

Agustín González Acilu, *Sinfonía n.º 2: propósito estético, coherencia compositiva*

(Agustín González Acilu, *Symphony no. 2: Aesthetic purpose, compositional coherent*)

Echeverría Jaime, Jesús

Musikene. Palacio de Miramar. Miraconcha, 48.

20007 Donostia – San Sebastián

jecheverria@musikene.net

BIBLID [2174-551X (2011), 18; 187-215]

Recep.: 20.10.2010

Acep.: 30.03.2011

Agustín González escribió su Sinfonía n.º 2 cinco años después de haber completado su Sinfonía n.º 1. A través del análisis de su segunda Sinfonía trataremos de mostrar la importancia de una actitud fundamental en la filosofía del autor, la coherencia compositiva. Se trata de una conducta sin concesiones, rigurosa y metódica que queda patente en los encuentros y conversaciones mantenidos con el compositor.

Palabras Clave: Agustín González Acilu. Sinfonía n.º 2. Sistema de potenciales. Análisis musical. Música contemporánea. Entidades armónicas. Física del sonido. Cluster.

Agustín Gonzálezek 2. zenb. Sinfonia idatzi zuenean, bost urte ziren 1. zenb. Sinfonia idatzia zuela. Bigarren Sinfonia horren azterketaren bidez, egilearen filosofian oinarritzkoa den jarrera baten garrantzia erakusten saiatuko gara: konposizio-koherentziaren garrantzia, hain zuzen. Kontzesiorik gabeko jarrera bat da, zorrotza eta metodikoa, musikagilearekin egindako bilera eta elkarriketetan agerian geratzen dena.

Giltza-Hitzak: Agustín González Acilu. 2. zenbakiko sinfonia. Potentzialen sistema. Análisi musikal. Musika garaikidea. Erakunde harmonikoak. Soinuaren fisika. Klusterra.

Agustín González écrivit sa Sinfonía n.º 2 cinq ans après avoir complété sa Sinfonía n.º 1. A travers de l'analyse de sa seconde Sinfonia, nous tenterons de montrer l'importance d'une attitude fondamentale dans la philosophie de l'auteur, la cohérence compositionnelle. Il s'agit d'une conduite sans concessions, rigoureuse et méthodique, qui est manifeste dans les rencontres et les conversations avec le compositeur.

Mots-Clés : Agustín González Acilu. Sinfonía n.º 2. Système de potentiels. Analyse musicale. Musique contemporaine. Organismes harmoniques. Physique du son. Cluster.

1. PROPÓSITO ESTÉTICO

La forma de entender la acción creativa, por parte de González Acilu (Alsasua, Navarra, 18 de febrero de 1929), es muy concreta y personal. Se trata de una acción evolutiva. En ocasiones, nace de obras más pequeñas y asequibles, que generan el material y la forma que utilizará en las obras posteriores. Esta filosofía creativa ha estado presente desde sus inicios como compositor. Así, como preparación de su *Sinfonía n.º 2*, nos remite a sus obras inmediatamente anteriores.

Desde sus comienzos, Acilu ha ido perfeccionando su procedimiento compositivo. Después de su primera obra, *Sucesiones superpuestas* (1962), con la cual se despidió de la tonalidad, comienza una andadura hacia una meta no precisa. Su quehacer consiste en aprender de su propia obra, de proyectar lo asimilado en la obra siguiente, y una vez conseguido su propósito comenzar de nuevo, ilustrarse de lo desconocido. Por eso, dice el compositor, trabaja en lo que no conoce para así comprenderlo. Además, insiste en que su catálogo contiene una sola obra dividida en más de cien fragmentos.

El *modus operandi* del compositor es sistemático, consiste en aprender con una obra y focalizar lo aprendido en la obra posterior. En este artículo examinaremos este procedimiento por medio de la filosofía estética de González Acilu. Veremos qué obras han servido de material experimental previo a la *Sinfonía n.º 2*, así como su procedimiento compositivo.

Una de las constantes estéticas en su obra es la elección de grupos de instrumentos de la misma familia, lo que él llama *grupos monotímbricos*. La razón de esta elección no está muy clara, aunque la misma le permite no estar condicionado por el timbre. Para él el resultado tímbrico es una consecuencia de la organicidad objetiva de la propia música. El timbre no debe ser nunca un fin, no existe un discurso creativo construido con el timbre, este elemento musical es un adorno, una parte secundaria de la creación. Así, una gran cantidad de obras de su catálogo siguen este principio estético. Por citar tan solo algunas de ellas, cabe resaltar *Octeto para violoncellos*, *Coral sax*, *Pieza para trío de fagotes*, *Sexteto*, *Pieza para cinco violines*, *Pieza para nueve tubas* y *Concierto para orquesta de flautas* (ver catálogo al final del artículo).

Para Acilu, existen dos fundamentos que mueven la creación musical: el medio, es decir los músicos, y el concepto. El punto de partida es el concepto. Él hace música en función de la evolución de dicho concepto. Una vez se alcanza la plenitud, llega el momento de desequilibrarlo y buscar otro, para comenzar de nuevo con otro significado. A veces son dos, tres, cuatro obras, otras veces con una sola obra le basta. “Esta es la dialéctica que seguía y sigo”¹, dice Acilu. Un claro ejemplo de la aplicación de este principio puede observarse en una de sus últimas obras, la serie *Límites* (2009).

1. Conversación con el autor (Madrid 24-8-2010).

Para entender su música es necesario un cambio de actitud por parte del oyente o estudioso. La horizontalidad de su música no nace por una acción narrativa temporal. Las tensiones, el discurso, son el resultado de una introspección. Esta actitud es la que genera en su música el elemento horizontal. Sin embargo, la construcción de su obra es manifiestamente vertical, aunque no acórdica. Los acordes están dentro de una naturaleza histórica del sonido, y esto significa que el sonido es dependiente de la cultura. Para Acilu, la verticalidad está construida con *entidades* que, a diferencia de los acordes, se abren y se cierran en sí mismas.

Se trata de un conjunto de entidades que funcionan por sí mismas, pero tenemos la libertad no condicionada de cómo relacionar esas entidades que se abren y se cierran en sí mismas. Esas entidades pueden ser de tres, cuatro o más sonidos. De esta manera, el concepto entitativo que va sucediéndose está generando tiempo, no narración. La narración será consecuencia de ese fenómeno. Si habláramos estrictamente de narración es como si hubiera algo ajeno a la música, literatura, pintura, filosofía, subjetividad... y, sin embargo, ese ocupar el espacio, ese aspecto horizontal de la música, consiste en que ella misma genera el espacio-tiempo; el hecho de la necesidad de autoexplicación de las entidades genera tiempo, genera tensiones por sí mismas, no porque tú quieras, sino porque te invitan a eso².

