



AGUSTÍN GONZÁLEZ ACILU

*Trío con piano*

## Índex

|   |    |
|---|----|
| Agustín González Acilu.....   | 7  |
| La música para cuerda en la obra de cámara de González Acilu: de los cuartetos al <i>Trío con piano</i> ..... | 19 |
| Agustín González Acilu (Alsasua, Navarra 1929) .....  | 39 |
| Trío Arbós .....  | 45 |

© de los textos, Marta Cureses

© de esta edición, KRK Ediciones, 2009

ISBN: 978-84-8367-244-0

Impreso en Grafinsa, Oviedo

Dep. legal: AS.6092.09

## Agustín González Acilu

MARTA CURESES

*Agustín González Acilu* (Alsasua, 1929) ocupa un lugar propio en la historia de la música de nuestro tiempo. En el panorama español de los años cincuenta, la irrupción de los compositores generalmente conocidos como Generación del 51 —entre los que se encuentra Agustín González Acilu— representa un paso decisivo en la incorporación de nuestra música contemporánea a las estéticas compositivas europeas.

A partir de este contexto histórico, sociológico y cultural en el que se localiza la presencia de unos ideales comunes —no de una estética unitaria— traducidos después en lenguajes individuales, la significación de la obra desarrollada por González Acilu puede comprobarse a través del análisis de su producción musical, como exploración de nuevas realidades sonoras

cuya arquitectura se fundamenta en un planteamiento ideológico, estético y técnico absolutamente riguroso.

Desde la perspectiva actual hay al menos tres ejes fundamentales que vertebran su obra, el todo orgánico que constituye su producción musical. En primer lugar, la intersección entre dos naturalezas: la naturaleza física de los sonidos y la naturaleza sonoro-histórica que hace referencia al contexto cultural en que se desenvuelven sus creaciones. En segundo lugar se encuentra la conjunción de dos culturas musicales, tonalista y atonalista, que interaccionan en su discurso. El tercer eje surge del análisis independiente de cada uno de los elementos del binomio objetividad-subjetividad: la objetividad para con la naturaleza de los sonidos y la subjetividad en relación al proceso de extracción y selección de aquellos elementos sonoro-culturales intrínsecos en la combinación de sonidos.

La admiración que Acilu ha manifestado siempre hacia la figura de Bach, como referencia histórica, como muestra de equilibrio entre ciencia y humanismo, adquiere un paralelismo en su propia y constante búsqueda de equilibrio entre ob-

jetividad-subjetividad, concepto-medio de expresión, rigor-libertad expresiva.

Esta búsqueda, reflejada en éstos y otros muchos aspectos de su creación musical, es la que ha ido configurando unos criterios compositivos personales, una manera de hacer propia que le distingue de cualquier otro compositor de su generación. Para González Acilu, el acto de componer es, antes que nada, pensar en libertad, imaginar la más amplia libertad posible; sin embargo, traza las fronteras de esta libertad mediante la propuesta de un rigor técnico, formal y estético para inmediatamente esgrimir nuevas razones que justifiquen por sí mismas la destrucción de los límites técnicos y formales. Esta dialéctica se encuentra presente en toda su producción musical, desde la primera página.

Es difícil sintetizar la poética de González Acilu en pocas líneas pero, como principio abstracto previo al estudio de sus obras, se puede anticipar la consideración de la materia sonora como razón filosófica: la materia sonora en sí misma prescindiendo incluso de toda significación melódica, contrapuntística

ca o tímbrica. Su atención se ha centrado siempre en las estructuras armónicas, el acorde como *un gran todo* y las sucesiones o combinaciones acórdicas independientemente de sus relaciones o funciones entre sí. A ello se une su reflexión en torno a la evidencia de los cambios más puramente externos o superficiales que con frecuencia se imponen sobre la profundidad de los procesos estructurales que en realidad reflejan. Pero, frente a estos fenómenos de superficie que en ocasiones impiden adentrarse en los procesos internos del lenguaje musical, el análisis de sus obras revela el desarrollo coherente y firme de su pensamiento, que ofrece como resultado un discurso sonoro al margen de los *ismos* ya históricos.

