

**TERCER CONGRESO GENERAL DE HISTORIA DE NAVARRA**  
**NAFARROAKO KONDAIRAREN HIRUGARREN BATZARRE OROKORRA**

Pamplona, 20-23 septiembre de 1994



**Área II. CORRIENTES ARTÍSTICAS**

Ponencia II. LA HISTORIA MUSICAL DE NAVARRA EN EL CONTEXTO EUROPEO

**AGUSTÍN GONZÁLEZ ACILU: LA SIGNIFICACIÓN DE  
UN COMPOSITOR NAVARRO EN EL PANORAMA DE  
LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA**

**MARTA CURESES DE LA VEGA**

## INTRODUCCIÓN

**A**gustín González Acilu es uno de los compositores más interesantes de la denominada Generación del 51, a la que pertenece junto a otros grandes representantes de la música española contemporánea como Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo o Carmelo Bernaola, entre otros. Su nombre se sitúa de manera precisa en uno de los momentos más importantes de la historia de la música española del siglo XX: en el panorama español de los años cincuenta, la irrupción de estos compositores generalmente agrupados como Generación del 51 -entre los que se encuentra González Acilu- representa un paso decisivo en la incorporación de nuestra música contemporánea a las estéticas compositivas europeas. Su presencia en la escena musical de los años cincuenta se produce con cierta posterioridad a las primeras actividades y colaboraciones conjuntas entre los miembros de su generación, siendo ésta una circunstancia extensible a los nombres de Claudio Prieto, Agustín Bertomeu, Josep Soler o Joan Guinjoan, sin que este hecho tenga mayor trascendencia, puesto que todos ellos han compartido etapas comunes que van desde el academicismo, la apertura hacia el mundo atonal, partiendo de una situación con escasos puntos de referencia en las nuevas vías de expresión, hasta llegar a la creación de lenguajes absolutamente personales que definen estéticas propias.

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 como soluciones personales a un mismo problema, la significación de la obra desarrollada por González Acilu se revela como una exploración de nuevas realidades sonoras cuya arquitectura se fundamenta en un planteamiento ideológico, estético y técnico absolutamente riguroso.

### 1. AMBIENTACIÓN BIOGRÁFICA.

Nacido en Alsasua, en 1929, su estudio biográfico aporta datos muy interesantes por cuanto el marco en que se producen sus primeros contactos con la música es decisivo para su posterior trayectoria compositiva; las circunstancias del ámbito familiar en el que surge una temprana vocación, ajena al entorno en que se desenvuelve la vida de un joven aprendiz de las Fundiciones de Hierro de Alsasua, muestra una personalidad decididamente inclinada hacia la experiencia musical sin

que exista ningún elemento en su entorno que motive este hecho. Las enseñanzas de un primer maestro - el recientemente fallecido Luis Taberna - así como su iniciación profesional en la música y sus primeras dificultades, están presentes aún hoy en el recuerdo de González Acilu. Igualmente debe subrayarse la trascendencia que tuvo, ya en sus primeros trabajos, la orientación estética -y desde luego personal- del compositor tudelano Fernando Remacha. No obstante, la notoria parquedad de medios desempeñaría entonces un papel paradójicamente positivo para su posterior formación musical, pues posiblemente pueda encontrarse aquí la clave de un concepto de austeridad que ha mantenido siempre como actitud vital; una austeridad que le enemista con cualquier dispersión de la que será su actividad principal: componer.

Alumno de Julio Gómez, Enrique Massó y Calés Otero en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, completa su formación en París, Roma, Venecia y Darmstadt. Fue ganador del «Premio Samuel Ros» en el año 1962 -el mismo en que consigue por concurso-oposición la Beca Extraordinaria de la Diputación Foral de Navarra- con su cuarteto *Sucesiones Superpuestas* construye un puente entre el tonalismo y el atonalismo con el que se identificaba por aquella época. Vendrían después obras como *Tres movimientos para piano*, concebidas con una técnica serial que el compositor maneja con gran libertad imaginativa, o el *Concierto para orquesta de cuerda en el que*, bajo un criterio de densidades sonoras, se manifiesta ya decididamente atonal, para seguidamente centrar su interés en la investigación fonético-musical de distintas lenguas.

Ha sido participante invitado del «International Ferienkurse für Neue Musik» de Darmstadt y del «VI Corso Internazionale de Arte e Cultura nella Civiltà Contemporanea» de la Fundación Giorgio Cini de Venecia. Premio Nacional de Música en 1971, en ese mismo año representa a Radio Nacional de España en el «Prix Italia» de la Tribuna de Compositores de la UNESCO. Miembro fundador de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE), simultanea su profesión de compositor con actividades docentes como Profesor de Armonía en el Conservatorio Superior de Música de Madrid y de los Cursos de Composición «Técnicas del siglo XX» en el Conservatorio «Pablo Sarasate» de Pamplona.