Karlheinz Stockhausen (1928-2007), en una actitud similar a la de González Acilu, explica su posición ante las unidades individuales y su autosuficiencia. Stockhausen llama a estas unidades *momentos* o *formas momentáneas* de música que,

(...) no cuentan una historia, no están compuestas a lo largo de una 'cinta roja' que hay que seguir desde el principio hasta el final para poder entenderlo todo... Por lo tanto, no se trata de una forma dramática que tiene una exposición, que está compuesta por una energía que va aumentando, que tiene un desarrollo, un clímax, un efecto de finalidad, sino que... cada momento es un centro conectado con el resto, que puede mantenerse por sí mismo (Morgan, 1994: 401-405).

En el caso de Acilu, hay que buscar la objetividad del sonido, su condición física, la relación de cercanía y lejanía que se produce entre varios sonidos, la atracción o rechazo que algunos sonidos ejercen sobre otros. Sobre estos parámetros se genera su música, de modo que la aplicación de estos conceptos en la partitura es la causante del discurso compositivo. Se trata de un planteamiento estético muy tenaz, sin licencias a la superficialidad, al timbre. A González Acilu le preocupa saber qué sonido vendrá después del primero y por qué, luego el siguiente, y así sucesivamente. Su música es un encadenamiento de realidades sonoras autosuficientes que generan tensiones como consecuencia de su ordenación. El timbre le sirve entonces para evidenciar un determinado sonido, una entidad que contrasta con otra, un sonido en el límite físico del instrumento para ser destacado o disimulado.

A lo largo de los años, la preocupación principal de González Acilu ha sido la relación de unos sonidos con otros. Cuando existían unas jerarquías armónicas

2. *Ibid.*

y melódicas históricas, culturales, la composición tenía una inercia muy cómoda para el compositor. Cuando desapareció la tonalidad, todavía quedaba un amplio abanico de posibilidades de enlace de sonidos, y mucho más con la llegada del dodecafonismo y con el serialismo integral. En todos estos casos el compositor tenía el camino estratégicamente marcado. Al agotarse las posibilidades seriales y tonales ¿qué queda? Para muchos, el timbre, la composición tímbrica, la composición textural. Otro recorrido corto, efímero. ¿Cuál es la salida para el compositor? Acilu encontró la respuesta en el propio sonido y en su relación objetiva con los demás. Construyó todo un sistema compositivo basado en la potencialidad de atracción de los sonidos. Sistema que ha ido desarrollando a lo largo de su vida y que emplea en su *Sinfonía n.º 2*. Su gran capacidad de abstracción ha ayudado a que el autor huya de todas las tendencias de moda y se mantenga firme a su propósito estético, a sus principios de objetividad y fisicidad de los sonidos.

Cabe señalar otro aspecto que Acilu contempla en su trabajo, el concepto memoria. En él intervienen el individuo y el impacto sonoro. El compositor navarro dice al respecto que “un pintor pinta sobre un lienzo, un escritor escribe sobre el papel, y nosotros los compositores estamos esculpiendo la memoria, organizándola”³. Dentro de este concepto tan personal hay todavía una prolongación moral que él llama “moral auditiva”. De forma que se puede utilizar este concepto como elemento discursivo, como elemento equilibrador, incluso como elemento sintáctico. Se puede jugar con el impacto sonoro y su repetición en el tiempo. También aquí interviene otro concepto muy utilizado por él, la entropía. Si un hecho sonoro duro, nuevo, se repite, se arraiga en nuestra memoria, entonces pierde fuerza, se ablanda, pierde su energía. La entropía en música significa que ocurran determinados hechos sonoros en un tiempo concreto (cantidad de información por unidad de tiempo). Así, entropía, memoria y técnica se convierten en el pensamiento del compositor en las herramientas principales de trabajo, de forma simultánea.

He ido aprendiendo, mis obras son consecuencia de todo esto. Cada obra ha sido un aprendizaje, ha sido la razón de ser de la propia obra y me he encontrado con que todo ha sido una evolución⁴.

2. LA SINFONÍA N.º 2 (1995)

Cuando leemos a Tomás Marco tratar sobre la figura de González Acilu, lo califica de “investigador musical con la fonética” (Marco, 2007: 107). En la enciclopedia *The New Grove*, lo presenta de la siguiente manera:

Sus obras muestran un marcado interés en la experimentación. En las obras tempranas sus preocupaciones eran las nuevas texturas y timbres, y también los medios para obtener un *continuum* de alturas de los instrumentos. Posteriormente se involucró en la investigación fonética y su aplicación en música (Marco, 1980: 528)⁵.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. Traducción del autor.

Quien lea estas palabras pensará que la actividad principal de Acilu es la composición vocal. Pues bien, hay que decir que la mayor parte de su producción es instrumental. Ésta se centra principalmente en los grupos de cámara, luego están las agrupaciones mayores como la orquesta de cuerda y por último las obras orquestales, donde se incluyen también los conciertos para diversos instrumentos y las dos sinfonías. También habría que añadir las obras sinfónico-vocales.

Es verdad que en una primera etapa, Acilu se dedicó más a la investigación fonética y su aplicación en música, pero como podemos comprobar en su catálogo las obras instrumentales son casi exclusivas desde la década de los 90. La importancia de este hecho no es banal. El compositor desarrolla su técnica compositiva en páginas *camerísticas*, en muchas ocasiones *monotímbricas*, que tendrán un gran desarrollo en sus obras más ambiciosas como es el caso de su *Sinfonía n.º 2*.

A partir del análisis de la partitura mostraremos el sistema que el compositor utiliza para elaborar un mundo sonoro tan enigmático como atractivo, tan sugerente como hermético, pero que a su vez utiliza los fenómenos físicos del sonido para elaborar un entramado complejo que juega con la memoria y la desafía. La coherencia compositiva es parte del juego.

2.1. Presentación de la obra

Como trabajo previo a la *Sinfonía n.º 1* (1990), crea, entre otras obras, el *Sexteto* (1990), pieza clave que le ayuda a tomar contacto con una serie de aspectos (compositivos) mientras elabora su obra de gran formato (Cureses, 1995: 224). El sistema utilizado para estas dos obras es el “Sistema de Potenciales”. Dicha técnica la viene utilizando desde 1984-1985 y la empleará en su *Sinfonía n.º 2*.

Ramón Sobrino enfatiza la importancia de la coherencia musical para la comprensión de la obra. El propósito de este análisis será destacar los valores musicales más importantes que muestren dicha coherencia compositiva en esta *Sinfonía*.

(...) hoy los análisis tradicionales son sustituidos por estudios que completan el acercamiento a la partitura, y que se interesan por parámetros diferentes a los resaltados anteriormente. Destaca la idea de coherencia musical, que considera la obra como un conjunto específico y determinado, en el que cada una de sus partes está al servicio de un todo orgánico, cuya naturaleza se intenta desentrañar, bien a través del análisis de los motivos, bien como resultado de la prolongación de estructuras que resuelven al final (Sobrino, 2005: 669).

En el prólogo de la obra, en palabras del compositor, se da a conocer que la obra fue escrita

(...) entre los años 1994 y 1995. Su realización obedeció, como lo hiciera entre los años 1989 y 1990 con mi *Sinfonía n.º 1*, al hecho de ampliar mi capacidad discursi-

va a partir de renovados procedimientos marcadamente multifónicos en pos de expresión y forma. De ahí la nominación de ambas obras⁶.

