

## DISCOGRAFIA

*Llámallo como quieras.* Piano: Pedro Espinosa. EMEC, Movieplay, S. A. n.º 26214.

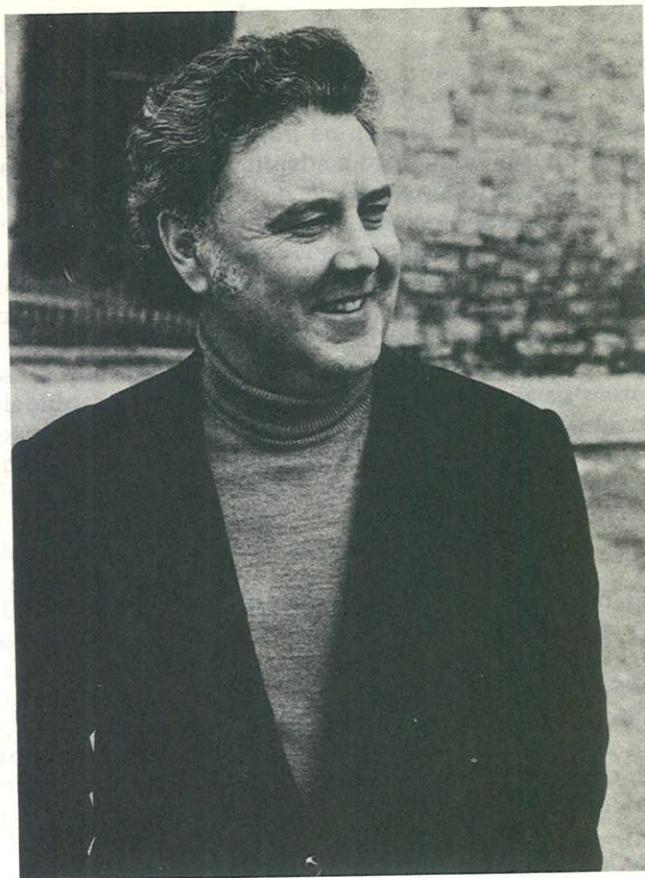
*10+1.* Grupo instrumental, director: Antonio Ros Marbá. EMEC, Movieplay, S. A. n.º 171304/0.

*Pente.* Quinteto de viento "Aulos". Ariola. Eurodisc, S. A. n.º 27508-1.

*Escorpión.* Grupo LIM. CBS n.º S-73779.

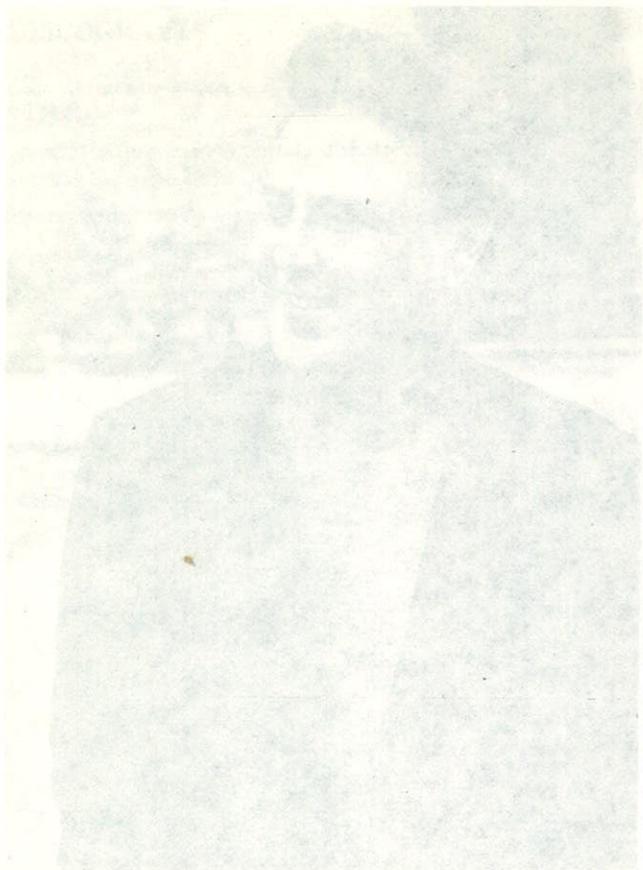
*Sagitario.* Grupo instrumental, director: José Buenagu. ACSE, Movieplay, S. A. n.º 171540/4.

## agustín gonzález acilu



*Nace en Alsasua en 1929. Realiza sus primeros estudios musicales con Luis Taberna. Viene a Madrid en 1950 realizando los estudios musicales con los profesores Enrique Masó, Francisco Calés y Julio Gómez. Trabaja igualmente en musicología para el Instituto Príncipe de Viana, y será becado por la Diputación de Navarra. Este período formativo lo completa en Francia, Italia y Alemania. En Italia asiste al 6.º Curso Internacional de Arte y Cultura de la Fundación Giorgio Cini básico en su formación.*

*Desde que en 1962 comienza a componer ha recibido numerosos premios entre ellos el Samuel Ross y el Premio Nacional de Música. Son destacas sus aportaciones en el campo del tratamiento de la voz humana. Desde 1978 es profesor de Armonía en el Conservatorio de Madrid. Ha sido miembro fundador de la A.C.S.E.*



ulibe seláznog nítajube

# I

Tengo que remontarme a 1960, incluso antes, para trazar mi evolución artística. En la década de los cincuenta, y parte de la de los sesenta, no fui una excepción en cuanto a un importante problema a resolver y que se planteaba a todo aquél que finalizaba los estudios de Composición en el Conservatorio madrileño (que yo concluí en 1960 exactamente) y que creo sea conveniente mencionar. Y lo es porque pocas veces, o ninguna, se ha comentado en público la etapa a superar (y que a mi entender era decisiva para la continuidad como compositor) por parte de aquellos alumnos que daban por terminados sus estudios en el mencionado centro. Pienso que más de uno desistió de seguir adelante como compositor debido precisamente a la incapacidad, por su parte, de superar lo que podríamos llamar obstáculo estético-técnico.

Quiero pensar que algo se está haciendo por evitar esa barrera u obstáculo, que no tiene por qué existir cuando los estudios encaminados a obtener un dominio técnico en el arte de la música están dentro y no de espaldas a la realidad estética de un, por lo menos, relativo presente.

En 1960 terminé los estudios de composición y cuentan en mi haber, hasta entonces, algunas obras de las que destacan unos *Lieder* y una *Misa*. Los *Lieder* fueron escritos en 1956 (dentro del primer curso de composición) sobre textos de Juan Ramón Jiménez, a quien por entonces se le había concedido el Premio Nobel y fueron estrenados en el Conservatorio. La *Misa*, que no llegó a estrenarse, la compuse en el verano del 58 con el deseo de "objetivar" las materias de estudio que venía realizando con Julio Gómez y Calés Otero.

Simultáneamente a mis trabajos en el Conservatorio, fui tomando conciencia, de manera bastante clara, de la evolución que se estaba operando en todas las artes y en la música en particular.

Fue a través del "Aula de Música" del Ateneo de Madrid, regida entonces (1958) por el crítico Fernando Ruiz Coca, donde obtuve información de manera precisa y, sobre todo, continuada, de la música que venía produciéndose en distintos países europeos. Gracias a una labor de seminario que tenía lugar una vez por semana, existía la oportunidad de escuchar y presenciar los análisis de obras por los propios autores, algunos de ellos llegados a España con este fin. Ya años atrás hacía todo lo posible por asistir a los escasos conciertos en cuyos programas figurasen obras de la llamada música contemporánea, único medio de conocer nuevas músicas pues no se disponía, al menos fácilmente, de parti-

turas, discos o cintas magnetofónicas para obtener una discreta información. Por lo tanto, el "Aula de Música" venía a solucionar en parte la carencia de estos materiales.

En 1955 tuvimos ocasión de escuchar la *Sonata para dos pianos y percusión* de Bela Bartok en la que intervenía el pianista Pedro Espinosa. Poco más tarde y gracias al mismo intérprete conoceríamos la denominada "Escuela de Viena" (Schoenberg, Webern, Alban Berg), seguirán *Las visiones del Amén* de Messiaen, la *II Sonata* de Boulez, obras de Nono, Stockhausen, J. Cage, etc. Hay que tener presente que me estoy refiriendo a una época en que obras de Stravinsky y Bartok eran recibidas con muestras de recelo y desagrado por el público que habitualmente acudía a los conciertos dados por la Orquesta Nacional.

Hasta aquí, he querido mostrar, muy brevemente, mi preocupación por la música "viva", es decir, por la música que respondía a inquietudes estéticas de aquel presente mientras trabajaba y prodigaba toda mi posible capacidad creadora sobre "formas musicales" como son la "fuga" exposición de sinfonía", "escena dramática", etc. Pese a estar convencido de su periclitada vigencia (estéticamente hablando) nunca consideré a las citadas "formas" como meros ejercicios que había que superar. Consideraba (y por ello mi voluntad no se oponía) que esas "formas musicales" eran y siguen siendo testimonio de la "gran música" que se hizo en el pasado y que, a su vez, como obras de artes responden ya a la intemporalidad. Por ello siempre pensé y aún hoy sigo pensando que su conocimiento es necesario para todo estudiante de Composición.

En la actualidad, y abundando en el tema, hay quien dice que el conocimiento de las mencionadas formas musicales no es necesario. Acude entonces a mi memoria el recuerdo de aquellas personas, incluso profesores, que años atrás mantenían que la llamada "música de vanguardia" era toda un camelo... "que por ese camino no se llegaba a ninguna parte" "... que la música ha sido y será siempre..." etc.

Fue en la década de los años cincuenta cuando conocí y trabé amistad con el compositor Fernando Remacha. Mis frecuentes visitas a Pamplona, vía Alsasua, hicieron posible que mantuviésemos extensas conversaciones que reafirmaban mi criterio respecto al camino a seguir una vez concluidos mis estudios de Composición. Así, una vez terminados éstos en 1960, me decido a componer un Cuarteto de Cuerda que llevaría por título *Sucesiones superpuestas*. Puede decirse sin lugar a dudas, que esta composición es obra-puente entre mi tonalismo (procedente hasta enton-

ces de mi formación tradicional) y el atonalismo con el que me identificaba. Para la composición de esta obra investigué sobre las leyes del principio físico-armónico y siguiendo estos razonamientos, mediante combinaciones acórdicas no habituales, logré establecer procedimientos que me servirían de fundamento y norma para el trabajo que me proponía llevar a cabo.

Este camino, cuyo inicio fue coronado por el éxito (pues con esta obra me concedieron el Premio Samuel Ros) no logró arrastrarme. Estaba plenamente convencido que había que romper con unas normas técnicas para alcanzar otras que me permitiesen una expresión más abstracta, menos condicionada a vivencias que para mí, como compositor, nada representaban.

Así llegamos a 1962, año crucial en mi carrera, pues en agosto de ese mismo año, obtengo mediante oposición la Beca Extraordinaria de la Diputación Foral de Navarra que me permitirá trabajar la composición en el extranjero durante dos años.

