-mi-sol*, el acorde de Tristán. Pero eso resulta fruto de seguir una larga, lenta y coherente evolución.

¿Podría explicarnos brevemente su visión del sistema de potenciales?

Persiguiendo, un sistema compositivo que provenga de la objetividad y el rigor cientifista, establezco un criterio básico para la combinación de los sonidos basado en el potencial atractivo entre ellos. De esta manera, dejo



Estreno de la Sinfonía nº 2. 29 de Enero de 2009, Teatro Monumental Orquesta RTVE

conscientemente aparte el debate entre música tonal y atonal para centrarme en las cualidades intrínsecas de los sonidos en sí. Así, el sistema sólo tiene en cuenta los sonidos (con sus respectivos sonidos-satélites que gravitan alrededor) y dos tipos de relaciones de carácter físico, concretadas en la ley universal de atracción (que influye en el carácter atractivo de la melodía) y el principio físico armónico de resonancia (que atiende a las atracciones de carácter vertical). Simplemente se trata de relacionar esas dos atracciones, creando una sistematización de sonidos. Será a partir de esa sistematización de donde tomaremos las reglas combinatorias

para el posterior desarrollo de la práctica compositiva. Siguiendo el sistema propuesto, se puede observar el camino tomado por la tonalidad clásica hasta devenir en atonalidad. Este conocimiento hace necesaria una revisión de las normas armónicas clásicas, para pasar a una nueva interrelación de las sonoridades, creando entidades armónicas que poco o nada tienen que ver con aquellas. La noción de potencial atractivo podría sustituir esas normas clásicas. Es más, de ser oportuna una futura vuelta a la tonalidad, el sistema de potenciales podría ser el encargado de crear ese nuevo mundo tonal sonoro.³

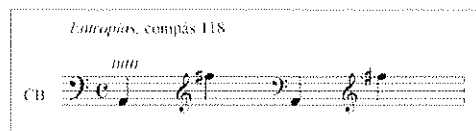
³ Catalán, Teresa. (2003) *Sistemas compositivos temperados del siglo XX*. Valencia: Ed. Piles.

Por otro lado, en su música tiene una fuerte presencia la búsqueda del signo icónico...

Al poco de comenzar a componer, inmerso en la reflexión sobre la objetividad, me di cuenta de que ese camino me conducía de manera segura hacia la iconicidad.

Sin embargo, se permite licencias subjetivas dentro de esa objetividad, como en el famoso pasaje de los contrabajos...

No, no, al revés. En un momento dado, caigo en la cuenta de que al ir a un concierto además del acto auditivo, tiene lugar un acto visual. Entonces es cuando se produce el gesto integrado en el mundo sonoro. Es decir, el gesto no es voluntario, sino que está indisolublemente ligado a la sonoridad. En la obra *Entropías* (1973) a la que se hace referencia, propongo a los contrabajistas articular los sonidos extremos de la tesitura del instrumento. Esto provoca un movimiento conjunto de seis u ocho hombres que integra en la atención el hecho sonoro con el signo icónico. Pero eso no se hace de manera gratuita, sino que resulta icónico en el sentido que le da Umberto Eco, reflejando cómo el valor visual se produce por un elemento musical.⁴



¿Cómo surge, entonces, la Cantata Semiofónica (1975)?

Indagando en el tema del hecho icónico, necesitaba crear una obra en la que el valor semiológico promoviese todo el aspecto estructural. De ahí la razón de emplear un coro de sordos. Cuando comencé a investigar, me quedé asombrado. Debemos tener en cuenta que hoy están más integrados en la sociedad, pero entonces escuchar misa para sordos, cantada por un Padre también sordo,

era algo impresionante. A partir de ahí, conocí un colegio de sordos, al que acudí para una fiesta de fin de curso. En ella, a la hora de tomar la comunión, el sacerdote y los niños creaban, sin pretenderlo, una verdadera obra dramática. El hecho visual provoca una exigencia fisiológica para expresar una idea. Eso sí que es icónico. Por otro lado, cuando tenían que significar el hecho humano del *Yo*, se golpeaban en el pecho. Este concepto provocaba un hecho percetivo que se integraba perfectamente en mi obra. Mediante el descubrimiento de que no se puede separar el gesto del significado-significante de las palabras, llegué a la conclusión de que en la *Cantata Semiofónica* debía trabajar tres elementos primordiales: el sonoro, el movimiento y el valor semántico.