En el ámbito de la investigación lingüística aplicada al discurso musical, la obra de Acilu es un caso sin precedentes en la música española. El proceso de investigación y documentación previa que dedica a cada proyecto sonoro garantiza la validez de sus resultados.

Pero si sus investigaciones en el campo de la fonética y fonología han dado fruto en obras vocales de indudable significación

para la música española contemporánea, ello no resta trascendencia a sus realizaciones puramente instrumentales, que suponen aproximadamente el cincuenta por ciento de su producción musical, con un haber sinfónico y concertístico de primera línea porque, en el caso de Acilu, las razones compositivas —sean estéticas, técnicas o conceptuales— que accionan la puesta en marcha del proceso creador, se fundamentan en un deseo expreso de manifestar el valor dialéctico que entraña la materia sonora, en todas sus dimensiones. El factor experimental cobra también especial relevancia si tenemos en cuenta que para él la construcción sonora se apoya en experiencias ideo-prácticas, desarrolladas a partir de dos tradiciones —tonal y atonal— que le conducen a una ruptura entre técnica y concepto resuelta con éxito. En este proceso creador no está presente el deseo de aparecer como un gran innovador, si bien en el mismo proceso de creación van apareciendo elementos absolutamente nuevos. En cambio sí está presente la necesidad de equilibrio entre el mundo humanístico y la forma de realizar y llevar a cabo cada proyecto, o más bien de una simbiosis entre ambas cosas.

Esos elementos, sin precedentes en la historia de la música española de nuestro tiempo, fueron en su día uno de los fundamentos de la tesis doctoral que situaba a *González Acilu*, en la frontera de la música y la fonética, un trabajo de estudio e investigación que se desarrolló entre 1988 y 1991. Realizar una tesis doctoral sobre González Acilu, sobre su manera de enfocar el proceso de creación sonora, sobre los sistemas de análisis lingüístico que, al mismo tiempo y sin tener relación directa, estaban desarrollando en Europa los compositores Luciano Berio, Luigi Nono, Bruno Maderna o los semiólogos Jean-Jacques Nattiez y Nicolas Ruwet, fue un verdadero descubrimiento.

Ya en los años sesenta Acilu se muestra interesado por los procesos de análisis fonético y fonológico aplicados al lenguaje sonoro —algo de lo que en España se sabía poquísimo entonces— planteando un procedimiento de composición propio perfectamente analizable en un sistema de potenciales que ha desarrollado durante años a partir de las teorías de Edmond Costère en *Mort et transfiguration de l'harmonie*.

González Acilu, desde sus contactos iniciales con la música en Alsasua, de la mano del organista Luis Taberna, intuyó un mundo de posibilidades dispuesto a ampliarse día a día. De Alsasua a Pamplona, donde Fernando Remacha, compositor y director del Conservatorio Pablo Sarasate, reconoce el potencial creador de Acilu y le ayuda a prolongar su estancia en París.

París le sugiere vías de investigación que luego, a su regreso a España, dirigen sus pasos hacia el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, donde llevará a cabo un trabajo de análisis fonético y fonológico sin precedentes, aplicado a sus propias obras, bajo la orientación de Antonio Quilis.

La estancia en París prosigue luego en Roma y Venecia, viajes en los que la presencia y amistad con el arquitecto Rafael Moneo resultan fundamentales. Ambos tendrán entonces la oportunidad de ir a escuchar a Umberto Eco, a Giulio Carlo Argán, a Diego Fabbrì o Edoardo Sanguinetti. Moneo y Acilu construyen, continúan edificando sus propias estructuras sonoras y espaciales a partir del concepto y la palabra.

Acilu ya había vuelto de París con un proyecto importante: *Dilatación Fonética*, una obra compleja e interesante, para la que toma como base el análisis espectrográfico de un texto de Teilhard de Chardin de contenido tan científico como aséptico: «Reflexiones sobre el valor y el futuro de la sistemática», incluido en su obra *L'Histoire naturelle du monde*. Partiendo de la hipótesis, todas las dudas abren el camino a la libertad para especular, puesto que nada hay rotundo en ella.