A partir de ese momento, bajo criterios que juzgué casi definitivos, mi actitud con y ante la música habría de ser la de potenciar al máximo mi capacidad imaginativa y, por otro lado, la de facultar y ampliar medios (léase técnicas) que me permitiesen y me condujesen a su vez hacia la expresión de mi propia e íntima libertad.

Entre las condiciones expuestas en la convocatoria de la Beca, figuraba una en la que indicaba la obligatoriedad de entregar una obra por año. Mi primera composición destinada a tal fin, fue escrita para piano. Elegí este instrumento por considerarlo el vehículo más idóneo para verificar el sistema serial que habría de emplear por primera vez. Es así como nace la obra que lleva por título *Tres movimientos*.

Al año siguiente, 1964, trabajando la composición en Roma, tenía la idea de componer una obra con texto, en que éste fuese punto promotor de toda la obra musical. Esta idea iba afirmándose poco a poco a través de audiciones, análisis, etc. Muchas ideas que informan el grueso de mi producción posterior están implícitas en estas búsquedas de 1964. Una primera solución la encontré en lo que podríamos llamar el ciclo microintervalico, que es un ciclo de tres obras a base de cuartos de tono como primer acercamiento a lo que podría ser la interválica de un texto. Conviene detenerse en este ciclo.

En la época de mi estancia en Roma, me resultaba falta de congruencia la relación entre la acentuación rítmica del texto y la interválica derivada del material sonoro a emplear, aunque éste derivase del atonalismo. Me preguntaba: si el lenguaje tiene

polaridades tonales derivadas de su entonación, principal característica —ya que todos los demás elementos lingüísticos se subordinan a dicha entonación— ¿por qué forzábamos ésta a un mundo ajeno a su característica principal? ¿Podemos formar algo que se distancie tanto de la polaridad tonal como atonal?

Fue esta pregunta lo que me impulsó a revisar algunos libros de Fonética y Fonología. El trabajo consistía en aunar un material sonoro, idóneo al mundo tonal de la lengua; es decir, un material todo lo maleable posible para lograr un paralelismo con la interválica del texto. Para dar cima a este trabajo realicé las siguientes obras: *Estructuras con 24 sonidos* para guitarra de cuartos de tono. Anteriormente, como trabajo preliminar a esta obra, compuse *Imágenes*, igualmente para guitarra, pero de afinación tradicional. La razón de que fuese la guitarra el instrumento escogido, se debió principalmente a considerar que era más factible la construcción de este instrumento que cualquier otro. Hay que agradecer al constructor de guitarras madrileño Juan Alvarez, por haberse prestado de muy buen grado a la experiencia.

Con la experiencia de cuartos de tono adquirida, realicé la obra *Contracturas* para grupo instrumental, en la que introduce alteraciones de afinación en algunos de los instrumentos para lograr por este medio una oposición entre sí, que dará como resultado una microinterválica.

Con el resultado de esta obra resuelvo tomar para *Dilatación fonética*, que incluye la voz humana, instrumentos de arco, esto es, dos violas y dos violoncellos. La afinación entre sí es doble, es decir, una viola y un violoncello, en su afinación normal, se oponen a otra viola y violoncello afinados estos a distancia de cuarto de tono ascendente. Con esta afinación de los instrumentos, más el resultado monotímbrico del grupo instrumental y la maleabilidad derivada de la microinterválica, creí obtener un paralelismo adecuado al material fónico del texto.

En cuanto al tratamiento del material sonoro instrumental, me serví de 24 sonidos (resultado de su distinta afinación) de los cuales 12 corresponden a la escala usual temperada y los otros constituyen otra escala igualmente temperada, solamente que a distancia de un cuarto de tono alto. Especulo con estos 24 sonidos agrupándolos por parejas constituidas ambas por sonidos pertenecientes a distintas escalas. Esto obedece a una razón de equilibrio armónico.

La articulación de los arcos corresponde, en algunos casos, a la “base de articulación” de la lengua a que pertenece el texto, es

decir, a la lengua francesa siendo como todos sabemos su principal característica la “base tensa”, lo que quiere decir, que el francés articula con gran energía poseyendo además una “base creciente”. La colocación de los instrumentos debe fijarse de forma que se intercalen entre sí según su distinta afinación.

Por su parte, la voz debe abandonar el concepto de atonalidad y tonalidad, escala temperada o no temperada. La entonación se obtendrá según el dictado del texto. Tan sólo se ceñirá a sus alturas que forman un bloque perfecto que llamamos grupo fónico. Estas alturas se derivan de la dinámica que produce la acentuación de los grupos fonológicos más simples, es decir, de las sílabas.

He de añadir que, para conseguir todo esto, se necesita un gran esfuerzo por parte del cantante, en este caso José Luis Ochoa a quien tuve como colaborador y fue quien estrenó la obra, soportó bastantes cambios, tanto en el aspecto gráfico como en el técnico. Solamente hay un pasaje, muy breve, en que las alturas son cantadas y “fijas”, es decir, que están sujetas a una escala previa, es decir, pentagramadas.

Enumerando las dificultades por parte de la voz, me di cuenta de la necesidad de que ésta se desligase del concepto histórico-musical en cuanto al binomio tesitura-dinámica. En la obra que estamos analizando, tanto la tesitura como la dinámica van unidas de manera indivisible pues no es posible independizarse entre sí, ya que las alturas musicales del texto dependen de su frecuencia. Recordemos que en el lenguaje corriente hablar alto es sinónimo de hablar fuerte y hablar bajo lo es de hablar piano. Es la entonación “cantada” la que dando viento a sus órganos, permite y establece la separación de tesitura-dinámica. Debido a esta separación, un sonido agudo podemos ejecutarlo piano y un sonido grave, fuerte.

La voz tendrá que someterse a una grafía que no admita interpretaciones que no sean las justamente señaladas quimográficamente por el espectrógrafo, pues de no realizarse de forma disciplinada, la obra quedaría completamente desfigurada. La inscripción quimográfica corresponde a escalas de *Intensidad*, *Separación de grupos fónicos*, *Ritmo de los grupos fónicos*, *Acentuación-duración* y *Tonemas*.

Una de las mayores dificultades a salvar, fue el paso de la sílaba articulada —cuya altura corresponde a su propia dinámica— a la de entonación cantada de esa misma altura. La operación de este grupo —Dinámica-entonación cantada— la divido en tres partes: 1) Ejecución de un núcleo fonológico, articulado con su co-

respondiente dinámica. 2) Paso súbito a boca cerrada, manteniendo la altura producida por la dinámica y 3) paso del sonido de boca cerrada a entonación cantada. El paso rápido entre la primera y segunda fase resulta de extrema dificultad, pues hemos de tener en cuenta la necesidad de cambio de respiración para lograr una fonación distinta.

The image shows two pages of a musical score for 'Dilatación fonética'. The top page features staves for Viola, Violoncello, and Voice. The voice part includes the lyrics: 'CHANGEMENTS', 'FRAGILES', 'PLUS PROGRESSIVES', and 'COMME LA VIE'. The bottom page continues with staves for Viola, Violoncello, and Voice, with lyrics: 'LES BONNES HYPOTHESES', 'SE MODIFIENT CONTINUËLLEMENT', and 'PLUS DANS UN SENS PRÉCIS'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f), accents (^), and phrasing slurs. A conductor's baton is also indicated at the bottom of each page.

Fig. Una página de Dilatación fonética

Lo realizado hasta este momento, se deriva de la revisión, como dije más arriba, de obras sobre Fonética y Fonología publicadas por Antonio Quilis, Joseph A. Fernández, González Ollé y consultas con uno de ellos, Sr. Quilis, del C.S.I.C. Del estudio que hice de las mencionadas publicaciones, extraje los elementos que consideré más importantes y a la vez más "funcionales" para la obra que me propuse realizar. Estos elementos son cinco: 1) Estructura tonal de cada frase y entonación de cada grupo fónico (escala de intensidades de sus núcleos fonológicos —sílabas—). 2) Indicación de los diferentes espacios entre grupos fónicos. 3) Indicación de los grupos fónicos importantes. 4) Tonemas (cadencias, anticadencias, semicadencias, semianticadencias). No hago uso de la Suspensión por creer que este quinto nivel del grupo fónico no me resultará un elemento lo suficientemente funcional. 5) Señalización de la acentuación máxima de cada frase.

Sobre estos puntos principales en que radica la entonación de un texto, se hizo un análisis espectrográfico con cuyo resultado estadístico comprobé el resultado musical que habría de tener la obra.

Desde el punto de vista de la forma, la obra consta de cuatro secciones.

1) Lectura del texto en la altura más cómoda para el intérprete, siguiendo la semiografía correspondiente a sus principales características como son: a) orden de intensidades de sus núcleos. b) espaciar los grupos fónicos en su escala correspondiente y seguir el movimiento de los tonemas en sus distintas terminaciones (cadencia, anticadencia, etc.). c) observar el ritmo del texto siguiendo el orden de los grupos fónicos. d) acentuación tonal y rítmica de la estructura de cada grupo fónico.

La función de esta primera parte, consiste en dar a conocer el valor semántico del texto. El material sonoro instrumental está tratado en esta sección como fondo mutable, coincidiendo en ocasiones con los espacios de los grupos fónicos.

2) El texto se repite dividiéndose su tesitura en cuanto a alturas irregulares entre sí, es decir, "no fijas". Estas alturas están escritas sobre un "tetragrama" y corresponden a la escala de intensidades de que consta el texto. El ejecutante debe evidenciar la base de articulación de la lengua francesa, es decir, la "base tensa" y la "base creciente". La parte instrumental enlaza siempre con el tonema del grupo fónico.

3) La primera parte, de las dos que contiene, recoge la ordenación por interpolación de duraciones y acentuaciones de fragmentos de grupos fónicos. La parte instrumental se desarro-

lla de manera paralela rítmica y temporal a la del texto.

La segunda parte de esta sección consta de los principales grupos rítmicos del texto intercalados entre sí, sirviéndome de una intervállica fija (pentagrama) ejecutados en entonación cantada. La parte instrumental está realizada observando una densificación creciente de la materia sonora.

4) Esta sección consta de tres partes. La primera de ellas recoge grupos o palabras más importantes —en cuanto a acumulación de elementos cada una de ellas— como son: Intensidades. Acentuaciones —Duraciones. Ritmos— Fónicos, etc., ordenándolos en un exagrama, es decir, en seis alturas “no fijas”. El material sonoro instrumental proviene de la división de 16 cuerdas, dividiendo cada una de ellas en dos, tres, cuatro y cinco fragmentos en “glissandi”. La relación existente entre las dos partes, texto y parte instrumental, consiste en que a mayor altura de la voz (derivada de su dinámica) corresponde mayor espacio temporal. El tejido sonoro se logra relacionando entre sí, “glissandi”, espacios temporales y tésituras de las cuerdas. Esta relación está pensada, de forma que se logren puntos tensionales por ruptura de paralelismos.