Para su realización tuvo que realizar estudios vinculados a la etnología...

...que añadí a los anteriormente realizados en el campo de la lingüística. Tuve la suerte de poder trabajar con lingüistas y etnólogos de la talla del padre Barandiarán, Julio Caro Baroja o José María Satrustegui y como consecuencia del estudio con ellos me afiancé todavía más en el interés hacia conceptos como el símbolo, elemento primordial en el desarrollo del hombre. Naturalmente, todo esto me ha dado mucho que pensar y ha influido en obras posteriores, como *Arrano Beltza*. En esta obra, al final, el coro al completo da dos pasos hacia delante, combinando un taconazo con el sonido de campanas. Aquello sobre el suelo tiene una fuerza tremenda, relativa a la presencia del *Yo*, de una idea relacionada con el texto, que no se puede separar. Todo ello, siguiendo mi teoría de engarces, cristalizará más tarde en mi obra *Izena ur izana* (1979).

Resulta interesante también su trabajo con la fonética y fonología, por ejemplo, en su Hymne an Lesbierinnen (1972).

Aunque ya había iniciado el trabajo en ese campo, esta

⁴Eco, Umberto. (1984) *Obra abierta*. Barcelona, Ed. Planeta-Agostini. "Un signo es icónico en la medida en que él mismo tiene las propiedades de sus denostata".

obra es la primera que realizo buscando conscientemente la total carencia de entidad lingüística. Componerla me costó mucho tiempo y tuve que emplear todos los conocimientos sobre lingüística adquiridos tiempo atrás en las obras de V. Diego y A. Quilis que utilicé para *Dilatación Fonética* (1967). En ella cobra especial importancia la utilización de la línea quimográfica del texto. Esto favorece la posibilidad de análisis del texto del poema desde un punto de vista estrictamente fisiológico. Lo más importante al trabajar con un idioma es su musicalidad, su tonología. ¿Y cuál es la razón de tener que condicionar la música que genera el texto, *per se*, a la escala musical? ¿Qué tiene que ver la escala musical con la escala de valores, de altura, de perceptibilidad o de acústica? Así, acabé yendo a la objetividad más absoluta de la obra, porque no quería condicionar la tonología del texto.

Después de todo su recorrido, ¿cómo afronta hoy día la labor compositiva?

26

No es algo fácil de responder en dos líneas. Simplificando mucho, a la hora de ponerme a trabajar tengo muy presente dos realidades esenciales del fenómeno musical: por un lado la naturaleza física de los sonidos y por otro su naturaleza sonoro-histórica. La primera sustenta mi potencialidad técnica de significación fundamentalmente objetiva. La segunda habrá de contemplar todo el proceso cultural de signo marcadamente subjetivista. Hoy creo que la subjetividad tiene su lugar en el proceso compositivo cuando ante un pasaje de música tienes tres opciones, todas analíticamente inatacables, y no sabes con cuál de ellas quedarte. Entonces es cuando interviene la subjetividad, en la selección de una de esas tres conformaciones objetivas. Pero teniendo en cuenta que esa subjetividad también estará condicionada objetivamente por el contexto en el que se inserten esas tres versiones, claro.

Y tras toda una vida dedicada a la creación musical, ¿cómo afronta, después de tanto tiempo, los estrenos?

A este respecto, me gustaría comentar un par de puntos. El primero hace referencia a una curiosidad acerca de las notas al programa. Cuanto mayor es el texto que trata de justificar una obra, menor peso de reflexión y calidad sonora tiene la misma. En mi modesta opinión, cuanto menos se justifique la obra en sí misma, de más justificación extramusical precisa. Por otro lado, en el momento del estreno, tras los aplausos, se suele producir una situación complicada. Por muy objetivo que se quiera ser, cualquier crítica, por nimia o justificada ésta que sea, a los oídos del compositor suena peyorativa. Entonces hay que dejar pasar unos días, para que todo se enfríe y poder hablar objetivamente. E incluso esto, sólo con aquellos amigos con los que puedes pensar en voz alta... Ese periodo de reflexión sirve, también, para poder pensar y reflexionar acerca de lo que has oído. Porque cuando se va a los conciertos no se va a hacer la digestión, sino a percibir y analizar obras que sabes que es posible que no te vayan a gustar.

¿La música hoy no debe gustar?