The image shows a musical score for the piece 'Dilatación fonética'. It features six staves: Viola 1, Violoncello 1, Viola, Violoncello, Voice, and Director. The score is divided into two sections, labeled (12ª Aprox) and (10ª Aprox). The vocal line contains the text 'E A O U' and 'A O E i U'. The instrumental parts include various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp'. The score is marked with measure numbers 149 and 120. The Director's part is marked with '5'' and '5'.

Figura 1. Dilatación fonética

El talante investigador que caracteriza el lenguaje compositivo de Acilu ha dado fruto en partituras como *Dilatación Fonética* (sobre un texto en francés de Pierre Teilhard de Chardin), *Aschermittwoch* (con texto en alemán de Enzensberger), el *Oratorio Panlingüístico*, en el que emplea textos en castellano y euskera, y que le valió el Premio Nacional de Música en 1971, la *Cantata Semiofónica*, *Libro de los Proverbios*, *Arrano Beltze*, *Izena ur Izana*, y un largo etcétera que culmina con las obras que integran su más reciente etapa sinfónica.

El interés de su obra, su sistema personal de composición, así como sus fundamentos lingüísticos, y particularmente aquellos que se refieren al euskera y la energía sonora de esta lengua -sobre la que ha trabajado en varias de sus obras- cobran hoy una respuesta más que satisfactoria en la consideración y reconocimiento de su labor por la contribución que representa para la música de nuestro tiempo; y si nos remontamos a los primeros movimientos de incorporación al lenguaje musical europeo, sus creaciones cobran aún mayor significación.

El catálogo de Agustín González Acilu sólo puede considerarse desde un punto de vista: el de un todo orgánico que abarca desde las obras más tempranas hasta las más recientes. Cada uno de sus trabajos constituye una ampliación de técnicas y medios con respecto al precedente; no existen fórmulas, aunque sí técnicas compositivas propias que confieren a sus creaciones un carácter interdisciplinar. Su lenguaje musical presenta ciertas particularidades entre las que se incluye un personal sistema de composición basado en entidades sonoras que él mismo ha denominado «sistema de potenciales». La entidad armónica como principio aparece traducida en una dualidad tensión/presión, signo de un expresionismo vitalista. Hasta el momento, toda su obra ha perseguido la energía como proposición dialéctica y su automanifestación.

## **2. LA DIVERSIFICACIÓN DE FUENTES NECESARIAS PARA EL ANÁLISIS DE SU OBRA. ALGUNAS DE LAS PÁGINAS MÁS REPRESENTATIVAS.**

La diversidad de fuentes necesarias para realizar un estudio en profundidad de la obra de González Acilu se corresponde con el carácter de inquietud investigadora que define su quehacer compositivo. En el campo de la investigación lingüística aplicada al lenguaje musical, sus creaciones son un caso sin precedentes en la música española; el proceso de investigación y documentación previa que dedica el compositor a cada proyecto sonoro garantiza la validez de sus resultados. Los fundamentos lingüísticos y la investigación, necesaria para el análisis de algunas de las obras vocales más importantes de González Acilu nos llevan desde los estudios en torno a la concepción saussuriana del signo lingüístico hasta los planteamientos más rigurosos en el ámbito de la fonética y fonología remitiéndonos en alguna obra concreta, y siguiendo los pasos del compositor, a las orientaciones de Antonio Quilis, o hasta otro tipo de investigaciones más directamente relacionadas con la lengua vasca (por ejemplo los estudios de Altube, Zatarain o Michelena). También resulta imprescindible la referencia a ciertas teorías mucho menos científicas, aunque igualmente necesarias por la trascendencia estética que presentan en relación con determinadas obras vocales, por ejemplo las cuestiones relativas al simbolismo literal de los fonemas y las voces naturales desarrolladas por García de Diego e incluso los planteamientos de Imanol Múgika y su «Teoría de la formación de las lenguas vista a la luz del euskera». El ámbito filosófico ocupa uno de los lugares más importantes para el estudio de su obra, y en algunas ocasiones -como es el caso del filósofo también navarro García Bacca- decisivo por su significación y conexiones con el propio pensamiento de González Acilu. Otro aspecto importantísimo lo constituye la

aproximación a algunas manifestaciones de las artes plásticas, cuya funcionalidad es de distinto grado en su producción: los nombres de Elvira Alfageme, Lugán, Alcorlo, Zarco, Rafael Moneo, Jorge de Oteiza, son sólo algunos de los que forman parte del mismo.