La segunda parte de esta sección está compuesta por unidades fónicas mínimas (en cuanto a comunidad lingüística se refiere) en las que el núcleo silábico ha sido punto de acumulación de elementos arriba mencionados (intensidades, acentuaciones, etc.) y su ejecución corresponde a tres órdenes: Orden de *Frecuencia* A, E, O, I, U. Orden de *Perceptibilidad* A, O, E, I, U, y orden de *Acústica* I, E, A, I, U. La sonoridad producida por los núcleos silábicos de esta segunda parte es evidente gracias a la percepción del silencio por omisión del grupo instrumental.

La tercera parte recoge, por último, los fonemas, unidad sonora mínima del lenguaje en el orden siguiente: *Acústica, Perceptibilidad y Frecuencia*.

He de hacer constar que aunque el texto se ejecuta en francés, su lengua original, me acojo en esta segunda y tercera parte de la última sección, a la sencillez y simetría del sistema vocálico del español, consistente éste en tres grados de abertura frente a cuatro del francés. De esta manera creo acusar una mayor diferenciación sonora entre fonemas. Entre los fonemas que componen el orden de *Acústica* y la parte instrumental existe un paralelismo en cuanto a dirección de alturas. En el grupo de *Perceptibilidad* suenan sin la parte instrumental. En el grupo de *Frecuencia*, la parte instrumental suena paralelamente en cuanto a dinámica y espacio temporal se refiere.

El texto pertenece a Pierre Teilhard de Chardin y obedece a la importancia que da el autor a la hipótesis sobre el desarrollo de la Ciencia. *Reflexiones sobre el valor y futuro de la Sistemática*. (Scientia, enero 1925).

## II

En 1970 concluyo una obra en la que se cifra el resultado de las búsquedas desarrolladas en obras anteriores. Se trata del *Oratorio panlingüístico*. Vamos a presentar, aunque sea brevemente, algunas de las composiciones que he realizado desde 1967, fecha de la *Dilatación fonética* que acabamos de comentar, hasta 1970, para comprender más plenamente la significación del *Oratorio panlingüístico*.

*Aschermittwoch*, escrita en el 68, puede servirnos para comprobar qué tipo de resultados sonoros se pueden obtener con un texto de tipo poemático, por tanto muy en contraste con el utilizado en *Dilatación fonética*; el título, en alemán, de esta composición se puede traducir como *Miércoles de ceniza*. La condición indicada por el Instituto Alemán de Madrid —centro que me encargó la obra—, fue la de emplear un texto en lengua alemana, de ahí que éste pertenezca al poeta contemporáneo Hans Magnus Enzensberger. Fue una obra afortunada que ha obtenido premios y que ha sido muy interpretada en diversos festivales de música contemporánea.

Los instrumentos empleados en la obra fueron los siguientes: flauta-flautín, clarinete, fagot, trompeta, percusión, piano, violín, viola y violoncello. Intervienen voces, procedentes de los propios instrumentistas, así como la del director y otra voz que surge de entre el público de la sala a manera de corifeo. Parece conveniente conocer la traducción del texto. El autor del texto, a modo de advertencia, dice: “Miércoles de ceniza. Feria mayor privilegiada. Color: violeta” (el violeta es el color de los hábitos en la liturgia del día). El poema se divide en tres secciones, precedidas cada una de ellas por una frase en latín, y traducido del alemán dice así:

### I) *Inmutemur habitu in cinere et cilicio*

Sujétense bien durante el viaje / sobre una tierra que empa-  
pa sangre y lluvia / en un aire que abrasa las pestañas / bajo un  
cielo del que llueven cenizas / en la pedrada de ciudades jadean-  
tes / toman los hombres en las manos escalpelos o martillos pilo-

nes / fornican un poco o cuidan conejos / beben aun un Martini / fuera / nadie vuelve.

## II) *Ieiunemus et ploremus ante Dominum*

Prohibido bajar y subir durante el viaje / en medio de estepas braman las maldiciones / en un mar que danza terrible / bajo el sol que vomita sed / en el olor glacial de montañas sin labios / toman las mujeres en sus manos trapos para el polvo o coronas / crían niños o escriben relatos / escogen aún un perfume / fuera / nadie vuelve.

## III) *Domine in adiutorium meum intende*

No hablen con el conductor / parece populo tuo / todos bajan / bajan / fuera / nadie vuelve.

La notable diferencia entre el significado del presente texto y el texto científico, casi extraliterario, de T. de Chardin empleado en *Dilatación fonética*, hizo que el enfoque de la obra tuviese que ser distinto. Mientras que el texto de Chardin dicta su propio potencial sonoro y formal —orgánicamente estudiado— en el de Enzensberger tuve que explorar en lo más esencial, tanto del significante como del significado del texto, para extraer el material a emplear.

En *Dilatación fonética* creí llegar a un grado de *iconicidad* mediante la sonoridad del propio texto y su significado. En ésta, que ahora nos ocupa, traté de llegar a una dialéctica, mediante oposición entre la carga expresiva del texto, por un lado, y por otro, la energía derivada del grupo instrumental. A mi entender, esto último se logra por un juego de acumulación y distorsión de las palabras y por criterios de densificación de la masa sonora.

Refiriéndome al análisis de la obra y destacando sus momentos fundamentales, diremos lo siguiente: se divide en tres secciones que corresponden a la división del texto. Comienza el fagot, seguido del piano, para enlazar con la cantante que dice en castellano: "Feria mayor privilegiada." "¿Color?", preguntan los propios instrumentistas. "Violeta", responde el director; acto seguido se levanta alguien de entre el público de la sala y exclama, "Inmutemur habitu in cinere et cilicio". Inmediatamente suena en la cuerda una altura fija (*sol*) que es vocalizada por los instrumentistas. Comienza la cantante, siguiendo una grafía indicativa de los acentos melódico-intensivos del texto, para llegar a un mo-

mento culminante con la sílaba "¡halt!" pronunciada por los componentes del grupo instrumental. Más adelante, y siguiendo el desarrollo de la obra, destacaré el efecto sonoro producido por los instrumentistas que consiste en soplar con violencia dentro de la palma de la mano; el resultado es un efecto que se funde con el que produce el último fonema de cada palabra o sílaba, de la lengua alemana cuando ésta se articula con alguna energía. Transcurre la obra mediante acumulación, distorsión y juego dinámico de las palabras, articuladas más veces que cantadas.

Llegamos a la segunda sección que se inicia con la intervención del corifeo: "Ieiunemus et ploremus ante Dominum." Sigue el texto dentro de las características anteriores; una sílaba, final de palabra, favoreciéndose mediante un juego dinámico, provoca a todo el grupo instrumental. Más adelante nos encontramos con un elemento nuevo, experimentado en esta ocasión, con el que se incrementa nuestra técnica. Se trata de la inversión melódico-dinámica de la palabra articulada, es decir, exigimos una articulación hablada que va del agudo al grave, con dinámica opuesta a ese hecho físico, esto es, piano-fuerte, cuando lo natural es fuerte-piano. Por este medio obtenemos un nuevo modo de expresión.

Llegamos a la tercera sección con la aparición del corifeo que exclama: "Domine in adiutorium meum intende" que replica el grupo de instrumentistas con "parce populo tuo", contestando la cantante con esas mismas palabras. En el transcurso de esta sección van apareciendo una serie de cifras, orgánicamente distribuidas, que al ser recitadas por los componentes del grupo, proponen por este medio sonoro-fonético, sugerencias de índole diversa, casi litúrgicas. He de hacer notar el empleo de cifras para los instrumentos, clasificadas en orden a las sílabas. Por este medio obtuve un control de lo que a primera vista parece "ad libitum". Se trata de articular sobre el instrumento tantas veces como sílabas contenga la cifra.

También merece que nos detengamos en la obra titulada *Simbiosis* ya que a los problemas relacionados con el texto hay que sumar las sugerencias de tipo plástico presentes en esta composición inter-disciplinar, si bien hay que decir que los aspectos visuales de la música, como se acaba de comprobar, no son infrecuentes en mi producción.

*Simbiosis* fue compuesta en los primeros meses de 1969. Tuvo su origen en una conversación mantenida con el escultor Lujan, tras su exposición de objetos sonoro-táctiles que tuvo lugar en la *Galería Seiquer* de Madrid en 1968. Con la composición de



dece a una gradación que da comienzo en el campo de la ciencia física para llegar, progresivamente, hasta el que podríamos llamar campo de la problemática social del hombre.

Las palabras son tratadas unas veces como objetos sonoros (prescindiendo de su significado), y otras, por superposición, contraposición, etc. de sus sílabas y fonemas. En segundo lugar, datos obtenidos mediante análisis de esas mismas palabras, nos proporcionan medios como puedan ser diptongos, acentos, vocales en orden de acústica, frecuencia, etc. Y si a todo ello añadimos un hábil empleo del triángulo vocálico, obtendremos un material sonoro con el cual realizamos un discurso en el que el valor musical del texto, es inseparable de su valor semántico.

Las voces son tratadas con procedimientos utilizados en obras anteriores, tal como suelo hacer normalmente, y con procedimientos que aparecen aquí por vez primera. Resolví, por ejemplo, realizar tratamientos sonoro-vocales con más de una sola voz, cosa que nunca había hecho. Para ello tomé tres voces graves de hombre que habrían de posibilitar nuevos acontecimientos expresivos. Por el número de voces, logré, a mi entender, algo que tiene verdadero relieve en mi proceder técnico y estético y que, en gran parte, justifica la realización del presente trabajo. Explicaré a continuación los procedimientos empleados por primera vez. Partí para ello del empleo que hacemos de los distintos órganos que intervienen en la producción del sonido articulado y que, como saben, se dividen en tres grupos: *cavidades infragloticas u órgano respiratorio, cavidad laríngea u órgano fonador y cavidades supragloticas*. Del primero de ellos, además del uso normal, hice otro consistente en el manejo de la respiración en sus dos tiempos, aspiración y espiración, creando por este medio dificultades de interpretación. Si a ello añadimos la fatiga que este esfuerzo supone, obtendremos primeramente un nuevo medio de expresión y, en segundo lugar, la propia fatiga conducirá en esos momentos (por la necesidad fisiológica de la respiración) el factor temporal de la obra.

Del segundo grupo, *cavidad laríngea u órgano fonador*, obtenemos (por carencia de vibración en las cuerdas vocales) la percepción de sonidos articulados que denominamos "sin fonación" y representan un vivo contraste con los sonidos articulados normales.

Del tercer grupo, *cavidades supragloticas*, hice uso con el material empleado en obras anteriores; por ello, es muy extenso el número de medios. No obstante, tuve que añadir otros, como consecuencia de la formación de las sílabas. Estos otros fue-

ron realizados organizando la pronunciación de consonantes con arreglo a diversas tensiones musculares pertenecientes a oclusivas, fricativas, africadas, nasales, vibrantes, etc. Con ello se logran palabras, mejor dicho, se forman objetos-palabras que recorren a modo de "ejercicios de articulación" los órganos articulatorios, llegando a obtener el dominio de expresiones ricas en timbre, intensidad, etc., máxime si se ejecutan con un determinado criterio dinámico.