En esta idea se reafirma Acilu, sobre todo tras repetidas consultas a especialistas entre los que, además de Quilis, están Caro Baroja, Barandiarán, Satrústegui, Zatarain, Michelena o el profesor de la Universidad de Navarra González Ollé.

Su preocupación por las sonoridades lingüísticas, las posibilidades de la microtonalidad llevadas al extremo en el análisis espectrográfico de los textos de sus obras, la musicalidad intrínseca a toda lengua, le lleva a un recorrido riquísimo en ideas y su materialización. De la investigación fonética en la lengua francesa al euskera que combina con el castellano en el *Oratorio Panlingüístico* (Premio Nacional de Música en 1971), la

manera de enfocar la sonoridad del euskera como un verdadero instrumento de percusión en *Arrano Beltza*, el *Águila negra* que representa la enseña de Navarra, la descomposición fonética de la lengua italiana en el *Omaggio a Passolini*, el latín sonorizado y dotado de nuevas connotaciones en su *Pater Noster* a Morondo *in memoriam*, toda la riqueza sonora y semántica del texto alemán de Hans Magnus Enzensberger que Acilu vuelca en su obra *Aschermittwoch* (*Miércoles de ceniza*), y la que sin duda es una de sus obras emblemáticas en el tratamiento fonético, *Hymne an Lesbierinnen*, sobre el texto homónimo de Gerhard Rhüm. Aún deberían añadirse obras fundamentales como *Simbiosis*, la *Cantata Semiofónica*, *Seriegrafonía*, *La voz de Ofelia*, y otras donde el nivel de especulación del maestro navarro da cuenta del potencial sonoro que encierra la fonología de cada lengua.

En el lenguaje sinfónico ha demostrado una capacidad expresiva que diferencia y caracteriza su obra con rasgos de identidad exclusivos desde la *Sinfonía n.º 1*. Acilu aguardó el momento oportuno de abordar la gran forma orquestal, ma-

tería y forma desarrolladas en órbitas análogas: la profundidad de la primera debía corresponderse con la dimensión de la segunda. De la primera, la materia sonora representada por los valores intrínsecos y extrínsecos desarrollados a partir de cada entidad armónica, destaca la expresión directa y concisa. De la segunda, el sentido homogéneo, la impresión general de unidad. Estos presupuestos alcanzan su mejor expresión en la *Sinfonía n.º 2* (1994-95), estrenada con éxito absoluto en 2009.

La capacidad reflexiva, un rasgo esencial en el pensamiento del compositor navarro más significativo de la segunda mitad del siglo xx, es uno de los dos componentes que forman el binomio reflexión-abstracción característico de la estética que González Acilu ha mantenido a lo largo de toda su trayectoria como creador; el segundo de sus componentes, la abstracción, es seguramente el más sólido a través de las ideas-fuerza que definen su forma de pensamiento, que han dado pie y han servido de enunciado a muchos artículos e innumerables titulares de prensa a lo largo de cincuenta años.

La reflexión es el valor constante que, desde la perspectiva actual, da sentido a la orientación reciente de sus obras. Desde sus primeras creaciones se percibe la tensión presente en el proceso creador —y de ahí el título del primer libro dedicado al maestro navarro: *Agustín González Acilu. La estética de la tensión* (1995)— entre los valores *técnicos* y los que podríamos denominar *humanos*. Una tensión que se resuelve en el aplazamiento de los segundos a favor de una sólida arquitectura por encima de cualquier otro interés, la construcción perfecta como única consecuencia válida, la dualidad tensión-presión como signo de un expresionismo vitalista, la hipótesis como razón de discurso.

Agustín González Acilu ha recibido el premio Príncipe de Viana de Cultura 2009.