La duración aproximada de la pieza es de treinta minutos y fue estrenada por la Orquesta de RTVE, bajo la dirección de Arturo Tamayo, el 29 de enero de 2009 en el teatro Monumental de Madrid⁷.

La obra se divide en tres movimientos que se suceden sin interrupción, al igual que la *Sinfonía n.º 1*:

- I. Allegro non Molto (228 compases)
- II. Adagio (152 compases)
- III. Allegro (312 compases)

La instrumentación de la obra es la siguiente:

- 3 Flautas (2ª y 3ª también Flautín 1º y 2º)
- 3 Oboes (3º también Corno inglés)
- 3 Clarinetes (2º también Clarinete en Mi , y 3º también Clarinete bajo)
- 3 Fagotes (3º también Contrafagot)
- 4 Trompas
- 3 Trompetas
- 3 Trombones
- 1 Tuba
- 5 Percusionistas:
 1. Xilófono, Triángulo soprano
 2. Vibráfono, Triángulo contralto
 3. Timbales, Plato suspendido contralto, Temple-blocks (4), Triángulo tenor, Tambor
 4. Látigo, Bongos (4), Caja, Cencerro, Triángulo bajo, Bombo, Yunque tenor
 5. Timbales, Yunque bajo, Cascabeles
- Sección de cuerda

2.2. Análisis estructural

La *Sinfonía n.º 2* comienza con un Do al unísono en las trompetas, en *forte*, y finaliza con otro Do en todos los instrumentos de la orquesta, también en *forte*. Como nota previa a este último Do, aparece, también al unísono en toda la orquesta, un Fa# durante tres compases; justamente el tritono del Do final de la obra. Este hecho tan significativo, muestra la importancia del intervalo de tritono en la misma.

Los seis primeros compases de la *Sinfonía* están destinados en exclusiva a los metales, en una especie de fanfarria, donde se presentan todas las notas de

6. Prólogo a la partitura *Sinfonía n.º 2 para orquesta*, editada por PILES (2009).

7. Entrevista a Tamayo y Acilu, y concierto: <http://www.rtve.es/mediateca/videos/20090321/conciertos/454031.shtml>

la escala cromática menos dos, Re#–La (tritonio). Esta fanfarria desemboca en un Do unísono de las maderas en el compás siete, estableciéndose como acorde anterior (compás 6) una entidad compuesta por los sonidos de la escala de tonos a partir de Do, pero sin esta nota, realizando una labor de acorde de dominante que resuelve en la nota que se presenta como principal, el propio Do y que falta en dicha entidad acórdica.

Fig. 1. Reducción de los compases 6-8 del Movimiento I.

El ritmo general de este material con el que se presenta la *Sinfonía* es el siguiente:

Fig. 2. Ritmo general de los compases 1-7 del Movimiento I.

El material interválico de estos siete primeros compases es muy amplio, contiene casi todos los intervalos posibles, dentro de la escala cromática, aunque sin duda el más abundante de todos ellos es el de tres tonos.

En estos primeros compases (compases 1-10), ya se puede observar la tendencia del compositor a la utilización de una microestructura en arcos, o bloques, de naturaleza *monotímica*. Esto viene a confirmar que la *Sinfonía n.º 2* no nace de la nada, sino de la experiencia de las obras anteriores, muchas de ellas dentro del concepto *monotímico*. Veamos en las siguientes dos páginas de la partitura cómo el compositor trabaja dichos bloques de forma consecutiva, como en un diálogo de estructuras sonoras. Primero metales, luego maderas.

A continuación, en los siguientes gráficos se muestra de forma global la utilización de las diferentes secciones de la orquesta a través de cada uno de sus movimientos. Al observar dichos gráficos se puede concluir que:

1. Los *tutti* orquestales son poco frecuentes, sobre todo en los movimientos primero y segundo. La mayoría de ellos se sitúan en el tercero, principalmente en el final de la obra.

The image displays a page of a musical score for a symphony, specifically pages 14 and 15. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, there are two boxed numbers: '59' and '60'. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flutes (Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3), Oboes (Ob. 1, Ob. 2, Ob. 3), Clarinets (E. Cl., B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3), Bassoons (Ben. 1, Ben. 2), and Contrabassoon (C. Bn.). The string section includes Violins (Vln. I-1, Vln. II-1), Viola (Vla. 1), Violoncello (Vc. 1), and Contrabass (Cb. 1). The score shows various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'mf'. The woodwind and string parts are more active, while the Piccolo and Flute parts are mostly silent.

Fig. 3. Páginas 14-15, bloques tímbricos⁸.

8. © 2008. Con la autorización de: Piles, Editorial de Música, S. A.

70

Picc. Fl. 2
Fl. 1
Fl. 3 Picc. 2
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3 E. H.
E. Cl.
B. Cl. 2
B. Cl. 1
B. Cl. 3 Bass Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
C. Bn.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
C Tpt. 1
C Tpt. 2
C Tpt. 3
Tbn. 1-2
Tbn. 3
Tuba
Vln. I - I
Vln. II - I
Via. I
Vc. I
Cb. I

2. El concepto *monotímbrico* está presente en la construcción, pues la mayor parte del discurso musical se obtiene mediante la oposición de las fuerzas tímbricas por bloques; viento-madera, viento-metal, percusión y cuerdas.

También se observa una mayor frecuencia en la utilización del grupo de cuerdas en el segundo movimiento, a la vez que, por oposición, la utilización de los metales y de la percusión se realiza mayoritariamente en el tercer movimiento.

Todo lo anterior nos sugiere una concepción clásica de la estructura formal de la *Sinfonía*: movimiento inicial introductorio, movimiento central lento y de menor tensión dinámica, a la vez que menor densidad instrumental, y movimiento final contundente, rápido y con un nivel dinámico superior al de los movimientos precedentes, donde se reserva la utilización del largo *tutti* orquestal para el final.



Fig. 4. Cuadro de densidad instrumental del Movimiento I. Fila superior viento-madera, fila segunda viento-metal, fila tercera percusión y última fila cuerda. Cada columna es un compás.

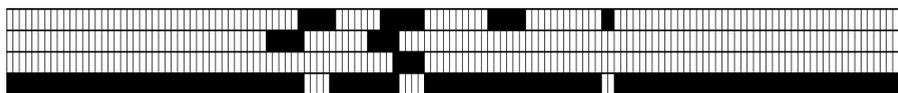


Fig. 5. Cuadro de densidad instrumental del Movimiento II. Fila superior viento-madera, fila segunda viento-metal, fila tercera percusión y última fila cuerda. Cada columna es un compás.

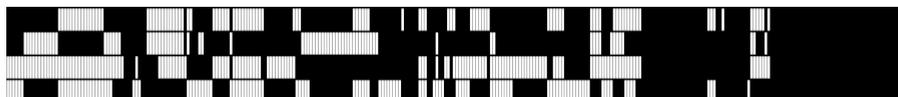


Fig. 6. Cuadro de densidad instrumental del Movimiento III. Fila superior viento-madera, fila segunda viento-metal, fila tercera percusión y última fila cuerda. Cada columna es un compás.