Los estudios etnológicos -muy diversificados, por cuanto nos movemos entre algunos de carácter general y otros mucho más específicos- resultan especialmente significativos cuando la investigación nos acerca a las personalidades de José Miguel de Barandiarán y Julio Caro Baroja, con quienes Agustín González ha mantenido un trato muy directo. En el ámbito poético la diversificación de fuentes es también grande, con énfasis especial en algunos autores cuyas creaciones han sido incorporadas en forma de textos a distintas páginas del compositor navarro; así por ejemplo Gerhard Rühm, Hans Magnus Enzensberger, y en el caso de obras con texto en euskera los nombres de Ramón Irigoyen, Sabin Muniategui o Xabier Amuriza.

Pero si sus investigaciones en el campo de la fonética y fonología se han materializado 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. Así, el primer cuarteto, *Sucesiones Superpuestas*, representa sin duda una de las páginas decisivas para analizar y comprender en todo su significado el catálogo completo de sus obras. A pesar de su temprana fecha de composición (1962), este primer cuarteto es uno de los momentos más importantes de su quehacer compositivo; nos encontramos ante una partitura concebida como obra puente entre el tonalismo (fruto de su formación tradicional) y el atonalismo con el que el compositor se identificaba por aquella época. Además, nos muestra por vez primera el empleo de una técnica propia que -al margen de la investigación sobre las leyes del principio físico-armónico y el empleo de combinaciones acórdicas no habituales presentes en la misma- se concreta en una especulación formal resultante del propio material empleado.

En cuanto a sus *Tres movimientos para piano* (1963) hay que decir que el valor formal de cada uno de ellos se apoya en un juego de densidades sonoras así como en cuestiones tímbricas, que reflejan la preocupación del compositor por las relaciones entre materia y forma, tratadas entonces en la partitura bajo un criterio de objetividad que, sin embargo, desde la perspectiva ideológica actual de su autor, nos descubre la existencia de una cierta dosis de subjetividad apreciable, sobre todo, en el segundo movimiento.

El *Concierto para orquesta de cuerda* (1964) es la primera obra que Acilu destina a la orquesta y también la primera en la que entra de lleno en el mundo atonal. Se trata de una página concebida con un sentido monotímbrico que se concentra en la propia materia sonora, sin aditamentos de otros timbres. Escrita a doce partes, la obra consta de tres amplias secciones, tres grandes bloques que no se diferencian mucho entre sí. No es en absoluto una obra cómoda desde el punto de vista interpretativo; exige, fundamentalmente, mucha precisión de medida, dificultad que se multiplica al funcionar cada instrumento en sí como un solista.

En *Imágenes* (1965) primera obra que escribe para guitarra, sitúa sus presupuestos técnicos y estéticos (absolutamente libres) en una concepción armónica que permite entrever los principios de la escuela vienesa. También es posible reconocer en esta breve página la presencia de una mecánica empleada en la construcción del primer cuarteto. Se trata de una página libre que expone y anticipa ya el deseo de ulterior desarrollo aprovechando básicamente la experimentación técnica con el instrumento, técnica a la que en las posteriores *Estructuras con 24 sonidos* incorporará el empleo del microtonalismo. Las *Estructuras* están enmarcadas en este proceso evolutivo de su autor cuyo primer paso estaba dado con la realización de *Imágenes*; la unidad sonora de la obra se basa en la interpolación de una serie de intervalos tradicionales «alterados», y está dividida en distintos grupos estructurales que son independientes entre sí, algunos de los cuales pueden ser separados «ad libitum», lo que permite un cierto margen de libertad interpretativa. Esta experiencia microtonal proporcionará a su autor una sólida base sobre la que realizará, un año más tarde, sus *Contracturas*.

La importancia de este grupo de obras reside en el hecho de que en estas partituras concebidas bajo el criterio microtonal se encuentra la clave de una creación vocal que Acilu realiza unos años más tarde, creación que como material armónico se encuentra precisamente aquí. De todo este proceso resulta una especie de ensayo cara al posterior tratamiento de esta interválica en la voz, aplicada más concretamente a la microinterválica característica de las distintas tonologías de las lenguas: nos referimos a *Dilatación Fonética*. Así, si el análisis de *Imágenes* arroja alguna luz sobre el significado de las *Estructuras con 24 sonidos*, éstas a su vez nos servirán para comprender el anteproyecto que representan las *Contracturas* en relación a *Dilatación Fonética*.