Hasta aquí, los procedimientos nuevos expuestos en esta obra. Ahora bien, se nos preguntará: ¿Tienen algún objeto todos esos medios?, o, ¿qué se consigue con ello?, ¿cuál es el fin logrado?, y ¿dónde está la diferencia entre esta obra y las precedentes en cuanto a significado expresivo? Contestaré a estas preguntas comenzando por la primera de ellas. El objeto de la obra podría justificarse, simplemente, por la experimentación técnica realizada, pues ello supone una ampliación en mi "manera de hacer". A la segunda, responderé que, con ella, se consigue ampliar mi sensibilidad de compositor partiendo de lucubraciones técnicas, un ejemplo es el resultado logrado en el procedimiento de "fatiga por parte del intérprete", pues, además de organizar ésta su propio espacio temporal (dice: espacio... espacio... espacio...) y ante la necesidad de respirar, simultáneamente a este hecho, exclama: "asfixia... asfixia..." palabras éstas que por circunstancias de pronunciación de índole fisiológica adquieren, además de una singular expresión, grados de tensa iconicidad. Todo esto no me lo propuse al inicio de la obra, pues las palabras y su organización fueron ordenadas, careciendo por mi parte de estos criterios técnico-expresivos. El resultado expresivo (seguimos con la segunda parte), en este momento es que, a mi entender, se logra sin acudir a la onomatopeya momentos altamente positivos entre significativo (imagen acústica) y significado (concepto). Ante las preguntas finales, contestaré que con esta obra creí llegar a una nueva expresión, infligida ésta por dificultad de ejecución previamente grafiada. Una expresión, repetimos (y de ahí lo fundamental de la obra) dubitable para el auditor, pues por un lado manifiesta (por la dificultad de interpretación) aspectos jocosos, cuando en realidad el texto significa conceptos dramáticos.

Concluye la obra con la intervención de la voz femenina "a solo", cuya cantante ha sido, a lo largo de la obra, la ejecutante de los objetos sonoro-táctiles. El tratamiento dado a esta voz consiste en potenciar al máximo, mediante un juego dinámico, las sonoridades correspondientes al grupo de las cavidades supragloticas realizado con criterios de "ejercicios de articulación" y

“triángulo vocálico” para las vocales, criterios que me permiten recorrer todas las zonas bucales. Sirva como ejemplo la palabra derivada de este criterio: “Badosoyellejaga”.

El grupo instrumental está compuesto por flautín-flauta-flauta en *sol*, trompa, trompeta, trombón, violín, violoncello y piano. El tratamiento tímbrico dado a estos instrumentos tradicionales hace que se llegue a una fusión sonora con los objetos sonoro-táctiles cuando lo creo conveniente. Ello se consigue mediante el empleo de los clásicos “frullati”, “glissandi”, etc. Otras veces se trata de llegar a una oposición entre ambas fuentes sonoras. En cuanto a su organización en el orden temporal, he de destacar el momento intencionadamente significativo en el que los intérpretes del grupo instrumental actúan según la pauta rítmica cambiante que establece el objeto-máquina *Luz-Sonido-Automático-Variable*. Este es otro de los momentos que, a mi parecer, sugiere al auditorio con meridiana claridad, vivencias extramusicales, aunque no de la misma índole que en *Aschermittwoch* pues, entiendo que en ésta son de significado religioso, frente a un porte pseudoindustrial o, si se quiere, referencial a hombre-máquina en *Simbiosis*.

Por todo lo expuesto, la obra —que está dedicada al arquitecto Rafael Moneo— consiste primordialmente en una integración de elementos (como son: grupo instrumental, objetos sonoro-táctiles, voces, semántica del texto, etc.) que junto al aspecto visual producido por los puntos luminosos van favoreciéndose entre sí durante el desarrollo de la composición, tal como sugiere su título.

Pues bien, todo este tipo de experiencias descritas anteriormente y algunas otras practicadas en otras obras (*Interacciones*, para gran orquesta, o *G. A. Bécquer*, obra escrita para la conmemoración becqueriana del Aula de Música del Ateneo de Madrid en 1970, donde trabajo principalmente con el acento melódico y el intensivo —dinámico-altura— invirtiéndolos e independizándolos) van a subsumirse en el *Oratorio panlingüístico* en el que nos detendremos con bastante calma.

A finales de junio de 1969 salí de Madrid, vía Alsasua, camino de la localidad guipuzcoana de Ataún, lugar de residencia del Padre D. José Miguel Bariandarán, miembro, como se sabe, de la Academia Vasca de la Lengua. El objeto de este viaje fue el de solicitar un texto suyo para la obra que me proponía realizar. Una vez enterado de mi proyecto, tras exponerle las razones de mi visita, el Padre Barandarán me aconseja —no sin antes animarme a la consecución de la obra— que mejor que él, etnólogo, el trabajo

podrían realizarlo los lingüistas que trabajan en la Academia Vasca. Por ello, me indicó un determinado número de académicos. Al fin, tras visitar a alguno de ellos, resuelvo dirigirme hacia el domicilio del donostiarra Ambrosio Zatarain. Nuevamente expongo mi proyecto y, acto seguido, comenzamos a trazar los puntos fundamentales del texto. Este no estaría terminado definitivamente hasta mediados del mes de octubre de aquel año.

Tengo por norma en todo anteproyecto de obra, la necesidad de aportar nuevos medios (de ahí la razón de ser de una nueva composición) que habrán de dictar su propia sintaxis. Fue el cúmulo de aportaciones realizado en obras anteriores lo que, insisto, me indujo a componer la presente obra.

Las actividades preparatorias para la realización del *Oratorio* fueron, en principio, el estudio de la entonación de la lengua vasca, estudio de la entonación con óptica de compositor ¡claro está!, ya que trataba de hallar factores que acusaran la máxima funcionalidad posible dentro de una obra musical. El estudio del libro que lleva por título *El acento vasco (en prosa y en el verso)*, editado en 1932, de Severo de Altube, fue de gran utilidad para el trabajo que me proponía realizar. Este libro sugiere diversas posibilidades del acento vasco, bien sea, por ejemplo, el de la acentuación en “tono literario” o en “popular” o “corriente”. Ante la necesidad de escoger, me quedé con la pronunciación culta ya que los parámetros de esta tonología me ofrecían mayor objetividad. Tras el estudio de este libro, formulé al Sr. Zatarain las siguientes preguntas:

- 1) ¿Qué se entiende por sencillez y perfección en la técnica del euskera?
- 2) ¿Y en la técnica de la lengua castellana?
- 3) De ambos idiomas ¿cuál de ellos es más rígido?
- 4) ¿En qué consiste la diferente naturaleza de la acentuación de la palabra vasca frente a la castellana?
- 5) ¿Cómo hallar los sonidos de euskera más distanciados de la lengua castellana? ¿Cuáles son?
- 6) ¿Andan siempre de acuerdo el acento melódico y el intensivo?
- 7) Hay idiomas graves y agudos ¿qué relación existe entre ambos?
- 8) La palabra no tiene unidad, autonomía fonética ¿y en el euskera?
- 9) La sílaba castellana es una unidad sintética perfecta, supongo que también en la lengua vasca.
- 10) ¿Tiene el euskera, en su acentuación, relevancia fonológica como, por ejemplo, el chino, es decir, independencia de dinámica y altura?
- 11) ¿Qué características de ataque posee el euskera?, ¿base tensa?, ¿base relajada?
- 12) Supongo que las características articulatorias de la voz de la mujer frente a las del hombre en el euskera son iguales. ¿Es así?
- 13) El acento del vascuence a emplear será el que crea usted más conveniente.

¿Qué hay de los estudios que se vienen realizando sobre el idioma vasco?

Las respuestas que me fueron dadas a todas estas preguntas se deben, también, al Sr. Michelena. Con el texto a punto y con algunas dudas solucionadas, establecí los criterios básicos a desarrollar en esta obra, criterios no rigurosamente exactos como corresponde a todo anteproyecto. Ya se habrá podido comprobar que la idea global consistía en el enfrentamiento de dos tonologías de idiomas tan diferentes como el castellano y el euskera. Los criterios a seguir fueron los siguientes: a) Superponer a ambos textos su traducción, ¿cómo? b) Destacar en algunas secciones el acento vasco pero, por no ser "lenguaje corriente" y sí "literario" ¿de qué manera llevar a cabo su realización? c) Posibilidad de imprimir acento euskérico al castellano y viceversa. d) Para todo ello ¿se necesita una nueva grafía? e) La segunda sección del texto consta de doce grupos ¿polarizar cada grupo sobre un sonido diferente? f) ¿Encontrar doce sistemas dentro de las características lingüísticas? g) Primero conservar la articulación "hablada" ¿después la espectrografía? h) ¿Buscar la mayor variación de alturas entre ambas lenguas —para lograr la mayor musicalidad posible— aún prescindiendo de la realidad sonora de cada uno de los idiomas? i) Guardar la siguiente observación: "Todas las sílabas de la palabra en euskera son, en principio, fuertes; en las trisílabas, la intermedia es menos fuerte que las extremas." j) Ineufonía tonal, ejemplo GIZONA; eufonía, GIZoNA ¿una grafía para especificar sílabas acentuadas y no acentuadas? k) Parece ser que las sílabas impulsivamente fuertes se dan en tono melódico, igual o más bajo que en sílaba débil. l) ¿será conveniente grafiar los distintos grupos semánticos, es decir, buscar una grafía para cada significado? m) Entonación rígida para el castellano, entonación maleable para el euskera. n) Aunque en la tonología euskérica existen puntos de criterio generales —como acentuación de la primera sílaba, primera y segunda sílaba, última sílaba, acentuación de todas las sílabas— me preguntaba por el alcance de mi libertad para construir con acentos las oposiciones entre ambos idiomas que constituyen el texto. El castellano es rígido, por lo que la movilidad ¿habría de recaer sobre el euskera? ñ) Debía tener en cuenta, por otro lado, lo que dice Severo Altube: "la tonología del euskera se nos presenta como un cuerpo orgánico viviente, frente a la de otras lenguas cuyos tonemas parecen piezas irregulares, desprendidas de instrumentos deshechos y rotos." Hasta aquí, parte de mis criterios; de ellos serían llevados a la práctica los que acusaran mayor actividad sonora.

El texto comprende tres secciones que, a su vez, condicionan la forma de la obra. 1.<sup>a</sup> SECCION, *Lección* de euskera para castellano-parlantes. 2.<sup>a</sup> SECCION: *Oposición* de fonemas entre ambas lenguas. 3.<sup>a</sup> SECCION: *Etimologías* de cada uno de los idiomas.

1.<sup>a</sup> SECCION: en la primera sección se explica la pronunciación de ciertas consonantes que tiene el euskera y de las que carece la lengua castellana. Se dice: "Gastelaniz 'iatorrizko illo (ll) asko lenen go ya (y) edo jota (j) biurtu ziran..." que en castellano quiere decir: "en castellano, muchas elles primitivas se convirtieron primero en Y (j) o en jota..." El texto ocupa un folio, y en él, va explicando el autor sonidos de la lengua castellana no existentes en ninguna otra lengua latina. Explica también la consonante G o J, sus variantes sufridas a través del tiempo; explica también la historia de la *equis* (X) que sufre transformación dentro de la lengua vasca, etc.