La música para cuerda en la obra de cámara de  
González Acilu: de los cuartetos al *Trío con piano*

MARTA CURESES

Las agrupaciones monotímbricas representan una de las formas de expresión más austeras y difíciles del género camerístico a lo largo de toda la historia de la música, y sin embargo es en este medio donde el lenguaje compositivo de González Acilu ha encontrado siempre su mejor expresión.

Para ofrecer una explicación razonada de su última obra, *Trío con piano* (2009), es necesario referirse al origen de su música para cuerda, especialmente a la génesis de sus seis cuartetos.

La posición de Acilu en el marco de la Generación del 51 se sitúa firme y de hecho en el año 1962, fecha en la que obtiene el Premio Samuel Ros por su *Cuarteto de cuerda n.º 1. Sucesio-*

nes superpuestas. En el conjunto de su producción musical, este primer cuarteto obliga hoy a reconsiderar algunos valores que han ido cobrando fuerza en virtud del análisis de otras creaciones posteriores, y sobre todo a través del estudio de la evolución técnica y estética de su autor.

El valor fundamental de *Sucesiones superpuestas*, desde una perspectiva histórica, reside en el hecho de tratarse de una composición que, concebida como obra puente entre el tonalismo —fruto de la formación académica tradicional— y el atonalismo con el que Acilu se identifica en los inicios de los años sesenta, muestra por primera vez el empleo de una técnica propia. Una técnica personal que, al margen de la investigación sobre las leyes del principio físico-armónico y del empleo de combinaciones acórdicas no habituales, se concreta en una especulación formal resultante del propio material sonoro empleado.<sup>(1)</sup>

Más de una década después retoma los criterios que conectan el primer cuarteto con el *Cuarteto de cuerda n.º 2* (1978). Ambos comparten una magnífica factura formal, parten de presupuestos tímbricos idénticos, pero con diferentes resulta-

AGUSTÍN GONZÁLEZ ACILU **SUCESIONES SUPERPUESTAS** CUARTETO N.º 1 (1962)

Violín 1  
Violín 2  
Viola  
V. cello

ACCE. LE. RAN... DO

(1) ▶ *Sucesiones Superpuestas* [1-7]

dos, entre otras razones por la distancia estética que los separa; porque quizá sean el *Cuarteto n.º 2*, junto al *Concierto para piano y orquesta n.º 1* (1977), las dos partituras más expresionistas de su catálogo. Este segundo cuarteto consta de treinta

subestructuras que definen su base formal, empleando un criterio de libertad interpretativa combinado con ciertas acotaciones sonoras que son las que confieren el equilibrio necesario para evitar que la estructura se desborde aleatoriamente. (2)

Nuevamente transcurren años de reflexión, mientras trabaja en numerosas obras de géneros diversos, hasta llegar a la composición del *Cuarteto n.º 3* (1992), que responde al deseo de manifestarse a través de un conjunto de entidades armónicas coordinadas según sus relaciones orgánicas, efectivas, de matiz abiertamente positivista; la ordenación de estas entidades configura la disposición macroformal y sintaxis de un complejo sonoro estructurado en tres partes.

La actividad de investigación sobre la materia sonora y los resultados estéticos afines a un expresionismo acusado, se suman al factor memoria que se traduce en una comunicatividad sin precedentes en la obra de Acilu. Es así como surge el *Cuarteto n.º 4* (1995), donde se deja ver su constante búsqueda de equilibrio entre valores procedentes de la naturaleza física de los sonidos y aquellos otros propios de la naturaleza sonoro-

(2) > [cuarteto de cuerda n.º 2 [1-14]]

histórica, es decir, culturales e insertos en la propia materia sonoro-física previamente seleccionada para esta obra. Se trata, de hecho, de la obra que cierra una etapa —junto a su *Adagio para orquesta de arcos* (1995), dedicada a Mariano Moneo Vallés *in memoriam*— en la que la sobriedad monotímbrica se manifiesta como medio óptimo para subrayar la sonoridad austera combinada con un sentido de abstracción puro.