*Dilatación Fonética* es una de las páginas más representativas de su catálogo; compuesta entre 1966 y 1967, el proyecto tiene su origen unos años antes, durante la

estancia del compositor en Roma. Es entonces cuando el interés por las distintas lenguas, las distintas variantes tonales, la musicalidad, en definitiva, que todas las lenguas poseen, animan a González Acilu en el propósito de componer una obra para voz y grupo instrumental en la que la célula generadora de la misma sea el propio texto, del que emanará el discurso musical. Mediante el acercamiento a la fonética y fonología el compositor profundiza en el conocimiento de los sonidos del lenguaje, interesándose por el lugar que éstos ocupan en el marco de una lengua, en este caso la lengua francesa puesto que presenta frente a otros idiomas una mayor riqueza de calidades vocálicas, muy útiles para el trabajo propuesto, y reflejadas en la partitura en su empleo de acuerdo con un triple criterio de clasificación acústica, orden de perceptibilidad y orden de frecuencia. ([Fig. 1](#)).

La realización del análisis espectrográfico que sirve de «partitura base» para el desarrollo posterior del material analizado quimográficamente se debe a Antonio Quilis, quien colabora con el compositor durante el tiempo en que éste trabajó en el C.S.I.C. *Dilatación Fonética* se nos presenta como una hipótesis formulada por su autor; y de una hipótesis es también de lo que trata el texto. Bajo el título de «Reflexiones sobre el valor y el futuro de la sistemática», su autor, Pierre Teilhard de Chardin, se centra en la importancia de la hipótesis en relación al desarrollo de la ciencia. La gran capacidad de sugerencia que presentan los recursos técnicos y estéticos de *Dilatación Fonética* diversifica su índole hasta el punto que imposibilita realizar en tan breve espacio un análisis pormenorizado de lo que constituye un potencial difícilmente clasificable, máxime si se tiene en cuenta que en éste se opera con elementos hasta entonces ignorados en su aplicación al lenguaje sonoro musical.

Más tarde, y continuando en esta misma línea de trabajo que revela una especial atracción por la fuerza expresiva y la energía sonora de las distintas lenguas, su interés se orienta hacia el idioma alemán (fruto de sus investigaciones en ese momento es *Aschermittwoch*, compuesta en 1968), y posteriormente, en 1969, aborda desde esta misma perspectiva el estudio de la lengua española en *Simbiosis*, obra que, como sugiere el título, se propone conseguir una perfecta conjunción de tres elementos bien dispares: un material sonoro procedente de un grupo instrumental, un material fonético y los efectos extraídos de una serie de objetos sonoro-táctiles creados por el escultor Lugán. Llegamos así hasta el año 1970, fecha en la que compone la obra que le haría merecedor del Premio Nacional de Música 1971, el *Oratorio Panlingüístico*. Persistiendo en sus criterios anteriores, Agustín González escoge para su trabajo la lengua que, a su juicio, posee el más alto grado de intensidad expresiva, el euskera: «El euskera -dice- posee una fuerza



impresionante; es, frente a los demás idiomas, un instrumento de percusión en sí mismo». Conviene tener presente además que la diversidad fonética que poseen los distintos dialectos del euskera ofrece un amplio espectro de posibilidades (unidas en su base por el tronco común, sistematizado en sus principios, que constituye esta lengua) para el estudio de las peculiaridades musicales que les son propias a cada uno de ellos. De manera que sobre un mismo texto podrían desarrollarse musicalidades bien distintas, procedentes de un material unitario, generador por sí mismo de diferentes *sistemas* de sonidos.

El punto original de partida del *Oratorio* apunta hacia la existencia de un significado que el lenguaje posee en sí mismo, una energía sonora propia prescindiendo del contenido. El empleo de dos lenguas tan distantes entre sí como el euskera y el castellano, necesariamente conduce a la oposición de sus tonologías correspondientes; el factor dialéctico producto de esta oposición actúa de forma constante en todos los momentos del *Oratorio Panlingüístico*, desde el trabajo propiamente de investigación que precede a su realización, hasta la técnica y el tratamiento que se da a cada una de las secciones de la obra. Toda ella se desarrolla en función de las diferencias melódicas existentes entre una y otra lengua. La oposición de estos dos mundos sonoros es lo que genera la dialéctica que preside la obra.

El euskera continuará siendo foco de su interés en otras dos obras posteriores, *Arrano Beltza* (1975-76) e *Izena ur Izana* (1979), dos preocupaciones distintas que se despliegan sobre un mismo tema. El binomio texto-música, tratado de forma diferente en cada una de las obras, muestra un interesante proceso de búsqueda, de investigación encaminada a localizar en el euskera significados inmanentes.