El arranque de la lección de castellano para vasco-parlantes comienza de la siguiente manera: "En el vascuence actual, existen varias consonantes que no tiene el castellano actual, sea por no haberlas tenido nunca, sea por haberlas perdido..." Esta lección, como la anterior, ocupa todo un folio y se hace historia de sonidos como la *equis* vasca, explica la conjunción de consonantes pares (tz), la transformación por error de algunos grupos fonológicos, o la transformación etimológica de algunas palabras, por sólo citar algunos de los temas tratados.

La obra fue escrita para un solista principal bilingüe (barítono), más dos solistas (hombre y mujer), un coro y una orquesta por cada una de las secciones pertenecientes a ambos idiomas. La sección del euskera se compone de: Bajo y Soprano Solistas, Coro y Orquesta. En la sección castellana, el coro y orquesta guardan simetría con la sección vasca, pero los solistas son un Contralto y un Tenor. Esto vale para las tres partes de la obra.

El texto en la primera sección, está tratado como material sonoro, ejecutando los dos coros ambas lenguas de forma simultánea. Los primeros espacios temporales resuelven gradualmente, por segregación en los sonidos I para el coro de la lengua castellana, y U para el del euskera, hasta llegar a su plena sonorización. Tomo los fonemas I U por ser los más extremos en cuanto a acústica se refiere. Empleo también la *fonación* y *no fonación* en ambos coros. A partir de este momento, el solista principal (bilingüe) va explicando ambas lecciones, extrayendo el hecho físico de las palabras, empleando recursos sonoro-vocales y desarrollándose éstos "a capella" por el quinteto de voces solistas.

Otras veces aprovecho a los solistas de ambas secciones para recoger el material sonoro que extrae el solista principal y servir de puente entre éste y los coros. Me sirvo también, como medio sonoro, de los fonemas que explica el solista principal ejecutados por el coro "con" y "sin" fonación. El empleo de los mencionados medios sonoros, que podríamos denominar "empleo sonoro abierto", está contrastado por el "empleo sonoro cerrado", es decir, controlado por medio de la grafía tradicional, el pentagrama.

2.<sup>a</sup> SECCION: *Oposición de fonemas*. Esta sección está dividida en doce grupos dobles y corresponden a doce estrofas de cada uno de los idiomas. Cada grupo se sirve de un sonido polarizador, formante a su vez de la estructura general de la sección. Las estrofas pertenecen a antiguas canciones, dichos, acertijos, onomatopeyas, etc. de ambas lenguas y su elección se debe a criterios fonéticos (sus diferenciaciones) más que semánticos. Por ejemplo: "Baztan-en iltzagar-dantza" frente a "en Sevilla bailan los seises" donde se ve que el fonema TZ se opone a S, y así sucesivamente; onomatopeyas como "ttiriki-ttarraca, pil-pil, o gal gal, palabras que están encuadradas dentro del texto de esta sección corresponden a diversos grupos. Cada grupo está realizado, por mi parte, con criterios diferentes entre sí; se deben a un estudio de cada una de las estrofas y son los siguientes: 1) Superposición de sílabas. 2) Acentos. 3) Paralelismo de sílabas y acentos (interderismos). 4) Oposición de grupos fonológicos. 5) Imposición de las palabras articuladas a cuatro alturas fijas. 6) Carácter instrumental al texto para descomponerse en palabras articuladas. 7) Oposición melódica del texto, ya sea dentro de un mismo idioma o entre ambos (me sirvo de superposición de traducciones de ambas lenguas). 8) Superposición de palabras, sílabas y fonemas sobre "alturas fijas", a la vez que se intercalan intervalos simétricos. 9) Oposición de ritmos (originados por cada uno de los textos) complementándose de este modo el ritmo general. 10) Combinación, articulación hablada-entonación cantada. 11) Criterio onomatopéyico entre texto e instrumentos de cuerda (apunte solamente). 12) Empleo de la técnica melódico-intensiva de los solistas.

3.<sup>a</sup> SECCION: *Etimologías*. Sobre etimologías de palabras como "itsaso" (mar) y "chapotear" elegidas bajo criterio sonoro de "its" y "cha" o "chap" construyó toda la estructura sonora que comprende esta sección. Para ello me sirvo de la energía sonora de sus sílabas que movilizan mediante las voces solistas, ambos coros. Estos, además de oponerse entre sí, se acumulan me-

dante dependencias recíprocas, frente a la oposición inter-orquestal.

La traducción de la etimología de la palabra "itsaso" (mar) es la siguiente: "La palabra ITSASO parece tener dos partes, ITS o ITZ y ASO. ITZ aparece en palabras que tienen relación con el agua, como IZURDE (delfín)." Esto es lo dicho en lengua vasca en la tercera sección. En cuanto a la etimología de la palabra "chapotear" diré que la tomé del *Diccionario crítico etimológico de la Lengua Castellana*. Dice: CHAPOTEAR, hacer movimiento en el agua o lodo con los pies o manos hasta salpicarse, de CHAP, onomatopeya del golpe que se da en el agua. Derivados: de chapoteo; de chapaleo; chapaleo, chapalateo, etc. De todo ello surgen palabras como "chipichaje" que me dio un buen resultado sonoro. Por yuxtaposición, superposición, etc. de la sonorización de ITS o ITZ y ASO de la palabra vasca, frente a CHAP de la palabra castellana, realizo toda esta tercera y última sección.

Como final de la explicación de la obra *Oratorio panlingüístico* deseo subrayar su forma y la función de los grupos instrumentales. De la forma cabe decir que está condicionada por las tres secciones de que consta el texto. Cada una de las secciones comprende un conjunto de breves formas, a manera de arcos yuxtapuestos e interrelacionados, consecuencia de los grupos o conjuntos fónicos del texto.

Del empleo de la orquesta, puedo decir que los grupos instrumentales marchan unas veces en oposición a las masas corales y, otras, paralelamente a ellas. Para ello me sirvo del equilibrio y desequilibrio de ambas fuentes sonoras.

Por último, añadiré que toda la proposición que creo representa la técnica empleada en la obra, tanto en su labor de investigación, tratamiento de sus secciones, etc., está en función de hallar una dialéctica fundamentada en la oposición de dos tonologías correspondientes al euskera y castellano.

### III

Después del *Oratorio panlingüístico* dedico los primeros años de la década de los setenta a estudiar y abordar otros problemas y posibilidades del texto como generador de la obra musical. La *Cantata semiofónica* representa un paso más en este sentido. Fue una obra cuya composición llevó mucho tiempo —desde 1972 al 75— en la que se resumen mis preocupaciones del primer lustro de los años setenta. Pero al mismo tiempo, fui escribiendo algunas otras obras que es preciso reseñar para que la ex-

plicación de mi evolución de compositor sea lo más completa posible.

Después de *Interfonismos y Seriegrafonía*, del 71 y del *Ejercicio para voz*, del 72, quisiera recordar aquí mi homenaje a Gerardo Gombau Guerra que lleva por título *G.G.G. in Memoriam*, escrito en 1972 para violín, viola, violoncello y voz.

La obra (siguiendo un criterio simbolista) da comienzo con unos sonidos que vienen determinados por la designación alfabética que dicta la letra inicial del nombre y apellidos del homenajeado, es decir, con la G (*sol*). Por esta razón, este sonido, ejecutado por el violoncello se repite tres veces, y ejerce una función polarizadora sobre las partes superiores.

La voz arranca de la articulación del fonema G con variación dinámica. Después, este núcleo fonológico se invierte para articularse sin fonación. Por este medio creo llegar a una expresión dramática acorde con la dolencia causante del fallecimiento de Gerardo Gombau. Tras esta breve introducción avanzo en la composición empleando medios habituales de obras anteriores, hasta llegar un momento en que amplí mi técnica alterando las terminaciones de los tonemas.

El texto corresponde a algunas de las frases que Gerardo gustaba repetir, y que las organicé en este orden: "Para mí sigue siendo un manjar el agua y el pan", "tengo que aprovechar el tiempo" "¡vámonos, vámonos!" "me ha gustado mucho remar" "tengo resuelto el plan de la obra... eso creía yo ayer pero se me ha ocurrido..." "Madrigal de las Altas Torres ¡qué bien suenan estos nombres! Cadalso de los Vidrios". La última de las frases se debe al conocimiento de mis trabajos lingüísticos. El valor sentimental de esta obra ha motivado su inserción en estas líneas independientemente de su intrínseca significación musical en relación con el resto de mis partituras.

Conocí a Lily Grenham en el estudio del pintor Lugan, colaborador en la obra titulada *Simbiosis*, de la que ya hemos hablado. Fue en dicho estudio donde obtuve una información de primerísima mano sobre las condiciones tanto interpretativas como intuitivas y creacionales de Lily y ello me animó también a realizar *Simbiosis*. Pero más adelante, en 1972, Lily se hallaba nuevamente entre nosotros con motivo de su intervención en los "Encuentros de Pamplona", por lo que el "Pequeño Teatro de Madrid" tuvo ocasión de contar con sus actuaciones donde expondría, una vez más, sus grandes facultades interpretativas. Entre los poemas por ella presentados me llamó la atención el que llevaba por título *Hymne an Lesbierinnen* (Himno a las lesbianas)

del autor vienés Gerhard Rühm. Semanas después recibía una copia del mismo y, a finales de diciembre, daba fin a la obra.

Con este texto se me presentaba la oportunidad de enfrentarme con el signo lingüístico, su descomposición, etc.

El poema consta de tres secciones que van de mayor a menor extensión respectivamente. Carece de significado, pues consiste en grupos de sonidos consonantes y vocales que no expresan idea alguna. Con ello se me presentaba la oportunidad de tomar el texto como objeto de estudio de orden puramente fisiológico, por lo que decidí analizar el texto a través de este criterio. El resultado obtenido, fue el siguiente: la primera mitad de la sección inicial está compuesta por núcleos fonológicos formados por vocales y *percutivas blandas*; en la segunda mitad se unen a éstas las *fricativas*. La sección segunda está compuesta por *percutivas duras, cinéticas y resonantes*. La tercera sección la constituyen fundamentalmente las *resonantes*.

Puede observar también a través de este análisis la posible intencionalidad del autor en cuanto a criterio formal de texto se refiere, ya que en la parte central, por estar constituida por combinaciones fonológicas de percutivas duras, cinéticas y resonantes, la gradación resulta altamente tensiva, de donde se desprende, a mi entender, la forma A—B—A. Hasta aquí queda expuesto a vuelapluma las características del texto tanto sonoras como formales, sin olvidar las de orden visual (que pueden manifestarse en el momento de la ejecución del texto por parte de la intérprete). Ahora trataré de explicar lo que pudiéramos llamar *ideología* de la obra.

Ante este importante aspecto me hice las siguientes preguntas, ¿existe relación entre el texto carente de significado —como se dijo al principio— y el título del mismo? De ser afirmativa la respuesta ¿dónde reside la intersección y en qué consiste ésta? Trataré de contestar a estas preguntas más adelante.