La subdivisión de estos tres movimientos es de difícil realización. La complejidad del sistema compositivo de Acilu hace casi inviable dicha tarea, pero se puede hacer una aproximación por medio de la observación del material interválico, rítmico y de bloques tímbricos. De esta manera, se pueden obtener 20 subdivisiones en el primer movimiento, de periodicidad irregular, y que, a su vez, algunas de ellas son divisibles en fragmentos más pequeños. El segundo movimiento tiene doce divisiones y el tercero veintisiete. Se trata de fracciones en continua evolución, no de reexposiciones de un mismo material modificado sutilmente para que parezca nuevo. González Acilu trabaja el material sin repetirlo. Cada bloque es como si fuera una obra independiente, que proviene de la obra anterior y se refleja en la siguiente, en una especie de cadena minuciosamente eslabonada, teniendo en cuenta de dónde parte y a dónde se dirige cada uno de sus eslabones.

2.3. Análisis interválico

Dentro de la estructura obtenida, aparece, de algún modo, el concepto memoria. No existe un solo fragmento que pueda ser repetición de alguno anterior, en cambio la memoria reconoce vagamente motivos o colores que ya han aparecido pero presentados junto a otros nuevos, o con factura rítmica diferente. A modo de ejemplo, tomemos los compases 76 y 77 de las cuerdas graves, comparados con el compás 11 de las maderas graves:

The image displays two musical excerpts. The top excerpt, labeled '76', consists of five staves in 4/4 time, representing the string section. It shows a complex texture with various intervals and chords. The bottom excerpt, labeled '11', consists of two staves in 4/4 time, representing the woodwinds. It features a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff, with dynamic markings of *mf* and *f*.

Fig. 7. Compases 76-77 de las cuerdas. Compás 11 de las maderas. Movimiento I.

Podemos observar que la interválica del último pentagrama de los compases 76-77 de las cuerdas graves es prácticamente igual que la del compás 11 de las maderas. Hay que hacer dos excepciones: la primera es que el Do del compás 76 no está reflejado en el 11, y la segunda es que en el último intervalo hay una

diferencia de medio tono. Esto se ve más claramente en la síntesis interválica de los dos motivos.



Fig. 8. Reducción interválica de las maderas en el compás 11 (pentagrama superior) y cuerdas graves en los compases 76-77 (pentagrama inferior). Movimiento I.

Nuestra memoria recolecta la información auditiva que va reconociendo como familiar y desecha la información menos frecuente. En el ejemplo anterior, se muestra de forma nítida el parecido entre los dos fragmentos, pero en la escucha de la obra uno es incapaz de objetivar y definir la similitud, solamente nuestra memoria obtiene esta información abstracta, que va dando coherencia y estabilidad formal a la música, sin saber realmente por qué. En la *Sinfonía* de Acilu se utiliza este recurso profusamente.

La memoria se apoya en lo llamativo y en lo conocido. A veces, lo llamativo se convierte en familiar por la reiteración. Esto último sucede en la *Sinfonía*. Ya desde el comienzo, se nos presenta una interválica horizontal muy atrayente. Se trata de intervalos de 10 y 11 semitonos junto con los de tritono. La repetición de estos intervalos a lo largo de toda la *Sinfonía* garantizan la coherencia y la unidad del todo. Veamos los compases del dos al ocho del primer movimiento:





Fig. 10. Reducción de los compases 1-6 del Movimiento II.



Fig. 11. Reducción de los compases 1-6 del Movimiento III.

tres movimientos, es la amplitud de los intervalos utilizados. Éstos, en unas ocasiones se presentan directamente y, en otras, lo hacen por medio de un intervalo intermedio; obsérvese el pentagrama más grave de la Figura 11 y los dos primeros compases de la Figura 10. Se alcanzan intervalos de 22 semitonos ascendentes, Do-Si \flat , mediante una nota intermedia (Si), como se puede apreciar en el ejemplo de la Figura 10, y de 23 semitonos descendentes, Sol-Sol \sharp , mediante otra nota intermedia (Sol), en el primer compás del pentagrama más grave de la Figura 11.

2.4. Análisis melódico

En estrecha relación con la interválica, están las líneas melódicas. En algunos casos, éstas son difíciles de detectar a causa del complejo entramado contrapuntístico, pero en otras ocasiones las líneas melódicas aparecen en solitario o en combinación con otra(s). También Acilu presenta melodías en unísono interpretadas por un grupo *monotímbrico* o grupos heterogéneos, aunque estos últimos son menos frecuentes. Estas melodías participan de las características descritas para los intervalos pero en ellas el compositor introduce otras distintas y no tan frecuentes. Se trata, principalmente, de intervalos cromáticos. De esta forma la cohesión entre el entramado de las densas texturas y la transparencia de las líneas melódicas solitarias está fuertemente asegurada, como se puede apreciar a través de los siguientes ejemplos extraídos de algunas de estas melodías comparándolas con los ejemplos anteriores del apartado anterior.



Fig. 12. Compases 117-124 del Movimiento I.

Se trata de una melodía a tres octavas, interpretada por flautín, oboe y trompeta con sordina. Esta frase aparece sola, sin ningún otro hecho musical simultáneo. En ella se observa una mayor utilización de intervalos de semitono, de 11 semitonos, y otros de gran amplitud. Veamos ahora otro fragmento melódico del segundo movimiento.

Fig. 13. Compases 270-275 del Movimiento II.

En este caso, se trata de dos melodías en contrapunto de factura similar a la del ejemplo del primer movimiento. Estas frases las interpretan dos trompas y las violas divididas a dos. Al contrario que en el caso anterior, estas melodías aparecen acompañadas por un entramado armónico muy ligero y sutil en las demás cuerdas, de tal forma que las líneas melódicas no encuentran ninguna dificultad para ser percibidas de forma nítida.

En el tercer movimiento no existen ejemplos como los anteriores. Aquí los fragmentos melódicos son menos extensos y nunca aparecen en solitario. Se ha incrementado la complejidad contrapuntística, rítmica y armónica. Los intervalos siguen siendo los mismos, la construcción es similar, sólo cambia el nivel dinámico y la superposición de líneas horizontales. Veamos un breve ejemplo (Fig. 14).

En el ejemplo anterior sólo están representadas las cuerdas. Las líneas melódicas de éstas están acompañadas por entidades armónicas, o breves fragmentos melódicos, en las maderas, metales y percusión. En cualquier caso, dejando a un lado la intensidad dinámica y la acumulación de elementos, las características intervalo-rítmicas principales se mantienen a lo largo de los tres movimientos.

El discurso melódico-interválico utilizado en esta *Sinfonía* es de una coherencia extraordinaria. A pesar de los cambios ocurridos en la estructura, el contenido estilístico de los tres movimientos es objetivamente similar. Por supuesto, la músi-

The image shows a musical score for measures 534-537 of the third movement. The score is written for eight instruments: Violin I-1, Violin I-2, Violin II-1, Violin II-2, Viola 1, Viola 2, Cello, and Contrabajo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte (f) dynamic. The score is divided into four measures. In measure 534, the Violin I parts play a melodic line starting on G4, while the Violin II parts play a rhythmic accompaniment. In measure 535, the Violin I parts continue their melodic line, and the Violin II parts play a similar rhythmic pattern. In measure 536, the Viola and Cello parts enter with a melodic line, and the Contrabajo part plays a rhythmic accompaniment. In measure 537, the Viola and Cello parts continue their melodic line, and the Contrabajo part plays a similar rhythmic pattern.