Para la realización de la primera de ellas, *Arrano Beltza*, González Acilu toma como base un texto del poeta José Antonio Artze. El poema de Artze, que lleva el mismo título, «Aguila Negra», ofrece un conjunto de fechas que introducen un canto y crónica de Navarra que parte del siglo XIII y se prolonga hasta 1975. A modo de crónica histórica que va recorriendo una serie de fechas *negras* en la historia del pueblo navarro y que marcan su pérdida de independencia, el contenido del poema se centra en acontecimientos que tienen lugar desde el año 1200 hasta nuestros días, y en él se incluye un fragmento de una canción suletina del siglo XV que trata de la traición del beamontés Conde de Lerín. La obra está realizada con un marcado signo expresionista, debido fundamentalmente a las particularidades de orden semántico que comporta el poema tomado como texto. En *Arrano Beltza* encontramos, pues,

una oposición entre dos fuerzas: fuerza del significante en sí (la lengua empleada) y fuerza del significado. El equilibrio dialéctico de la obra se sostiene en un punto firme a medio camino entre el valor estrictamente sonoro de las palabras y el significado de éstas por cuanto configuran una ideología de la que parece difícil abstraerse.

La estética expresionista desde la que el compositor enfoca su obra concuerda perfectamente con unos conceptos que operan bajo el signo de la energía y la vitalidad. Unos conceptos que diluyen su significado en la exaltación de los valores puramente fonéticos de su significante, potenciados a través de la investigación en el simbolismo literal de sus fonemas. (Fig. 2).

**ARRANO BELTZA**  
 Texto: Jose Antonio Artze "Hartzabal"  
 Música: Agustín González Acilu

The musical score is presented in a standard staff format. It includes five vocal parts: Soprano, Contralto, Solistas, Tenor, and Bajo. The Coro part is at the bottom. The score is divided into three sections marked 1, 2, and 3. The Coro part includes lyrics in Basque: MILATA BERREHUN, MILATA BERREHUN MILATA HIRUREHUN DAGO GU TAHAMABI, MILATA BERREHUN MILATA HIRUREHUN DAGO TAHAMABI. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f).

Fig 2

En el caso de la segunda obra ya mencionada, *Izena ur Izana*, el origen de su proyecto es en primer lugar una idea estética surgida como fruto de la propia evolución conceptual en los planteamientos precedentes de su autor; a ella se une

una idea filosófica como deseo de investigación en las leyes de la naturaleza mostrándolas a través del arte y tomando como punto de partida la teoría desarrollada por Imanol Múgika en su ensayo «Teoría de la formación de las lenguas vista a la luz del euskera». También está presente una idea poética fundamentada en la realidad vista a través de la óptica de Sabin Muniategui y la propia poética musical del compositor. Y, por último, una idea científica desglosada en dos aspectos: el primero de ellos lingüístico (un análisis de fonemas en cuanto a la intensidad de sus vibraciones) y el segundo físico (la relación de los fonemas entre sí en cuanto a fundamentos tanto físicos como psíquicos). La suma de estas *ideas* configura el anteproyecto de *Izena ur'izana*: las palabras construidas sobre unas bases estéticas y filosóficas (que atañen a la concepción cósmica vista a través de la mente vasca) originan el mundo sonoro musical, y el hecho físico de las mismas (en cuanto vibración de sus fonemas) dará origen al factor o expresión plástica representada por el ballet que ocupa la segunda parte de la obra. Todo este material proporciona una base consistente sobre la que se sustenta formal y estructuralmente la partitura. (Fig. 3).

**IZENA UR'IZANA**

TEXTO: S. MUNIATEGUI E I. MUGIKA  
 MÚSICA: AGUSTIN GONZALEZ ACILU

The musical score is divided into two main sections, marked with circled numbers 1 and 2. Section 1 (marked with a circled 1) is in 4/4 time and features vocal lines for Soprano (SOP<sup>a</sup>), Mezzo (MEZZ<sup>a</sup>), Contralto (CON<sup>te</sup>), Tenor (TEN<sup>te</sup>), Baritone (B<sup>te</sup>), and Bass (BASS<sup>o</sup>). The lyrics for the Soprano part are "I - TZA" and "I - TZA". The lyrics for the Tenor part are "I - TZA" and "I - TZA". Section 2 (marked with a circled 2) is also in 4/4 time and features vocal lines for Soprano (SOP<sup>a</sup>), Mezzo (MEZZ<sup>a</sup>), Contralto (CON<sup>te</sup>), Tenor (TEN<sup>te</sup>), Baritone (B<sup>te</sup>), and Bass (BASS<sup>o</sup>). The lyrics for the Soprano part are "A - I - I" and "A - I - I". The lyrics for the Tenor part are "A - I - I" and "A - I - I". The lyrics for the Baritone part are "A - I - I" and "A - I - I". The lyrics for the Bass part are "A - I - I" and "A - I - I". The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