La ideología compositiva que preside los dos cuartetos siguientes, *Cuarteto n.º 5* (2008) y *Cuarteto n.º 6* (2009), incide

en presupuestos de naturaleza orgánica, consideración de entes armónicos cuya autonomía es capaz de generar una gradación de niveles de tensión específicos para cada una de ellas.

Consecuencia de esta búsqueda, materializada en la experiencia precedente de los cuartetos de cuerda, son las obras que dan origen a la composición del *Trio con piano* y que llevan por título *Límites I*, *II* y *III*, todas ellas compuestas a lo largo del año 2009.

El *Trio con piano* y las partituras que integran la trilogía *Límites* deben considerarse y estudiarse de manera conjunta.

La densidad de su material sonoro está en función del grado de expresividad con el que Acilu propone una ampliación de horizontes que prolonga su discurso morfosintáctico previo, hacia el reconocimiento de unas fronteras sonoras y estructurales que no reducen sino que aseguran la continuidad discursiva. Estas tres páginas están concebidas, respectivamente, para piano —*Límites I* y *Límites II*—<sup>(3-4)</sup> y para violín —*Límites III*—.<sup>(3)</sup>

En las tres obras se trata de poner de relieve una capacidad de indagación respecto a los límites de las fuerzas cen-

**'LÍMITES I'**

AGUSTÍN GONZÁLEZ ACILU

(3) ▶ *Límites I* [1-12] para piano

trífugas-centrípetas que residen en una poética sólidamente afianzada; y, al mismo tiempo, un planteamiento que bordea con tacto la aproximación a la estética marxista que algunos teóricos como Bloch, Lukács, Benjamin o Adorno han hecho

**LÍMITES II**

AGUSTÍN GONZÁLEZ ACILU

Andante (ca. J=80)

P

Poco RIT.

PIANO

(4) ▶ *Límites II* [1-14] para piano

confluir con la tradición filosófico-estética del idealismo alemán, sin entrar de lleno en sus presupuestos, porque estos límites que Acilu propone están protegidos de toda ideología que se aparte de un planteamiento sonoro propio. Los *Lími-*

**LÍMITES II**

AGUSTÍN GONZÁLEZ ACILU

Andante (ca. J=80)

P

Poco RIT.

PIANO

(5) ▶ *Límites II* [1-12] para violín

tes que preludian el *Trio con Piano* sugieren así las teorías filosóficas que han dado pie a los últimos estudios que toman la referencia de los límites del mundo como epílogo de la reflexión aristotélica.

*Trio con piano* (a Belén Feduchi)

El *Trio con piano* (2009) es consecuencia directa de las tres obras precedentes mencionadas —*Límites I, II, III*— en el marco más amplio de una producción camerística destinada a la cuerda y en el que quedan expuestos un conjunto de conceptos sustantivos para comprender su alcance.

El tratamiento de los dos instrumentos de arco, desde un punto de vista conceptual, recurre a la división en registros de la extensión total del instrumento: grave, medio, agudo, extremo grave y sobreagudo respectivamente.<sup>(6)</sup>

El tratamiento de las alturas en el violín y violoncello está sujeto a alteraciones interválicas de medio tono y octavas ascendentes y descendentes sobre el sonido precedente inmedia-

Violin

A)

Viola

TRIO CON PIANO

AGUSTÍN GONZÁLEZ ACILU

Violin I

Violin II

PIANO

(6) ▸ *Trio con piano* [1-12]

(7) > *Trio con piano* [44-46]

(8) > *Trio con piano* [103-107]

to, lo que confiere un dinamismo especial al desarrollo de ambas líneas sonoras.<sup>(7)</sup>

Desde el punto de vista técnico, los recursos que ya han sido probados con éxito, tanto en los cuartetos de cuerda como

en el tratamiento de los instrumentos de arco, en obras precedentes —por ejemplo el paso del arco entre puente y cordal sobre dobles cuerdas— vuelven a emplearse aquí en el violín y violoncello.<sup>(8)</sup>