Otro de los aspectos de la obra y que atañe también a su ideología ha de preocuparme aún; se trata del *factor intérprete* ante el proyecto de la obra, pues ¿cómo realizar la "objetivación del poema? cara a su posterior interpretación, teniendo en cuenta la inclinación de tipo subjetivo por parte de la intérprete, máxime cuando el texto carece de significado? Es presumible que la intérprete, pensé, se apoye en el enunciado del poema (himno a las lesbianas), como soporte de ideación interpretativa y, sin embargo, nada estaba más alejado de mis intenciones ante el título y el texto. Por ello, hube de realizar la obra sobre grafías cuya interpretación debía ser rigurosamente observada.

Una vez informado de las características fonológicas del texto, forma del mismo, etc., habría de encontrarme con problemas formales en la utilización de los mencionados medios. Pero antes, volvamos a las preguntas pendientes de respuesta. La pregunta básica era si existía relación entre el poema y el título. Poema que como se recordará carece de *entidad lingüística*. No así el título, que la tiene. La segunda pregunta era consecuencia de la anterior y trataba de encontrar el punto de intersección. Respondí afirmativamente a la primera pregunta. Si tomamos el texto como un conjunto de objetos sonoros (lo son en realidad), y provocamos con ellos a la fuente sonora (en esta ocasión la voz) mediante técnicas que afectan a la función fisiológica de la respiración, en sus tiempos aspiración y espiración, y si creamos dificultades mediante interrelación de alturas, dinámicas, procesos melódico-intensivos no naturales, llegaríamos a situaciones límite que afectarían tanto al factor expresivo como sonoro y visual (éste, en la presencia física de la intérprete). Por todo ello, entendí que manejando estas técnicas podía acercarme a un probable pensamiento del autor del poema, en cuanto a relación de entidades se refiere.

Pasando a la segunda cuestión, diré que después de un análisis del texto (donde hallamos un masivo empleo de fricativas, etc.) llegué a la conclusión de que el punto de intersección pudiera estar en el "simbolismo literal" de sus fonemas. Fricativa: del latín *fricatus*; de *fricare*, frotar... Fricar: del latín *fricare*; verbo transitivo restregar... ¿Fue éste el criterio ideológico seguido por el autor del texto? No lo sabía, lo cierto es que por estos medios creí llegar a un significado —el mío como músico— a través de un texto carente de significados concretos, dependiente de un título en el que se da valor de "signo lingüístico", esto es, concepto e "imagen acústica". Después supe, porque me lo dijo Lily, que había acertado a localizar la intención del autor del texto.

La forma de la obra se explica a través de estructuras breves, compuestas de grupos fonológicos —sería tedioso especificar su composición— desde las que llegamos a otras estructuras más amplias, en número de catorce. Por otro lado, y a modo de columna vertebral, se yuxtaponen unas alturas fijas, es decir, pentagramadas, que conforman una estructura serial.

La voz puede pertenecer a cualquier registro de mujer. En una nota se advierte que la estructura serial puede ser transpuesta a la tesitura más cómoda para la intérprete.

Para terminar con esta obra, añadiré que mi intención al realizarla fue la de llegar a un subjetivismo con métodos y medios

objetivos, por lo que se recomienda a la cantante observar la máxima fidelidad a la *semiografía* de la partitura.

En el *Libro de los Proverbios*, cap. VIII me planteo un resumen de los medios utilizados hasta entonces. Pero en esta obra, que cronológicamente es inmediatamente posterior a la que acabamos de analizar, también hay algún planteamiento nuevo que conviene especificar. Representa por lo tanto un paso más, dentro de la escala técnico-expresiva cuya ampliación, repito una vez más, tengo presente al inicio o proposición de una nueva obra.

En la realización del *Libro de los Proverbios*, por primera vez y de manera simultánea, opongo dos planos cuyas características son muy diferentes entre sí. El primero de ellos consiste en un número determinado de "alturas fijas" (pentagramadas) y el segundo está compuesto por alturas "no fijas" derivadas de articulaciones melódico-intensivas de las palabras. Es éste un plano de una gran fuerza expresiva debido a que el tejido sonoro está fundamentado sobre bases fisiológicas de la voz, resultando un complejo aleatorio que se opondrá (con esta característica) al plano de "alturas fijas" que, a su vez, obtendrá su refrendación para la marcha o discurso musical. Digamos antes de continuar, que la obra está escrita para cuarteto de voces solistas y coro, dividido hasta un número de doce partes a lo largo de la obra.

Al realizar esta labor de oposición tuve muy en cuenta el poder polarizador que habría de ejercer el primer plano mencionado, es decir, el de las "alturas fijas" sobre el segundo, por lo que la dinámica a establecer en esas partes de la obra sería uno de los factores predominantes a considerar.

La forma de la obra se compone de una sucesión de grupos o unidades de pensamiento, realizados en parte mediante superposición o yuxtaposición de los planos arriba mencionados. Es la base dialéctica de la obra.

Texto: El título de la obra anuncia al mismo y de alguna manera quise dar su ideación. Tomé el capítulo VIII del *Libro de los Proverbios* (Invitación de la Sabiduría, Excelencias de la Sabiduría, La Sabiduría en la Creación) por considerar que las características de orden semántico que concurren en él habrían de situarme en una posición apta para mi praxis. Mi intención, previa a la elección de un texto, fue la de huir de todo subjetivismo que pudiera dictarme el contenido semántico del texto para de esta manera poder adentrarme con entera libertad en la objetivación del mismo.

Entramos ya en las razones que motivaron la composición,

la técnica y la finalidad de la obra que lleva por título *Cantata semiofónica*.

En 1972 y a lo largo de todo ese año, la síntesis de mis ideas apuntaba hacia una obra en la que el factor semiológico promoviese todo un proceso estructural. Entendía que, partiendo de la semiología (definida ésta como ciencia que estudia los sistemas de signos, lenguas, códigos, señalizaciones, etc.) y a través de medios como texto, voz y gesto, podría alcanzarse el "signo icónico", máxime si meditamos acerca de la "percepción temporal" (factor importantísimo en la valoración de una obra) y las diferencias que se perciben entre una obra producida "en vivo" (audiencia visualizada) y la audición reproducida mecánicamente.

Llegué a la conclusión, en ese período de tiempo en el que se articula la ideología de una obra, de que para la nueva composición debía contar con un medio de expresión en el que el gesto y texto tendrían que producirse de manera paralela e inseparable, rechazando todo lo que fuese subjetivo, caprichoso y arbitrario. El gesto y el medio serían inherentes entre sí, por lo que el autor del texto tendría presente las posibilidades y características expresivo-semiológicas del mismo.

Esta fue la razón de que a mediados del mes de junio de 1972, comenzase la historia de la obra encaminando mis pasos hacia el Instituto Nacional de Pedagogía de Sordos. En este magnífico centro fui recibido por la directora y parte del personal docente. A mi entender, extrañados en principio ante la relación que pudiera existir entre un compositor y el Centro. Les expuse ampliamente las ideas y razones de mi visita, ideas y razones que fueron seguidas con la máxima atención e interés. Poco después, recibí una amable invitación para asistir al acto de la "Primera Comunión" y "Fiesta de fin de curso". Respecto al primero de los actos puedo decir que comprobé con entera satisfacción que estaba en lo cierto en cuanto al valor expresivo e incluso dramático que se desprende, al menos para quien presencia por primera vez, una manifestación de las características citadas. En el acto de "Fin de curso" pude apreciar el gran sentido que del ritmo poseen los alumnos de aquel Centro.

Posteriormente consultaría algunos de los libros que existen para la educación de sordos. Entre ellos, puedo citar uno muy antiguo de Juan Pablo Bonet (1579-1673) *Educación de sordomudos*. De la misma manera, y con criterios de investigación, frecuenté actos religiosos (misas) que en algunas iglesias de Madrid se ofician por sacerdotes sordos para esta población madrileña.

Proseguiré la historia de la obra de manera paralela al proce-

so ideológico de la misma ya que éste es, precisamente, quien da origen a los pasos seguidos por aquella.

Ya he mencionado anteriormente términos como "signo icónico" y "signo lingüístico", términos ambos a resaltar por su vital importancia, ya que sobre ambas entidades había de estructurarse todo el montaje, tanto técnico como ideológico, de la obra. Es más, puedo decir sin ningún género de duda, que la razón de ser de la *Cantata semiofónica* es la consecuencia de la yuxtaposición de criterios lingüísticos e icónicos.

Una de las mayores preocupaciones en la ideación de la obra fue precisamente la interacción y objetivación de ambos signos. Me preguntaba cómo y de qué medios debía disponer para evidenciar, semiológicamente, ante un auditorio, todo un proceso sonoro y visual, estructurado a través de los mencionados signos. Esta preocupación no concluyó hasta decidir que el vehículo idóneo para amalgamar ideas icónicas, lingüísticas y semiológicas, fuese un grupo o coro de sordos, ya que el hecho gestual en ellos no es gratuito, puesto que con él alcanzan cualidades icónicas y lingüísticas que atañen plenamente al significante y significado.

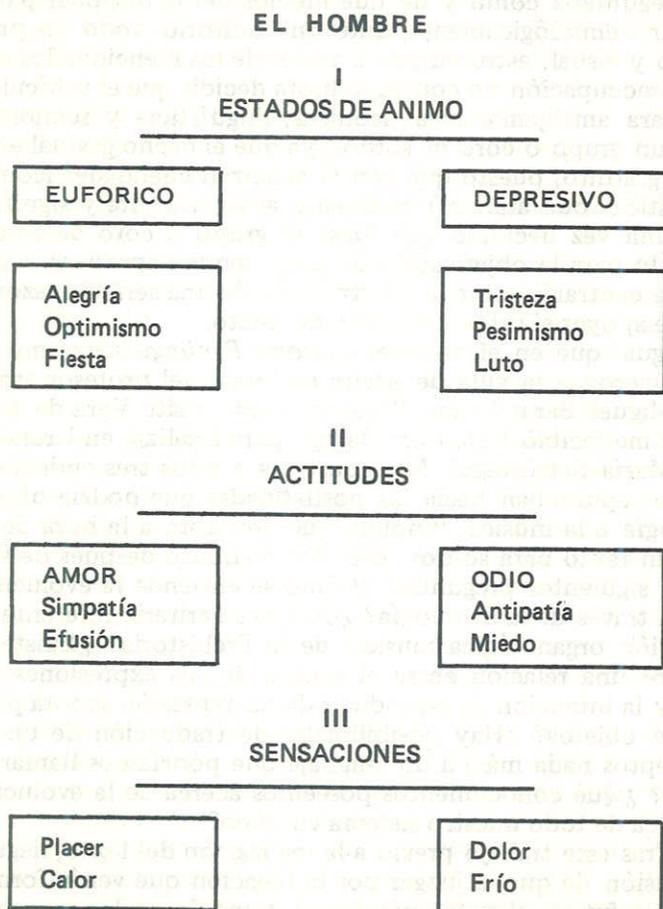
Una vez decidido que fuese el grupo o coro de sordos el vehículo para la objetivación de ideas semio-expresivas, mi atención se centraría sobre la construcción de una serie de razones en las que apoyar el valor semántico del texto.