Fig. 3

Formalmente la obra se divide en dos partes, y ambas se corresponden con textos de los mencionados autores. La primera toma un texto de Muniategui, en el que se ofrece una interpretación poética de las teorías de Múgika, y en la segunda se da forma al texto de este último. No obstante debe tenerse presente que la estructura de *Izena ur Izana* no se limita a una interpretación de las teorías de Múgika, sino que éstas a su vez pasan por el filtro poético, por la interpretación que de ellas realiza Muniategui. Y precisamente por este motivo es por lo que no interesa tanto el rigor o validez que tenga este planteamiento desde un punto de vista científico (o como propuesta de teoría lingüística) cuanto por su originalidad y capacidad de sugerencia para una mente creativa e intuitiva como la de Acilu. En la obra del compositor navarro este tipo de conceptos, y más precisamente aquellos más próximos al estudio de las onomatopeyas, han sido -como concepto funcional en algunas de sus obras- incentivados tras la lectura de García de Diego, quien dedica numerosas páginas a este tema en su *Diccionario de voces naturales*, así como al tema del simbolismo literal de los fonemas en sus *Lecciones de lingüística española*. Es éste un estudio complejo; no resulta fácil explicar en pocas palabras cómo se define y en qué consiste este simbolismo literal de los fonemas. García de Diego parte del hecho para él evidente de que solamente los especialistas, es decir, los fonetistas, tienen una noción exacta de este tipo de articulaciones, si bien considera como algo probado que todos poseemos una noción más o menos imprecisa y esquemática. El soporte inicial en este tipo de investigación es, por tanto, más bien débil, si tenemos en cuenta que la lengua natural, ahora y siempre -como dice García de Diego- no ha tenido la estimación de los cultos y casi no ha merecido más que la curiosidad etnológica de algunos eruditos. Por este motivo no se trata de realizar una interpretación de la teoría de Múgika, más bien intuitiva que científica, ni cuestionar los principios que establece como base para explicar el origen de las lenguas, sino de aproximarse a los fundamentos lingüístico-filosóficos que en ella se nos ofrecen y que sirven para acercarnos a la interpretación que Acilu realiza sobre el estudio de la vibración de los fonemas propuesto por Múgika. Una teoría no científica, sino oscilante incluso entre lo filosófico y lo religioso, que ofrece una interpretación que resulta interesante al menos por la originalidad que reviste su planteamiento. Siguiendo esta línea de investigación pueden encontrarse nuevos valores que cobran especial significado en el análisis de obras como el *Hymne an Lesbierinnen*, *Arrano Beltza*, *Oratorio Panlingüístico*, *Libro de los Proverbios*, *Izena ur izana*, *Oi Lur, hain hur*, e incluso curiosamente en una obra instrumental como *Entropías*, en la que el compositor propone un elemento visual, no exento de un sutil sentido del humor casi irónico, que pone en relación gesto y sonido, hecho físico y comunicación. Y, por supuesto, en la *Cantata Semiofónica*, pues si hasta entonces la palabra articulada había originado el factor

sonoro y estructural de sus trabajos, ahora es el gesto razón y fundamento principal de su obra, con una particularidad, y es que a través precisamente del gesto, Acilu organiza el hecho visual que comporta toda audición en directo. Con estos criterios llega a la conclusión de que solamente con el empleo de un coro formado por sordos podría alcanzar el grado máximo de autenticidad la idea estética propuesta. Es, pues, una síntesis de elementos encaminados a expresar en su **tiempo** de desarrollo una perfecta amalgama de *sonidos/significados/gestos*.