Fig. 14. Compases 534-537 del Movimiento III.

ca no suena igual, las transformaciones y desarrollos que reciben los hechos musicales están al servicio de la evolución de los materiales, que aunque estén contruidos con los mismos elementos, éstos se combinan de modos distintos.

2.5. Análisis rítmico

Algo muy semejante sucede con las estructuras rítmicas. Para el compositor, este elemento musical, al igual que otros muchos, está al servicio de la potenciación del sonido, de los sonidos que a él le interesa destacar. Es una forma de reforzar la jerarquización del hecho físico de los sonidos. En todos los ejemplos musicales que hemos visto se observa un ritmo parco, nada complejo, y basado en valores “rationales”. Para algunos este hecho puede parecer un tanto contradictorio. La utilización, por parte del compositor, de estratos armónicos muy complejos, un contrapunto denso y una interválica poco convencional, junto a una trama rítmica sobria, cuadrada, causa cierta sorpresa y admiración.

A continuación mostramos algunos ejemplos para entender cómo se desarrolla el ritmo en las diferentes secciones de la obra. Si aceptamos que los primeros compases de la obra están formados por entidades armónicas distribuidas en los instrumentos de metal, agrupadas en dos bloques, tres compases más tres compases, podemos estructurar el ritmo de estas pequeñas frases de la siguiente manera:

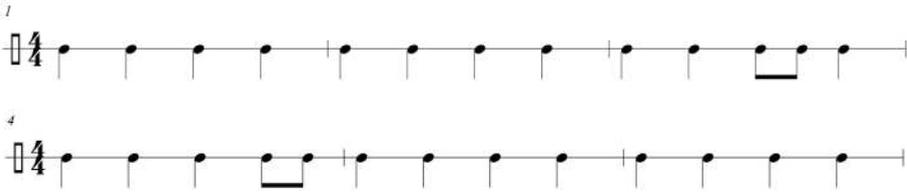


Fig. 15. Ritmo de los compases 1-6 del Movimiento I, dividido en dos semifrases de tres compases cada una

En el compás 49 aparece una variante de este ritmo en las maderas (flautas, oboes y clarinetes) y va a tener mucha relevancia en los procesos rítmicos posteriores:



Fig. 16. Ritmo de los compases 49-51 del Movimiento I. Variante rítmica de la primera semifrase de la figura 15

En el segundo compás del ejemplo de la Figura 16 se produce una alteración de las dos primeras negras. Las dos negras originales se transforman en negra con puntillo y corchea. Este hecho tan simple va a trascender y se va a erigir en uno de los ritmos más reiterados de la partitura. Así, vemos que el ritmo de los compases comprendidos entre el 97 y el 108 del primer movimiento está construido a base de este elemento:



Fig. 17. Ritmo de los compases 97-108 del Movimiento I

El resto del movimiento conjuga todas las combinaciones posibles de estos ritmos base, creando entramados muy interesantes. Pero de todas las fórmulas rítmicas utilizadas, quizás la que más atracción ofrece a la percepción, y por lo tanto a la memoria, sea el motivo rítmico-intervalico que aparece al principio de la composición, entre la cuarta parte del tercer compás y la primera del cuarto, en la trompeta 3:



Fig. 18. Motivo rítmico-intervalico de la trompeta 3, entre los compases 3 y 4 del Movimiento I

En realidad, estas tres notas son las tres primeras notas de la partitura, aunque en otro orden (Do-Si ♭-Mi). Este breve motivo también contiene los intervalos más utilizados por el compositor, tres semitonos más tritono, los cuales suman una séptima menor. El ejemplo siguiente muestra el comienzo de la *Sinfonía*.



Fig. 19. Reducción del compás 1 de la obra

Un ejemplo claro del desarrollo y evolución de la célula que se mostraba en la Figura 18 lo encontramos en el primer movimiento (compases: 166-172 y 209-214). Pero también lo podemos ver en el comienzo del tercero y más adelante (compases 381-386 y 659-664). Éstos son sólo algunos ejemplos evidentes de la presencia del motivo de tres notas, pero su representación es masiva a lo largo de la obra.



Fig. 20. Compases 381-386. Movimiento III

En este ejemplo se puede comprobar que el autor combina los dos ritmos que hemos mencionado como principales (Figuras 17 y 18). La instrumentación que se usa en este fragmento garantiza la percepción de ambos motivos con total nitidez. Las dos trompetas no ocultarán a las maderas, pues aunque en los dos primeros compases están los tres oboes solos, en el tercero se añaden dos clarinetes y en el quinto tres flautas. De esta forma se equilibran las sonoridades de ambas capas, mediante la instrumentación y distribución del peso sonoro.

La apoteosis rítmica, en cuanto a su complejidad y masa combinatoria, se alcanza en el final de la obra. La yuxtaposición de células rítmicas de distinta procedencia junto con la utilización de toda la orquesta al completo y un incremento del nivel dinámico, hacen de este final una orgía sonora que viene a culminar el proceso orgánico y evolutivo de los sonidos y de las entidades armónicas que desde el comienzo se han ido presentando al oyente. Las dos páginas de la partitura correspondientes al fragmento descrito son una buena muestra de este minucioso trabajo artesanal: la página 73 como punto de partida de este proceso, y la 89 (Movimiento III, final) como culminación del mismo.

2.6. Análisis armónico (conformaciones extractas)

El concepto armónico para Acilu tiene un significado ajeno al tradicional, aunque de alguna forma se basa en los mismos principios de atracción y oposición. En la armonía clásica las armonías disonantes tienden a resolver en las consonantes, como es el caso del acorde de séptima de dominante resolviendo en la tónica. Esta tendencia de “atracción-resolución” tan básica se da también en el trabajo entitativo-armónico de Acilu. Para él los sonidos van acompañados de una serie de satélites que tienden hacia el sonido principal. Esos sonidos circundantes al sumarse a otros de iguales características y pertenecientes a sonidos principales diversos, que podrían ser los formantes de un *cluster*⁹, serán los responsables de conformar el entramado discursivo de su música.

Con el ejemplo de un *cluster* intentaremos clarificar este concepto armónico tan singular. Si partimos de un *cluster* cualquiera, uno de tres sonidos, Si-Do-Re ♭, y tomamos como sonidos satélite los conformados por los de mayor atracción de cada uno de los sonidos del *cluster*, es decir las sensibles superior e inferior, las quintas superior e inferior, y el propio sonido, obtenemos quince sonidos. Al sumar estos sonidos, el resultado muestra que algunos de ellos tienen presencia en los tres principales, otros en dos, otros en uno, y alguno de ellos no está representado en ninguno. De este modo, el sonido Do está presente en los satélites de los tres sonidos del *cluster*, y por lo tanto el Do es un sonido con una atracción de potencial tres. Los sonidos Do#-Fa#-Si, están presentes en dos de los sonidos del *cluster*, por lo que son sonidos de potencial dos. Los de potencial uno son Re-Mi-Fa-Sol-La ♭-Si ♭, y sólo quedan dos sonidos que no están presentes en ninguno de los satélites de las tres notas principales, el Re# y el La (un tritono).