Al igual que la combinación de arco y *pizzicato* simultáneos: el arco entre el puente y el cordal y *pizzicato* con la mano izquierda sobre cuerdas al aire.<sup>(9)</sup>

La técnica dinámica-altura adquiere en los instrumentos de arco una especial significación cuando se alcanza una dinámica indicada, precisa, presionando el arco sin articulación; una técnica que también ha sido experimentada por Acilu con magníficos resultados en el tratamiento vocal: en ese caso la ausencia de fonación, que equivaldría aquí a la omisión de articulación.<sup>(10)</sup>

Uno de los momentos de mayor cohesión de la obra se desarrolla en virtud de una estructura que unifica valores [278-287] entre los tres discursos sonoros aunados en dinámica y duración. La conciliación de esos valores rítmicos y temporales confiere rotundidad a la expresión de las entidades armónicas, expuestas simultáneamente por los tres instrumentos.<sup>(11)</sup>

The image shows a musical score for three string instruments (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass) in a Trio con piano. The score is divided into three measures. The first measure shows complex rhythmic patterns with slurs and accents. The second measure features a section labeled 'ARCO' (arco) and 'PIZZ.' (pizzicato), indicating simultaneous use of both techniques. The third measure continues the rhythmic patterns. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

(9) > Trio con piano [216-218]



Musical score for 'Trio con piano' [231-232]. The score is written for two staves, likely representing the first and second violins. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Both staves are marked with a dynamic of *mf*. The music consists of two measures. In the first measure, the top staff has a half note with a circled 'A' above it and a circled 'X' below it, with a slur and *mf* below. The bottom staff has a half note with a circled 'V' above it and a circled 'X' below it, with a slur and *mf* below. The second measure is similar, with a circled 'X' above and a circled 'V' below in the top staff, and a circled 'X' above and a circled 'V' below in the bottom staff. The score ends with a double bar line and a final chord symbol.

(10) ▶ *Trio con piano* [231-232]

Musical score for 'Trio con piano' [281-285]. The score is written for four staves, likely representing the first and second violins, violas, and cellos/contrabasses. The top two staves have treble clefs and the bottom two have bass clefs. The music is complex, featuring many notes, slurs, and dynamic markings. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *mf* and *f*.

(11) ▶ *Trio con piano* [281-285]

La conclusión del *Trio* subraya las líneas desarrolladas por los instrumentos de arco junto a la presencia percusiva del piano, en clusters de teclas blancas, que sostienen la sintaxis estructural hasta el final de esta obra con la que se cierra el catálogo de González Acilu en diciembre de 2009.

Handwritten musical score for strings, showing four staves. The score includes notes, dynamics (poco, ff), and a signature: AGUSTÍN GONZÁLEZ ACILU. MADRID 2009.

(13) > *Trio con piano* [304-306]

El *Trio con piano* está dedicado a Belén Feduchi Benlliure, con motivo de su aniversario el día 24 de diciembre. Un merecido reconocimiento a su gran sensibilidad estética, a su conocimiento e interés por la música de nuestro tiempo.



## Agustín González Acilu

(Alsasua, Navarra 1929)

### *Catálogo cronológico de obras*

#### Años cincuenta

1956 *Tres Lieder* (revisados en 1961)

1958 *Misa en re menor*

#### Años sesenta

1962 *Sucesiones Superpuestas* (Cuarteto n.º 1)

1963 *Tres movimientos para piano*

1964 *Concierto para orquesta de cuerda*

1965 *Estructuras con 24 sonidos / Imágenes*

1966 *Música y palabras / Contracturas*

1967 *Dilatación Fonética / Presencias (piano) / Presencias (versión para acordeón de Javier López, Jaso) / Las Troyanas / Los cazadores*

- 1968 *Aschermittwoch / Interacciones / Ciordia / Música para  
modas / Máquinas*  
1969 *Pulsiones / Simbiosis*