En el aspecto interpretativo es obligada una -siquiera breve- referencia a la Coral de Cámara de Pamplona, pues ha sido esta agrupación la principal protagonista de estrenos e interpretaciones de las páginas vocales más representativas de González Acilu. Fundada en 1946 por el maestro Luis Morondo, la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona está ya indisolublemente unida a la obra vocal del compositor navarro. De amplio repertorio -en principio orientado y dedicado a cultivar la música de los siglos XV, XVI y XVII- la Coral ha llegado a especializarse hoy como intérprete de música contemporánea, fundamentalmente con obras de compositores españoles y, entre ellos, con las que Acilu ha escrito para conjunto vocal. Hay que decir que algunas obras fueron concebidas pensando ya en esta agrupación como únicos intérpretes posibles, destinadas a sus voces, a su técnica cada vez más depurada y, ante todo, pensando en que el esfuerzo, la dedicación y constancia del grupo pamplonés les había llevado a estrenar con gran éxito varias de sus creaciones más complejas - basta recordar *Arrano Beltza* o *Izena ur Izana* - tanto por sus exigencias técnicas como conceptuales. Y ello gracias a la disciplina y rigor en el trabajo que siempre trató de imprimir en la Coral su fundador, una tarea continuada con inmenso entusiasmo y dedicación por José Luis Eslava, quien ha estado al frente de esta agrupación desde el fallecimiento de Morondo en 1983 hasta el presente año. Una de las interpretaciones más emotivas sería sin duda el estreno del *Pater Noster a Luis Morondo (in memoriam)*, homenaje póstumo que González Acilu concibe, de manera espontánea, hacia quien tanto ha hecho por la música en Navarra, y particularmente por sus esfuerzos en la comprensión, interpretación y difusión de páginas contemporáneas.

### 3. LA EVOLUCIÓN NATURAL DEL PENSAMIENTO DE GONZÁLEZ ACILU

En el análisis de las últimas obras del catálogo de González Acilu se constata un cambio de planteamiento que afecta a las raíces mismas de la creación compositiva, preguntándonos como cuestión inevitable por qué y en qué consiste tal cambio. La

posible respuesta es, a nuestro juicio, una consecuencia de lo que representa la evolución natural del pensamiento, y por tanto del lenguaje expresivo de su autor. También es verdad que, desde hace algunos años, los intereses de Acilu se han orientado hacia la aplicación al lenguaje sonoro musical de sistemas más bien propios de la filosofía e incluso de la metafísica *como su núcleo más pretencioso*; intereses que cobran fuerza al hilo de las ideas desarrolladas en este campo por el filósofo navarro García Bacca, a quien ha dedicado su *Sinfonía nº 1*.

A través del pensamiento de García Bacca, Agustín González encuentra puntos de intersección con el suyo propio. Constantes en la obra del filósofo son *ocurrencia, inventiva, pensamiento y creatividad*; todas ellas forman parte de su «ontología probabilística». La filosofía particular de Acilu se ha enriquecido con esta visión filosófico-musical de García Bacca en muchos aspectos, entre los que su quehacer como compositor -aun siendo el más importante- es uno más. Encontramos, además, una simultaneidad cronológica entre su aproximación al pensamiento de García Bacca y los cambios que se operaban en su lenguaje musical. Hay que tener en cuenta que Acilu había venido trabajando, desde 1962 hasta 1984, aproximadamente, con ideas-fuerza procedentes de una amalgama de música tonal, serialismo y atonalismo, y a partir de esa fecha había evolucionado hacia el sistema de potenciales que, aunque ya intuido -e incluso experimentado con anterioridad- adquiere pleno desarrollo en esos años. De la materialización de todo ello en lo que finalmente será la *Sinfonía nº 1*, de sus consecuencias, hablaba el propio García Bacca al manifestarle que esta obra, prescindiendo de las demás, había sido para él *una lección de pedagogía musical*.

A lo largo de estos últimos años su lenguaje personal ha ido consolidándose al tiempo que sus reflexiones parecen llevarle a prescindir de todo valor ecléctico utilizado de forma gratuita, de todo aquello que escape a la comprensión analítica -aun en el ámbito de lo abstracto- arbitrariamente. Ha abordado la gran forma dándole un sentido orgánico, dotándola de un lenguaje del mismo signo. Es precisamente este sentido orgánico el que preside una nueva etapa creadora en la que las formas de desarrollo amplio encuentran sus expresiones más nítidas: el suave giro que se puede observar en el lenguaje de esta fase más reciente se orienta hacia una concepción sonora un tanto más subjetiva, incluso dentro del expresionismo ya característico y sin demasiadas concesiones. No obstante, Acilu parece estar convencido de que la música que, como la suya, hoy puede dar la impresión de ser difícilmente asimilable por el gusto general, e incluso que puede parecer hasta cierto punto hermética, será en un futuro totalmente admisible para el común de las gentes:

«El tiempo juega a favor de la aceptación -suele decir- porque se adhiere al concepto de nostalgia».