Igual que en el caso del *Oratorio Panlingüístico*, mis pasos se dirigieron a la villa de Ataún en busca del profesor etnólogo José Miguel Barandiarán. Posteriormente visité Vera de Bidasoa donde me recibió Julio Caro Baroja, para finalizar en Urdiaín con José María Satrustegui. Mis consultas a estos tres eminentes etnólogos apuntaban hacia las posibilidades que podría ofrecer la etnología a la música. Binomio que creí apto a la hora de construir un texto para sordos. Este fue realizado después de formular las siguientes preguntas: ¿Cómo se entiende la evolución sonora a través de la Etnología? ¿Cuál es su criterio referente a una evolución organológica musical de la Prehistoria? ¿Existe en el hombre una relación entre el sonido de sus expresiones (fonemas) y la intención de reproducir dicha expresión sonora por medio de objetos? ¿Hay posibilidades de traducción de un texto (conceptos nada más) a un lenguaje que podríamos llamar etnológico? ¿Qué conocimientos poseemos acerca de la evolución fisiológica de todo nuestro sistema vocálico?

Tras este trabajo previo a la realización del texto, llegué a la conclusión de que, a juzgar por la ideación que venía formando cara a la futura obra (recuérdese al grupo de sordos como medio

de actividad expresiva), su significado debía apoyarse sobre lo más íntimo y ancestral del hombre, el Hombre, generador de toda su problemática, con sus reacciones e inquietudes primarias, su evolución, etc. Así se lo hice saber al profesor Satrústegui.

Después de indagar sobre psicología de los pueblos primitivos, instintos de animales, etc., convinimos que la construcción del texto debía realizarse sobre un esquema compuesto de tres secciones: 1) ESTADOS DE ANIMO. 2) ACTITUDES, y 3) SENSACIONES. A los estados de ánimo corresponden varios tipos y así en las otras secciones de acuerdo con el siguiente esquema:



Una vez en posesión de este boceto, mi trabajo se centraría en su factibilidad por parte del grupo de sordos. Con este motivo visité por primera vez a Jesús Ayerra, sacerdote sordo, director de uno de los centros madrileños para jóvenes sordos de ambos sexos. Mostró, desde el principio, un gran interés por la obra que proyectaba y me prometió ponerse rápidamente a trabajar, promesa que cumplió ya que pocos días después, disponía de una explicación acerca de las expresiones y mímica de cada uno de los conceptos. Así, de "alegría" "optimismo" y "fiesta" escribía: "la expresión mímica se reduce a un gesto para los dos primeros conceptos; el tercero, "fiesta", tiene el suyo propio. De "tristeza", "pesimismo" y "luto" aclaraba: "los dos primeros conceptos tienen el mismo equivalente mímico y el tercero tiene el suyo propio. Los dos primeros (tristeza y pesimismo) son un estado anímico de desaliento manifestado en la expresión facial. En el caso del concepto "luto" no se va más allá de una referencia directa a la muerte y a las costumbres de ella derivadas (ropas negras, etc.). Del "amor" escribía: "a) se expresa con un gesto típico, b) toda la fuerza del amor proviene del corazón." Así se explicaban los gestos de cada uno de los conceptos.

Además de los gestos propios, otros aspectos, de carácter expresivo, habrían de interesarme aún por considerarlos de capital importancia para la obra. Serían éstos el conocimiento por mi parte del modo de "significar" las letras y, por otro, las características de las mismas al ser sonorizadas por los sordos, ya que algunos signos de nuestro abecedario son para ellos prácticamente nulos. Es precisamente la dificultad de ejecución de estos signos del lenguaje, la que iba a brindarme la posibilidad de localizar para la obra momentos verdaderamente dramáticos.

Por fin, acabarían mis consultas al Padre Ayerra exponiendo criterios de grafización ideados exclusivamente para el coro de sordos, puesto que factores que atañen al valor semántico de las palabras difícilmente podrían ser interpretadas de manera fiel y rápida en el momento preciso exigido por el valor temporal de la obra. Por ello ideé, a manera de jeroglífico, tres gráficos representando rostros que personifican estados de normalidad, pesimismo y optimismo en el hombre.

Hasta aquí he hablado solamente de palabras-concepto que en expresión del grupo de sordos, resultan fundamentalmente "imágenes visuales", pero debemos tener en cuenta que además de éstas y de su sonorización, dichas palabras pasarían a convertirse en "imágenes acústicas", con su correspondiente significado gracias a un coro normal formado por sus cuatro cuerdas y

'CANTATA SEMIOFÓNICA'

Particella del Coro de Sordos

③

2/4

53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65

66 67 68 69

GESTO PROPIO Y PRONUNCIACION (NO FUERTE)

GESTO PROPIO (SOLAMENTE) (FUERTE)

GESTO PROPIO Y PRONUNCIACION (NO FUERTE)

GESTO PROPIO Y PRONUNCIACION (FUERTE)

2/4 (i=60)

70 71 72

PRONUNCIACION

iiii (SIGUE - - - - -)

(NO FUERTE)

4/2 (i=90)

73 74

75 76 77 78 79 80 81 82

83 84 85 86 87 88 89 90

91 92 93

(PESIMISMO Y TRISTEZA MANIFESTADA A TRAVES DE EXPRESION FACIAL - DEL ROSTRO)

UNO SOLO SIGNIFICAR LAS LETRAS LUTO (REPETIR VARIAS VECES)

TODOS SIGNIFICAR Y PRONUNCIAR LUTO (REPETIR VARIAS VECES) (MEDIO FUERTE)

Página de la Cantata Semiofónica

dos voces solistas, soprano y barítono. Debido a ello es por lo que los mencionados conceptos necesitarían, por exigencias de orden formal, temporal, e incluso de orden semántico, de un mayor despliegue sintáctico. Para llevar a cabo esta exigencia acudí a sinónimos y antónimos así como a frases explicativas de determinados conceptos. Con ello aseguraba un material textual idóneo para la consecución de la obra.

El coro de sordos está compuesto por doce hombres y doce mujeres. El coro normal tiene que tener como mínimo tres voces por cuerda, pero se puede duplicar o triplicar. Hay también una orquesta que a veces actúa imitando las técnicas empleadas en la parte vocal. La respiración, en sus tiempos de aspiración y espiración es decisiva por varios motivos. Con este acto que supone la acción de respirar quiero significar al Hombre, su aliento, presencia... supone criterios de orden visual y auditivo, constituyendo a la vez una de las ideaciones más perseguidas a través de toda la obra como es el "signo icónico". El coro de sordos se expresa después por un medio que se ha dado en llamar "etapa de lalación" y que constituye la fase prelingüística del hombre.

Hay aspectos formales que podrían ser objeto de estudio pero estarían más en su lugar en el comentario de la *Cantata semiofónica* señalando que es el resultado de mi aspiración a alcanzar el mayor grado de iconocidad (iconocidad como sinónimo de fusión orgánica de los elementos de la obra) a través de signos lingüísticos y semiológicos. De ahí la necesidad de emplear (tras comprobar que era perfectamente factible su concurso) un coro de sordos, ya que por este medio existe la posibilidad de extraer toda la expresión sonora, visual y semiológica (de ahí la parte del adjetivo que comporta el título de la obra) que entraña cada una de las palabras, expresando ideas que afectan a lo más profundo y primario del hombre: estados de ánimo, actitudes, sensaciones.

IV

En este apartado final me voy a proponer básicamente dos cosas: primero, mostrar la línea de trabajo que he seguido desde la conclusión de la *Cantata semiofónica*, es decir, las investigaciones que he realizado en el terreno de la composición, durante el último lustro de la década de los 70; segundo, explicitar la componente vasca existente en parte de mi música y dejar claro que ésta no consiste en otra cosa que contribuir —por encima de todos los *ismos*— al arte universal a través del pensamiento vasco.

No seremos exhaustivos en el primer punto para no convertir estas líneas en un catálogo, pero procuraremos que estos últimos conceptos queden perfectamente claros.

Empezaremos hablando acerca de la "Esencia de la música vasca" (1), pero naturalmente con óptica de compositor. La idea no puede ser más atractiva porque nos va a permitir analizar la que denominamos "música vasca" y, por otro lado, nos permitirá reflexionar sobre su "esencia".

Algunas veces nos hemos preguntado cómo enfocar una composición en la que el contenido sonoro tenga alguna relación con el pensamiento vasco. Esencia, vivencias, folklore... palabras que preocupan ante un hipotético trabajo musical.

Antes de seguir adelante haremos las aclaraciones siguientes: 1) La intención de estas líneas es la de *indicar un posible camino a seguir* entre otros muchos que pueda haber (folklore, juego de vivencias, organización de objeto sonoro-táctiles...) ante la composición de una obra musical cuyo contenido, como dijimos más arriba, tenga que ver con el pensamiento vasco. 2) Hacer posible una discusión sobre el tema, lo que no quiere decir que resolvamos definitivamente el problema que se nos plantea. 3) Apuntar hacia la realización de una obra musical.

Al reflexionar sobre la naturaleza de la música, se comprueba que lo permanente, fundamental e invariable de ella, es su presencia temporal ya que los fenómenos físicos (ruidos, sonidos) y percepción de la ausencia de éstos (silencio) precisan para manifestarse del factor tiempo. La distribución y organización que hagamos del material sonoro (dentro del hecho fundamental que comporta la naturaleza de la música) evaluará el grado de comunicación de la obra. Hasta aquí, resumimos brevemente la primera cuestión, la "esencia de la música".

Ahora hay que ver en qué consiste la "música vasca" que para unos reside sencillamente en el folklore, para otros en lo vivencial. Para los primeros el problema de carácter estético parece que es mínimo, con los segundos ocurre todo lo contrario. De ahí que algunos compositores, al relatar su trabajo sobre música que nos sitúa en una determinada área geográfica, digan: "he tomado para la realización de la obra el espíritu, la esencia de su música, evoco, describo, etc., etc..." y con estas palabras parece que quie-

(1) *Esencia de la música vasca*. Fue el enunciado del tema de una "Mesa redonda" en la que intervine y que tuvo lugar en Tolosa en 1972, dentro de su importante y acreditado "Festival de la canción y polifonía vascas para masas corales" de aquel año.

ren eludir el hecho de haber tomado uno o varios objetos que aún caricaturizados o brevemente apuntados, pertenecen al folklore. En realidad, creemos que el compositor trata por todos los medios de desvincularse, o por lo menos lucha de alguna manera por desconcretizar algo que su propia técnica (llámese tonalidad, ritmo, armonía...) le está condicionando. Al parecer, existe una pugna entre la servidumbre a una técnica (que comienza a quedarle corta), y la ideación sonora que su pensamiento estético intuye. Seguiremos profundizando en lo que significa componer música vasca, pero antes hay que hacer alguna apreciación.