## Años setenta

- 1970 *Rasgos / G. A. Bécquer-70 / Oratorio Paulingüístico*  
1971 *Interfonismos / Seriegrafonía*  
1972 *Ejercicio para voz / G. G. G. in memoriam / Hymne an  
Lesbierinnen / La caída del arte'*  
1972-1973 *Entropías*  
1972-1975 *Cantata Semiofónica*  
1973 *Libro de los Proverbios, Cap. VIII*  
1973-1974 *Hegeliiana*  
1975 *Clarinete-concepto*  
1975-1976 *Arrano Beltza*  
1976 *Omaggio a P. P. Pasolini / ELM-Trio*  
1977 *Concierto para piano y orquesta*  
1978 *Cuarteto de cuerda n.º 2 / Espectros*  
1979 *Izena ur izana*

## Años ochenta

- 1980 *Dúo de guitarras para 24 sonidos  
Quinteto de viento (revisado en 1985)*  
1981 *A-Z*  
1982 *Concierto para violoncello y orquesta / Música para órgano y  
tres trompas / Piano Auto-formas*  
1983 *Pater Noster «a Luis Morondo in memoriam»*  
1985 *Cuadernos para piano / Piezas Heterodoxas*  
1985-1993 *Concierto para violín y orquesta*  
1986 *Extracciones para piano / Id. para violoncello / Hymn to Lesbians*  
1987 *Partita Óptica*  
1987-1988 *Concierto para violín, violoncello, piano y orquesta (triple  
concierto)*  
1988 *Dos páginas para piano*  
1988-1989 *Oi Lur, Hain Hur*

## Años noventa

- 1990 *Sinfonía n.º 1 / Sexteto*  
1990-1991 *Textos Irigoyenescos*

- 1991 *Pieza Breve / Dúo para flautas / Pieza para trío de fagotes /  
 'Dúo para guitarra y clave / Variaciones Ónticas para orquesta*
- 1991-1992 *Pieza para violoncellos*
- 1992 *Cuarteto de guitarras / Concerto para orquesta de flautas /  
 Cuarteto n.º 3 / Bienaventuranzas / El Vino*
- 1992-1993 *Quinteto para saxos y piano / Pieza para grupo de metales*
- 1992-1997 *Concertino para cuarteto de guitarras y orquesta de arcos*
- 1993 *Dúo para guitarra y clave / Personismos para dúo de pianos /  
 Coral-Sax / Trío para flautas y piano / Dúo para dos  
 violines / Dúo para dos violoncellos / Dúo para dos violas*
- 1993-1994 *Matritum Urbs Antiqua*
- 1994 *Pieza para nueve tubas / Pieza para cinco violines / Trío de arcos*
- 1994-1995 *Adagio para orquesta de arcos / Sinfonía n.º 2*
- 1995 *Impromptu (para piano) / Octeto para violoncellos  
 (transcripción de Elías Arizcuren) / Dúo para violoncello y  
 piano / Dúo para viola y piano / Dúo para violín y piano /  
 Pezzo per archi / Cuarteto de cuerda n.º 4*
- 1996 *Concierto para dúo de violines y orquesta / Heißlerberg 96 /  
 Ruanesca*

- 1998 *J. Joyce Poems / 'Vuelve' la rosa / Poemario Saro-Espinosiano /  
 Sonata para violín y piano*
- 1998-1999 *Concertino para dúo de flautas y arcos*
- 1999 *Gesto*
- Década 2000
- 2000 *CCL / Concerto para piano y orquesta n.º 2*
- 2001 *LIZ*
- 2002 *Ez zaudela entzun dut / Reflexión*
- 2003 *Partita para piano n.º 2*
- 2004 *De rerum natura*
- 2005 *Doble dúo para violines y violoncellos*
- 2006 *La voz de Ofelia*
- 2007-2008 *Partita para piano n.º 3*
- 2008 *Cuarteto de cuerda n.º 5  
 Trío de arcos n.º 2*
- 2009 *Cuarteto de cuerda n.º 6 / Clynamen / Límites I para piano /  
 Límites II para piano / Límites III para violín / Trío con  
 piano (a Belén Feduchi)*