#### 4. ALGUNAS CONCLUSIONES.

En una época -principios de los años cincuenta- en la que muchos compositores iban tras los pasos de la obra de Debussy, Stravinsky, o Bártok, Agustín González centraba constantemente su atención en Juan Sebastián Bach, «ese -como él suele decir- ha sido mi defecto». Se une a este hecho una reflexión en torno a la evidencia de que los cambios más puramente externos o superficiales producidos en el lenguaje musical a menudo se han impuesto frente a la profundidad de los procesos estructurales que en realidad reflejaban. Por este motivo, al margen de cualquier «ismo», ha optado siempre por el desarrollo del discurso sonoro en todas y cualquiera de sus posibilidades. Así pues, el lugar propio que ocupa González Acilu en el panorama musical contemporáneo no se define en términos cronológicos, ni siquiera de asimilación estética a un grupo generacional que por edad le corresponde, sino que para descubrir su verdadero significado no puede proponerse otro camino que no sea el de enfrentarse a la realidad de sus obras.

No se trata de presentar esta labor del compositor como un caso excepcionalmente aislado en su contexto cronológico, pero sí excepcionalmente profundo en la orientación que toman sus investigaciones. González Acilu no es pionero en la aplicación de sistemas de investigación lingüística al lenguaje sonoro musical, y sin embargo sus logros más importantes en este campo le sitúan en una posición privilegiada en el panorama musical contemporáneo. Una posición que sin duda nos remite, más allá del ámbito nacional, a otras líneas de creación de las que hemos tenido más noticias hasta ahora. Así, si hay que situar su nombre en el lugar que ocupan estas investigaciones, debe ponerse en la línea de Boulez, Berio y Nono, y como planteamiento teórico, sus especulaciones se aproximan más bien a las investigaciones de Nicolas Ruwet y Jean Jacques Nattiez. Ha sido Pierre Boulez quien ha señalado la condición del lenguaje musical como un arte no signifiante, y de ahí la importancia primordial de las estructuras propiamente lingüísticas, puesto que su vocabulario no podría asumir una simple función de transmisión. El énfasis en el distinto empleo de las palabras en un contexto cotidiano frente a un poema, no pretende ni redundar ni recrearse en la doble función del lenguaje, sino mostrarnos una evidencia sobre la que seguramente deberíamos reflexionar, y es que, en música, la palabra es el pensamiento.

La voluntad de renovación, investigación y búsqueda constante se muestra firme desde el comienzo hasta el fin en la trayectoria compositiva de Agustín González. Desde el camino iniciado en su primer cuarteto, la consecución de una técnica propia y reconocida ya con éxito no consigue arrastrarle en una única dirección, pues parece ya entonces plenamente convencido de la necesidad de romper con unas normas técnicas para alcanzar otras nuevas, de tintes expresivos más abstractos, procedimientos menos o nada condicionados a unas vivencias que para él, como compositor, nada representaban.

El criterio que preside el comienzo de cada nueva obra, según hemos podido interpretarlo a través del análisis del conjunto de ellas, podríamos resumirlo diciendo, como Hermann Broch, que siempre fue punto de partida del artista hacer un buen trabajo, no una obra bella. Es la consistencia que reviste el fundamento de cada trabajo la que nos garantiza una vigencia sólida de estas obras en el tiempo. Es así como González Acilu parece apoyarse en la historia, entendiendo que la vanguardia ha pasado ya a formar parte de ella. No se trata, pues, de diferenciar un discurso tonal y atonal en un sentido diacrónico, sino más bien de unificarlos aquí en una síntesis que debe seguir el discurso histórico de la música.

Así pues, para definir ese lugar propio que ocupa el compositor navarro en el panorama de la música de nuestro tiempo -entre otros nombres de su promoción cronológica- hay que partir de presupuestos que nada tienen que ver con las simples coincidencias de rasgos generacionales ni con sus contrarios. En el entramado de este planteamiento se pueden subrayar dos nudos principales: **poética** y **obra**, desarrollados respectivamente a través de dos operaciones: **descripción** y **análisis**. Del primero de ellos, de la poética, proponemos un punto de partida, casi como un principio abstracto: la materia sonora como razón filosófica, la materia sonora en sí misma, prescindiendo incluso de toda significación melódica, tímbrica, contrapuntística, etc., pues es esta manera de percibir la realidad sonora la que ha encauzado su trayectoria compositiva; del segundo, solamente el análisis puede ofrecer datos objetivamente válidos para una consideración ponderada del lugar que ocupa su nombre en el ámbito de la creación artística contemporánea. Es este análisis el que nos lleva a considerar y reflexionar sobre las principales aportaciones de Agustín González Acilu a la música contemporánea, la necesidad de dedicarle el espacio y el estudio suficientes, acordes con la significación de su obra en la creación sonora más estrictamente actual.