9. Grupo de notas adyacentes sonando simultáneamente.

540

Picc. Fl. 2
Fl. 1
Fl. 3
Picc. 2
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
E. H.
E. Cl. / B. Cl. 2
B. Cl. 1
B. Cl. 3 / Bass Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
C. Bn.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
C. Tpt. 1
C. Tpt. 2
C. Tpt. 3
Tbn. 1-2
Tbn. 3
Tuba
Vln. I - 1
Vln. I - 2
Vln. II - 1
Vln. II - 2
Vla. 1
Vc. 1
Cb. 1

Fig. 21. Páginas 73 y 89 (Movimiento III)

655 660

Picc. Fl. 2
Fl. 1
Fl. 3
Picc. 2
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
E. H.
E. Cl.
B. Cl. 2
B. Cl. 1
B. Cl. 3
Bass Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
C. Bn.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
C Tpt. 1
C Tpt. 2
C Tpt. 3
Tbn. 1-2
Tbn. 3
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Perc. 4
Perc. 5
Win. I - 1
Win. II - 1
Win. II - 2
Vla. 1
Vla. 2
Vc. 1
Vc. 2
Cb. 1

Medium Triangle
Medium Anvil

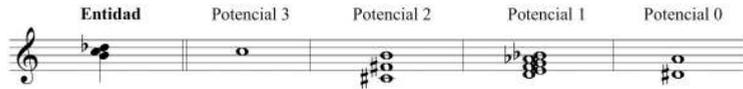


Fig. 22. Entidad principal y entidades secundarias, obtenidas mediante el “Sistema de Potenciales”

En este ejemplo de la Figura 22 tan simple ya se puede ver la organicidad de los hechos armónicos. Tanto es así que los potenciales obtenidos son susceptibles de transformarse en entidades principales para comenzar el proceso de nuevo, dando lugar a un alejamiento de la entidad principal y una posible vuelta a la misma. De este modo se puede construir un discurso cuyas tensiones son consecuencia de la aplicación de esta técnica compositiva.

Veamos ahora algunos aspectos armónicos que ocurren en momentos trascendentales de la *Sinfonía n.º 2*. Como ya se ha mencionado anteriormente en este artículo, la obra comienza con un arco de seis compases a cargo de los instrumentos de metal. Se observa en esta primera frase la utilización de diez de los sonidos del total de los doce disponibles (sin tener en cuenta los cuartos de tono), y curiosamente faltan los dos de potencial cero del ejemplo anterior, La-Re#. A su vez, tomando como referencia dicho ejemplo, la obra comienza con un Do solitario, cuyo entramado armónico posterior será el formado por los sonidos de potencial uno del mismo ejemplo. Después de estos seis compases de tensión armónica e interválica, vuelve a sonar otro Do solitario, esta vez en las maderas. Otro dato armónico sorprendente es que en los compases siguientes a los citados aparece el acorde La-Re# de forma prominente, como oposición a la ausencia de esa sonoridad en el fragmento inmediatamente anterior.

El análisis del breve fragmento inicial de siete compases (Figura 23) bien puede sintetizar lo que ocurre en la obra completa, el alejamiento de una sonoridad mediante procedimientos orgánicos, y posteriormente la vuelta a la familiaridad del sonido inicial. Aquí la memoria juega un papel fundamental, tal y como se ha explicado anteriormente.

Trasladando lo sucedido en el breve fragmento anterior al total de la partitura de la *Sinfonía*, se constata que el último hecho sonoro de la misma vuelve a ser un Do en toda la orquesta. Para comprender cómo el compositor llega a este punto señalaremos diferentes momentos en la partitura que ponen de manifiesto este proceso.

La partitura está estructurada por una serie de unísonos, o notas pedales, que de alguna forma establecen una organización de base sobre la que se cimienta la obra. Partiendo del Do que abre la *Sinfonía*, encontramos otro Do en todas las maderas en el compás siete, un Re en el diez, un Mi en el once, un Fa# en el quince y un Sol, durante tres compases, desde el veinte. Después de estos tres compases aparece una coma para toda la orquesta, es decir un silencio por primera vez. Justo en este mismo instante también cambia la dinámica general que pasa de *forte* a *piano*. Este recorrido en forma de escala parte de la nota Do para llegar a su dominante, dándole a ésta una importancia más relevante al otorgarle una duración mayor.

The image shows a musical score for the first seven measures of Movement I. The instruments listed are Horn in F 1-2, Horn in F 3-4, Trumpet in C 1, Trumpet in C 2, Trumpet in C 3, Trombone 1-2, Trombone 3, and Tuba. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score features a unison of notes across the instruments, with dynamic markings such as *f* and *svz* (sforzando) indicating accents and breath marks.

Fig. 23. Compases 1-7 del Movimiento I

El siguiente unísono sobre una nota ocurre en el compás 67. Se trata de un Do# en forma de pedal. Hacia la mitad de este primer movimiento las notas pedales se estrechan y se suceden en cada compás, y posteriormente en cada medio compás: compases 133-137, Re#-Do#-Mi-Sol-Si, y compases 140-141, Do#-Re-Si-Sol (estos últimos pedales son casi la inversión de los anteriores).

En la conclusión de esta sección se observan los siguientes pedales: Re# (intercalando Si-Do#-Re#), y el pedal final en Fa# durante tres compases.

The image displays three staves of musical notation, each showing a sequence of notes representing harmonic pedals. The first staff shows a sequence of notes: G, G, G, G#, G, G, G. The second staff shows: G, G#, G#, G, G, G, G#, G, G. The third staff shows: G, G#, G#, G, G, G, G#, G, G. These sequences illustrate the harmonic structure of the pedals described in the text.

Fig. 24. Pedales armónicos del Movimiento I

El último pedal en Fa#, sirve como una especie de dominante de la primera nota del segundo movimiento, Do. No es nada extraño el hecho de usar como dominante la nota que está a distancia de tritono de la principal. Muchos compositores antes que Acilu lo han hecho. Quizás, uno de los compositores que más ha utilizado este recurso haya sido el francés Olivier Messiaen (1908-1992).

El segundo movimiento, como ya he dicho anteriormente, comienza con un Do unísono en las cuerdas graves al igual que el primero. Las notas pedales de esta segunda fase pasan por Si-Do#-La-La#-Sol en los compases 259-262, Sol-Fa#-Sol#-Sol en los compases 295-304, Mi en el compás 327, y Do#-Sol#-Re-Fa-La#-Re en los compases 351-364, y por último, las últimas notas que suenan justo antes del tercer movimiento son el Mi-Fa# simultáneamente.