Las dos vertientes por las que ha transcurrido la música a través de su historia son: la música de expresión semántica (vocal) y la música de significación estructural (música que recibe la denominación de "pura"). Tanto una como otra vertiente han sido vehículo de manifestación y cultura de los pueblos. Ahora bien, ante la audición dada por una gran orquesta de determinada obra *instrumental* que se dice vasca y ciñéndose a la "esencialidad" de las cosas, nos preguntamos: ¿Dónde reside el entroncamiento entre la música que escuchamos y el pensamiento vasco? Pues nos cercioramos de que todo el desarrollo de la obra así como la proposición formal de la misma, puede pertenecer a ésta como a otras muchas geografías. Solamente ciertos ritmos, melodías, etc., reconocibles en esta tierra, no por su entroncamiento con el pensamiento vasco, sino por un imbricado de vivencias, cuya profundidad en el tiempo se nos antoja reciente, informan de la proposición del autor. Habrá que pensar que éste se encuentra mediatizado (y aquí entra toda su formación musical clásica recibida) por una forma de sintaxis ajena por completo a la idea que pretendía realizar. ¿Cómo se podría emprender la composición de una obra musical vasca de tipo instrumental? Parece obvio que lo primero que habría que hacer sería investigar sobre organología, ampliando esta ciencia en objetos, herramientas de trabajo, utensilios de todo tipo que el pueblo utilice o haya utilizado.

En segundo lugar, enfrentarnos con la tarea más ardua que, en nuestro parecer, consiste en entender la manera de comportarse de todo el material sonoro ante la percepción auditiva, pues de obedecer éste a una sintaxis propia de la llamada música tradicional, nuestro trabajo sería baldío.

Si queremos hacer una obra vocal vasca tenemos otras posibilidades. El texto en euskera condicionaría en principio y parcialmente, la relación de los sonidos y la distribución de éstos en el tiempo, e incluso nuestra propia reacción psicológica motiva-

da por la significación expresiva del término. No cabe duda, que para enfrentarse a la composición de una obra vasca, resulta decisiva la elección del material sonoro.

Por lo expuesto, se verá que prescindimos del material que habitualmente se ha venido empleando, prescindimos también de una composición en la que tomen parte vivencias correspondientes a obras tradicionales, y renunciamos igualmente a lo que podríamos llamar "organización de objetos sonoro-semánticos". ¿Dónde, pues, y de qué punto partiremos para nuestra obra? Por ser vínculo y eje cultural a través de la profundidad del tiempo y, no lo olvidemos, por el hecho de ser el único objeto sonoro/ancestral vivo que se posee, creemos que hay que *partir de la palabra*. De la palabra partirá toda la estructura de la obra; su estudio nos conducirá a cualquier estadio de la expresión musical, llegaremos a músicas de significación semántica e instrumental (recordemos que con la repetición múltiple de una misma palabra, su lado semántico se pierde para pasar al estructural). Todo el mecanismo de la composición será dictado por la palabra.

Los medios de expresión de que actualmente dispone la técnica musical (como consecuencia de una evolución estética) más la posibilidad de crear otros —motivados por una actividad investigadora— nos permite consultar el campo de la ciencia etnológica y lingüística como antes pudimos hacerlo en un cancionero.

Con semejante criterio obtendremos un material maleable y eficaz frente a la rigidez de la tonalidad, incluso de la atonalidad, rigidez que, en el caso de la tonalidad se produce por los pivotes en que se apoya (tónica, dominante, subdominante) y, en lo referente a la atonalidad, por las alturas fijas que condicionan también la libertad tonológica de los grupos fónicos. Esto es algo que hemos practicado con textos vascos y no vascos.

Para el caso de una obra vasca se impone la elección de un texto cuyo contenido sea rico en características icónicas. Después analizaríamos la tonología de la lengua ya que, como ya hemos dicho, la entonación es su principal característica, de la cual se derivan polaridades tonales. Los procedimientos son los ya presentados hasta este momento. Insistimos: (y con ello terminaba mi actuación en la mesa redonda) la palabra es el único objeto sonoro ancestral vivo que poseemos y nos servirá de entroncamiento entre música e idiosincrasia de un pueblo.

Serán las "raíces básicas" de una lengua ancestral, como es el euskera, las que al evidenciarlas darán un contenido de sabiduría, ciencia y sonoridad, en perfecta fusión orgánica —cual pare-

ce que surgieron— en la obra *Izena ur Izana*. La idea central va a consistir en extraer del medio semántico contenidos sonoros (no arbitrarios) que dicha materia sonora pudiera representar. Es una búsqueda de la imagen acústica de un texto.

Me atrevería a afirmar, a título muy personal, que es ésta la forma más apropiada para localizar en el euskera significados inmanentes, residentes por lo tanto en la imagen acústica de sus fonemas. Con ello se daría, de algún modo, respuesta a la afirmación de Schloezer cuando dice "en música el significado es inmanente al significante y el contenido a la forma a tal punto que, en rigor, la música no tiene un sentido, sino que es un sentido".

Quiero ampliar este criterio, precisamente a través de *Izena ur Izana*, que en música el significado es inmanente al significante y el contenido a la forma, sí, pero que ello puede ampliarse a través de una obra instrumental (tras adjudicar que la voz humana como imagen acústica es materia puramente instrumental) basada en conceptos latentes en muchos sonidos del euskera, inherentes a su vez, a materia y forma, sin por ello romper la unidad de sentido (porque la música es un sentido) unidad de sentido que sonido, forma y en este caso significado, la entrañan.

La ideación estética de *Izena ur Izana* consistió, fundamentalmente, en tratar de alcanzar un máximo grado de iconocidad, evidenciando contenidos expresivos y semánticos de un idioma, como el euskera, en el que la naturaleza se manifiesta con tanto poder y veracidad.

Hay que tener en cuenta la singularidad del euskera, en el que naturaleza y signo, lejos de la arbitrariedad que caracteriza a los idiomas modernos, configuran una perfecta unidad. El estudio de las "raíces básicas" del euskera fue muy importante para la realización de esta obra. Es más, tiene su origen precisamente en una dialéctica desarrollada entre el acto material de extracción, disección, etc., de sonidos pertenecientes a fonemas y sílabas por un lado y, por otro, a la presencia física y expresiva de éstos en el tiempo. Ambas tentativas constituyen por su objetividad razones entroncadas en parte con el pensamiento actual, como cuando se dice, por ejemplo, de la filosofía contemporánea que ésta es hoy una ciencia dialéctica que investiga la realidad en proceso y la cierra en totalidades.

También me he preocupado por todo lo concerniente a la intuición. Por esta razón se centró mi atención en un breve ensayo de Imanol Múgica, publicado en 1975: *Teoría de la formación de las lenguas vista a la luz del euskera*. El libro, llegado a mis manos un poco por casualidad en abril de 1977, sirvió de



## OBRAS

- Canciones* (1957) (Tres "Lieder"). Estreno: Madrid, 1957. Para Soprano y Piano. 9'.
- Sucesiones superpuestas* (1962). (Cuarteto n.º 1). Estreno: Madrid, 1963. Cuarteto de cuerda. 20'.
- Tres Movimientos para Piano* (1963). Estreno: Pamplona, 1965. Piano solo. 7'.
- Concierto para Orquesta de cuerda* (1964). Orquesta de cuerda. 18'. Alpuerto.
- Estructuras con 24 Sonidos* (1965). Estreno: Madrid, 1968. Para guitarra de cuartos de tono. 4'.
- Imágenes* (1965). Estreno: Madrid, 1968. Guitarra. 4'.
- Contracturas* (1966). Estreno: 1967. Flauta, Flautín, Clarinete (Sib), Clarinete bajo, Trompa, Trompeta, Viola, Violoncello, Xilofón, Vibráfono. EMEC. 7'.
- Dilatación Fonética* (1967). Estreno: 1968. Voz, 2 Violas, 2 Violoncellos. 12'.
- Presencias* (1967). Estreno: Amsterdam, 1969. Piano solo. 7'. EMEC.
- Aschermittwoch* (1968). Estreno: Madrid, 1968. Voz, Flauta-Flautín, Clarinete (Sib), Fagot, Trompeta, Percusión, Piano, Violín, Viola, Violoncello. 13'. Alpuerto.
- Interacciones*
- Pulsiones* (1969). Clavicémbalo. 4'.
- Simbiosis* (1969). Estreno: 1971. 3 Voces, 2 Flautas, Flautín, Trompa, Trompeta, Trombón, Violín, Violoncello, Piano y Objetos sonoro-táctiles. 12'.
- Rasgos* (1970). Estreno: Cádiz, VII-1972. Piano solo. 5'.
- G. A. Bécquer 70* (1970). Estreno: Madrid (Ateneo), 1971. Voz y Piano. 5'.
- Oratorio Pan-lingüístico* (1970). Premio Nacional de Música. Para 5 Solistas, 2 Coros y 2 Orquestas sinfónicas. El texto en dos idiomas (castellano y euskera). 35'. Alpuerto.
- Interfonismos* (1971). Para 2 Voces solistas principales, 12 Voces solistas y Orquesta. 20'.
- Seriegrafía* (1971). Estreno: San Sebastián, 1974. Soprano, Barítono, Flauta, Trompa, Violoncello. 5'. Alpuerto.
- Ejercicio para Voz* (1972). Voz y Piano. 4'.
- G. G. G. in Memoriam* (1972). Estreno: Madrid (Ateneo), 1976. Voz, Violín, Viola, Violoncello. 5'. Alpuerto.

*Himno a las Lesbianas* (1972). Estreno: Madrid (Ateneo), 1975. Voz sola. 4' 30". Alpuerto.

*Entropías* (1972-73). Orquesta. 3.3.3.3. — 5.3.3.1. — 4 Perc. — 12.12.9.9.6. 24'.

*Libro de los Proverbios* (cap. VIII) (1973). Estreno: Barcelona, 1974. Cuatro solistas y coro mixto. 19'.

*Hegeliána* (1973-74). Violoncello y Piano. 15'.

*Cantata Semiofónica* (1972-75). Para Orquesta, Coro de Sordos y Coro ordinario. 3.1.1.1. — 3.1.1.0. — 4 Perc. — 3.0.3.3. — 30'.

*Clarinete-Concepto* (1975). Clarinete solo. 14'.

*Omaggio a P. P. Pasolini* (1976). Voz y Clarinete. 8'.

*Arrano Beltza* (1975-76). Estreno: Pamplona, 14-I-1977. Cuatro solistas y coro mixto (texto en euskera). 20'.

*Lim-Trio* (1976). Estreno: Madrid, 1976. Clarinete (Sib), Violín, Piano. 10'. EMEC.

*Concierto para Piano y Orquesta* (1976-77). 3.3.3.3 — 4.3.3.1 — 4 Perc. — Piano — 12.12.10.8.6. — 23'.

*Cuarteto n.º 2*.

*Espectros*.

*Izena ur Izana*.

*Dúo de Guitarra para 24 Sonidos*.

*Quinteto de Viento*.

A-Z. Violín, Viola, Violoncello y Piano (equivalentes a las combinaciones de estos instrumentos: 4 Solos, 6 Dúos, 4 Tríos y 1 Cuarteto).

*Concierto para Violoncello y Orquesta*.

*Música para Organo y Tres Trompas*.

## DISCOGRAFIA

*Contracturas*, Antonio Ros Marbá (EMEC).

*Presencias*, Pedro Espinosa (EMEC).

*Seriegrafía* (EDIGSA).

*Arrano Beltza*. Moviéplay (Kadantxa). *Libro de los Proverbios* (cap. VIII) Moviéplay. Mismo disco.

*Espectros*. Movieplay.