Mi música quiero que, fundamentalmente, interese. Los gustos cambian y entiendo que lo que te gusta rápido se desgasta igualmente rápido.

Así pues, ¿qué podemos hacer para que el público se interese por esta nueva música?

Esta “nueva” música resulta difícil de crear y aún más de escuchar. Porque además se escucha una obra de un autor concreto y se pueden pasar otros veinte años sin volver a escuchar nada de ese autor. Pero si se escuchara todos los días, o cada dos o tres meses como se escuchan los clásicos, autores contemporáneos, iríamos conformando la memoria con este tipo de obras. Más de una vez, instrumentistas me han comentado tras el estreno de alguna de mis obras que estaban empezando a apreciar mi música. La razón es clara: tras una semana de ensayos y el concierto, la obra se va repitiendo, se va escuchando, se va digiriendo y la memoria va reconociendo lo que oye.

Por eso, el consejo para los nuevos compositores es: “Sé duro. No te preocupe la dureza, porque con el tiempo todo lo duro se queda blando”. La memoria ablanda las cosas y lo que hoy te parece duro, mañana pierde esa dureza y lo que te parece blando, se convierte en gelatinoso. Lo que hace falta hoy en día en la cultura musical es que interese, incluso que la obra escuchada se resista a la memoria. Y no conviene menospreciar al público pues, incluso sin conocer los procesos internos de la música, es capaz de percibir cuando una obra es o no compacta, está o no bien construida. Debemos buscar, en definitiva, que nuestra música prenda en el oyente, pues permanecerá más en el tiempo el interés creado que el siempre variable gusto puntual. ♦

BIBLIOGRAFÍA

Para la documentación previa al encuentro y la consulta de fechas y datos concretos durante el mismo me he servido del inmejorable trabajo realizado por Marta Cureses de la Vega así como de notas personales recogidas en el trabajo diario con Teresa Catalán (alumna directa del maestro) y en las clases magistrales dictadas por el propio compositor en el RCSMM. Amén de ellas, a continuación explico el resto de la bibliografía consultada.

12 notas, nº 42, (junio-setiembre 2004).

Barce, Ramón. (1987) *Cuadernos para piano I-IV. Presentación a la edición*. Madrid: Arte tripharia.

Catalán, Teresa. (2003) *Sistemas compositivos temperados del siglo XX*. Valencia: Ed. Piles.

Casares, Emilio. (1982) *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Ed. Publicaciones de la Universidad de Oviedo.

Cureses de la Vega, Marta. (2006) *Agustín González Acilu, desde la reflexión*. Pamplona: Príncipe de Viana.

Cureses de la Vega, Marta. (1999) *Agustín González Acilu*. Diccionario de la música española e hispanoamericana: SGAE

Cureses de la Vega, Marta. (2001) *Agustín González Acilu. La estética de la tensión*. Madrid: ICCMU

Cureses de la Vega, Marta. (2009) *Agustín González Acilu, Trío con piano*. Oviedo: KRK Ediciones.

Da Capo, nº 1, (mayo 1989)

Diario de Navarra, 15 enero 1977

Diario de Navarra, 13 agosto 1983

Diario de Navarra, 21 noviembre 1987

Diario de Navarra, 28 noviembre 1987

Diario de Navarra, 19 octubre 1990

Diario de Navarra, 20 octubre 1990

Diario de Navarra, 24 octubre 1990

Diario de Navarra, 12 noviembre 1995

Diario de Navarra, 25 octubre 1996

Diario de Navarra, 19 noviembre 1998

Diario de Navarra, 19 octubre 2000

Eco, Umberto. (1984) *Obra abierta*. Barcelona, Ed. Planeta-Agostini

Marco, Tomás. (1989) *Historia de la música española*. Siglo XX. Vol. 6. Madrid: Ed. Alianza música

Melómano, vol. 4, nº 31 (1999)

Musiker, nº 10 (1998)

Musiker, Nº 15 (2007)

Revista de musicología, vol. 17, nº 1-2, (1994)

Revista de Musicología, vol. 20, nº 1 (1997)

Ritmo, nº 496, noviembre 1979

Ritmo, nº 510 (abril 1981)

Ritmo, nº 532, (abril 1983)

Ruiz de Tarazona, Andrés (2009). *Agustín González Acilu, ejemplo y modelo*.

Schobinger, Juan. (1973) *El origen del hombre*. Barcelona: Ed. de promoción cultural