Fig. 25. Notas pedales del Movimiento II

Este recorrido es más ambiguo que el del primer movimiento, aunque todavía se puede observar en él que el tritono ofrece un fuerte vínculo con el entramado de pedales del movimiento anterior. Los dos comienzan y terminan de la misma forma, y con las mismas notas, Do y su tritono Fa#, a pesar de que en el segundo caso este último sonido venga acompañado por un Mi.

El tercer movimiento es el único que no empieza con un Do. Comienza en dos estratos: uno con la nota Si como primer sonido, y el otro con los sonidos Sol-Sol#. A partir de aquí cabe señalar que los pedales no son muy frecuentes. El primero en aparecer es el Do# en el compás 440. Los siguientes son Fa# y Do. En el compás 520 aparece el La# como nota principal pero se presenta rodeada de Si y La, sus sensibles superior e inferior, y va seguida de un pedal sobre Mi, su tritono. Posteriormente aparece un acorde con nueve de las doce notas de la escala que asciende cromáticamente ocho grados. Las notas más graves de este ascenso son las de la tuba, La-La#-Si-Do-Do#-Re-Re#-Mi. Los pedales continúan en el compás 592, Sol-Sol#-Si y el tritono Sol-Do#-Sol. En el compás 608 aparece el Re como nota pedal y más adelante un Sol muy largo, como una especie de tónica después de su respectiva dominante. La siguiente nota pedal es un Mi, y la última es un Fa# de tres compases que resuelve en el Do unísono final. Hay que decir que entre estas dos notas se incrusta una entidad con las notas Re-Re#-Mi-Fa#-Sol#-La-La#, que justamente son todas las notas de la escala cromática excepto el propio Do y sus satélites, las sensibles Si-Do# y sus quintas Fa-Sol. Es decir, como cadencia usa el tritono, por una parte, y, por otra las notas más alejadas a la nota Do, todas aquellas que no son las de mayor atracción hacia ella.



Fig. 26. Notas pedales del Movimiento III

Ahora estamos en posición de corroborar que la estrategia armónica de la *Sinfonía* es coherente con el planteamiento formal a gran escala. Los puntos principales de reposo, de final o de comienzo, guardan una estrecha relación tanto de partida como de llegada. Las cadencias, entendiendo este término no en su sentido tradicional, sino como inflexiones estructurales, se nutren de formas entitativas similares en todos los cambios de movimiento.

3. CONCLUSIONES

Hemos observado cómo la *Sinfonía*, en todos los aspectos relevantes y significativos, está construida sobre una base firme de elementos melódicos, interválicos, formales, rítmicos y armónicos, los cuales penetran en nuestra memoria, y aun sin recordarlos, nos van trasladando a mundos sonoros familiares, cambiantes pero no desconocidos, extraños pero no lejanos. Acilu ha construido un mundo sonoro fruto de su técnica y de su coherencia compositiva.

La “Técnica de Potenciales” junto a la naturaleza de los sonidos por una parte, y la sensibilidad e intuición del compositor por otra, hacen de esta *Sinfonía* una forma musical viva que se compone de unos elementos orgánicos básicos que se desarrollan y evolucionan de forma coherente generando así un complejo mundo sonoro dinámico, que se obtiene de la propia fisicidad del sonido, cuyos encadenamientos son el producto de una profunda reflexión y madurez que sólo un paciente y meticuloso artesano es capaz de realizar.

También podemos decir que esta obra no nace arbitrariamente de la nada, solamente por el gusto de componer. Esta composición nace de la especulación y de la propia evolución del discurso compositivo de Acilu, de la ampliación natural de su conocimiento significativo sobre su propia música, la cual le lleva inexorablemente de una obra a otra. De esta forma, para conocer en profundidad esta *Sinfonía* hay que recurrir a su obra anterior, a su *Sinfonía n.º 1* y sobre todo a su *Sexteto*. El propio Acilu afirma trabajar sistemáticamente en obras de cámara para,

(...) experimentar y a la vez poner en práctica métodos y procesos orgánico-discursivos de distinta índole que solidifican el bagaje técnico y los recursos con los que abordar, cuando procede, las grandes formas y la composición para plantillas orquestales (Martínez, 2009: 2).

En González Acilu todo es consecuencia de su filosofía, de su principio estético. La *Sinfonía n.º 2* también lo es.

Para mí, una obra que se llama sinfonía es una cosa muy seria... todo el bagaje anterior me ayudó a componer esta *Sinfonía*.

(...) el hacer debe de prevalecer sobre el sentir. Porque lo que evoluciona es lo primero, no lo segundo. El hacer es racional, mensurable. Esto tiene relación con los límites, porque el hacer tiene techo, yo lo he experimentado. ¿Cómo ponerle techo a la subjetividad? Ahora bien, hay razones que en esta obra tienen en cuenta la debilidad de la memoria. Hay en la *Sinfonía* momentos rudos y momentos suaves, momentos expresivos, hay otros en los que la memoria se apodera de algo, entonces se ablanda. Hay que preverlo. ¿Cómo solucionar esta dicotomía? Las obras que cuestan más digerir son aquéllas que permanecen durante más tiempo¹⁰.

La *Sinfonía* es una obra para orquesta, y por lo tanto el timbre y la sonoridad serán la consecuencia de una combinatoria de elementos heterogéneos. A pesar de estos condicionantes, la prioridad en la elección de elementos *monotímbricos* responde al principio de austeridad y de fortalecimiento de las entidades armónicas, como ya se ha expuesto en la primera parte de este artículo. El propio Acilu nos habla de este procedimiento y de sus implicaciones estéticas, que pueden ser aplicadas a la *Sinfonía*.

La proposición monotímbica se fundamentaba principalmente en recabar para las obras un máximo de austeridad y expresividad. Entendía que esta actitud para con los medios de expresión habría de proporcionarme un mayor grado de libertad en cuanto a sistemas técnico-instrumentales, a través de las características propias de los instrumentos, y una autodeterminación en la formación de estructuras, y su distorsión, a lo largo de la continuidad formalística de las obras. Debo añadir, por último, que la razón principal de todo este proceso compositivo no era otro que el de localizar para mis trabajos una acción dialéctica interna cuyo discurso informase y culminase mi ideación estética (Cureses, 2009a: 11).

El recorrido estético y musical que llevaron al compositor a culminar el proceso en la *Sinfonía n.º 2* no es un camino de ruptura, a pesar de tratarse de un itinerario aparentemente cambiante. Sus obras anteriores son para formaciones diversas. Entre la *Sinfonía n.º 1* de 1990 y la que nos ocupa, de 1995, hay en su catálogo 29 obras para las más diversas agrupaciones, tanto de cámara como para orquesta. Esto no supone un cambio de actitud, sólo de medio.

En mi música no hay nunca cambio, hay evolución¹¹.

10. Conversación con el autor (Madrid 24-08-2010).

11. *Ibid.*

Para acabar, merece la pena mencionar la anécdota algo sentimental y sobre todo cariñosa, que narra en dos líneas la gran complicidad que hubo entre Agustín González Acilu y su amigo Ramón Barce (1928-2008), y por qué esta *Sinfonía* está dedicada a él. Acilu me la narró de esta forma:

Después del estreno de la *Sinfonía*, vino la viuda de Barce a saludarme y me dijo: “Me dice Ramón que le ha gustado mucho tu *Sinfonía*”. Yo le contesté: “Pues dile a Ramón que a partir de este momento está dedicada a él”¹².

CATÁLOGO CRONOLÓGICO ACTUALIZADO¹³

1962	<i>Sucesiones Superpuestas</i> (Cuarteto n.º1)
1963	<i>Tres movimientos para piano</i>
1964	<i>Concierto para orquesta de cuerda</i>
1965	<i>Estructuras con 24 sonidos</i> <i>Imágenes</i>
1966	<i>Música y palabras</i> <i>Contracturas</i>
1967	<i>Dilatación Fonética</i> <i>Presencias</i> (piano) <i>Las Troyanas</i> <i>Los cazadores</i>
1968	<i>Aschermittwoch</i> <i>Interacciones</i> <i>Ciordia</i> <i>Música para modas</i> <i>Máquinas</i>
1969	<i>Pulsiones</i> <i>Simbiosis</i>
1970	<i>Rasgos</i> <i>G.A. Bécquer-70</i> <i>Oratorio Panlingüístico</i>
1971	<i>Interfonismos</i> <i>Seriegrafonía</i>
1972	<i>Ejercicio para voz</i> <i>G.G.G. in memoriam</i> <i>Hymne an Lesbierinnen</i> <i>La caída del arte</i>
1973	<i>Entropías</i> <i>Libro de los Proverbios, Cap. VIII</i>
1974	<i>Hegelianas</i>

12. *Ibid.*

13. El catálogo que se presenta está tomado del realizado por la musicóloga Marta Cureses (2009b: 39-43) hasta el 2009. A partir de ahí el autor incorpora una obra compuesta por Agustín González Acilu en 2010, su último trabajo.

1975	<i>Cantata Semiofónica</i> <i>Clarinete-concepto</i>
1976	<i>Arrano Beltza</i> <i>Omaggio a P. P. Pasolini</i> <i>LIM-Trío</i>
1977	<i>Concierto para piano y orquesta</i>
1978	<i>Cuarteto de cuerda n.º 2</i> <i>Espectros</i>
1979	<i>Izena ur izana</i>
1980	<i>Dúo de guitarras para 24 sonidos</i> <i>Quinteto de viento (revisado en 1985)</i>
1981	<i>A-Z</i>
1982	<i>Concierto para violoncello y orquesta</i> <i>Música para órgano y tres trompas</i> <i>Piano Auto-formas</i>
1983	<i>Pater Noster "a Luis Morondo in memoriam"</i>
1985	<i>Cuadernos para piano</i> <i>Piezas Heterodoxas</i>
1986	<i>Extracciones para piano</i> <i>Extracciones para violoncello</i> <i>Hymn to Lesbians</i>
1987	<i>Partita Ontica</i>
1988	<i>Concierto para violín, violoncello, piano y orquesta (Triple concierto)</i> <i>Dos páginas para piano</i>
1989	<i>Oi Lur, Hain Hur</i>
1990	<i>Sinfonía n.º 1</i> <i>Sexteto</i>
1991	<i>Textos Irigoyenescos</i> <i>Pieza Breve</i> <i>Dúo de flautas</i> <i>Piezas para trío de fagotes</i> <i>Dúo para guitarra y clave</i> <i>Variaciones Ónticas para orquesta</i>
1992	<i>Pieza para violoncellos</i> <i>Cuarteto de guitarras</i> <i>Concierto para orquesta de flautas</i> <i>Cuarteto n.º 3</i> <i>Bienaventuranzas</i> <i>El Vino</i>
1993	<i>Concierto para violín y orquesta</i> <i>Quinteto para saxos y piano</i> <i>Pieza para grupo de metales</i> <i>Dúo para guitarra y clave</i> <i>Performismos para dúo de pianos</i> <i>Coral-Sax</i> <i>Trío para flautas y piano</i> <i>Dúo para dos violines</i> <i>Dúo para dos violoncellos</i> <i>Dúo para dos violas</i>

1994	<i>Matritum Urbs Antiqua</i> <i>Pieza para nueve tubas</i> <i>Pieza para cinco violines</i> <i>Trío de arcos</i>
1995	<i>Adagio para orquesta de arcos</i> <i>Sinfonía n.º 2</i> <i>Impromptu (para piano)</i> <i>Octeto para violoncellos (transcripción de Elías Arizcuren)</i> <i>Dúo para violoncello y piano</i> <i>Dúo para viola y piano</i> <i>Dúo para violín y piano</i> <i>Pezzo per archi</i> <i>Cuarteto de cuerda n.º 4</i>
1996	<i>Concierto para dúo de violines y orquesta</i> <i>Heilderberg 96</i> <i>Ruanesca</i>
1997	<i>Concertino para cuarteto de guitarras y orquesta de arcos</i>
1998	<i>J. Joyce Poems</i> <i>Vuelve la rosa</i> <i>Poemario Saro-Espinosiano</i> <i>Sonata para violín y piano</i>
1999	<i>Concertino para dúo de flautas y arcos</i> <i>Gesto</i>
2000	<i>CCL</i> <i>Concierto para piano y orquesta n.º 2</i>
2001	<i>LIZ</i> <i>Presencias (versión para acordeón de Javier López Jaso)</i>
2002	<i>Ez zaudela entzun dut</i> <i>Reflexión</i>
2003	<i>Partita para piano n.º 2</i>
2004	<i>De rerum natura</i>
2005	<i>Doble dúo para violines y violoncellos</i>
2006	<i>La voz de Ofelia</i>
2008	<i>Partita para piano n.º 3</i> <i>Cuarteto de cuerda n.º 5</i> <i>Trío de arcos n.º 2</i>
2009	<i>Cuarteto de cuerda n.º 6</i> <i>Clynamen</i> <i>Límites I para piano</i> <i>Límites II para piano</i> <i>Límites III para violín</i> <i>Trío con piano (a Belén Feduchi)</i>
2010	<i>Gárgolas para órgano</i>

BIBLIOGRAFÍA

- CURESES, Marta (1995). *Agustín González Acilu: la estética de la tensión*. Madrid: ICCMU.
- (2009a). *Homenaje a Agustín González Acilu, Cuartetos y Sexteto*. Notas al programa. Madrid: Fundación Juan March.
- (2009b). *Agustín González Acilu. Trío con piano*. [Cuadernillo de CD]. Oviedo: Grafinsa.
- MARCO, Tomás (1980). "González Acilu, Agustín". En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volumen 7. London: Macmillan Publishers Limited.
- (2007). *La creación musical en el siglo XXI*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.
- MARTÍNEZ, Francisco (2009-2010). *Música en la Autónoma. Ciclo de conciertos*. Notas al programa. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, edición XXXII.
- MORGAN, Robert P. (1994). *La música del siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal.
- SOBRINO, Ramón (2005). "Análisis Musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías". En: *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII n.º 1; pp. 667-696.