

El concepto de límite, como articulación del discurso sonoro, ha vertebrado las creaciones del compositor navarro Agustín González Acilu, especialmente durante los últimos cinco años. En el marco de la estética expresionista que define toda su obra, el límite y su transgresión forman parte del ideario que conforma el desarrollo de una ética compositiva fundamentada en el rigor absoluto. Este rigor autoriza y da carta de legitimidad a la libertad creadora con la que se desarrolla toda su producción, desde la primera página de su catálogo hasta las más recientes. Ética y estética son los dos pilares fundamentales de su obra.

Palabras Clave: Música contemporánea. Semiología musical. Filosofía del límite. Lingüística.

Agustín González Acilu nafar konpositorearen sortze-lanaren egituratzailea, batez ere azken bost urteetan, mugaren kontzeptua izan da, soinu-diskurtsoaren artikulazio gisa. Haren obrak ezaugarri duen estetika espresionistaren esparruan, muga eta horren haustura osagai dituen idearioak itxuratzen du konposizio-etika, erabateko zorrotasunean oinarrituta dagoena. Zorrotasun horrek baimena eta legitimazioa ematen dizkio haren produkzio osoa garatzeko erabilitako sormen-askatasunari. Etika eta estetika dira, beraz, haren obraren funtsezko zutabeak.

Giltza-Hitzak: Musika garaikidea. Semiologia musikala. Mugaren filosofia. Hizkuntzalaritza.

Le concept de limite, comme articulation du discours sonore, a structuré les créations du compositeur navarrais Agustín González Acilu, spécialement durant les cinq dernières années. Dans le cadre de l'esthétique expressionniste qui définit toute son oeuvre, la limite et sa transgression font partie de l'idéologie que configure le développement d'une éthique de composition basée sur la rigueur absolue. Cette rigueur autorise et donne une note de légitimité à la liberté créatrice avec laquelle se développe toute sa production, depuis la première page de son catalogue jusqu'aux plus récentes. Ethique et esthétique sont les deux piliers fondamentaux de son oeuvre.

Mots-Clés: Musique contemporaine. Sémiologie musicale. Philosophie de la limite. Linguistique.

González Acilu. Ética y estética del límite

(González Acilu. Ethic and
Aesthetic of Limit)

Cureses de la Vega, Marta

Univ. de Oviedo. Fac de Geografía e Historia. Dpto. de Historia del
Arte y Musicología. Campus de Humanidades. 33011 Oviedo
cureses@uniovi.es

BIBLID [0212-7016 (2011), 56: 1; 54-106]

Introducción

Agustín González Acilu (Alsasua, 1929), ocupa un lugar propio en la historia de la música de nuestro tiempo. En el panorama español de los años cincuenta, la irrupción de los compositores conocidos como Generación de 1951 –entre los que se encuentra Agustín González Acilu– representa un paso decisivo en la incorporación de nuestra música contemporánea a las estéticas compositivas europeas.

A partir de este contexto histórico, sociológico y cultural en el que se localiza la presencia de unos ideales comunes –no de una estética unitaria– traducidos después en lenguajes individuales, la significación de la obra desarrollada por González Acilu puede comprobarse a través del análisis de su producción musical, como exploración de nuevas realidades sonoras cuya arquitectura se fundamenta en un planteamiento ideológico, estético y técnico absolutamente riguroso.

Su trabajo ha sido distinguido en diversas ocasiones: Premio Samuel Ros (1962) por su cuarteto *Sucesiones Superpuestas*, Premio Nacional de Música (1971) por el *Oratorio Panlingüístico* –sobre la base de un texto en euskera y castellano– Premio Nacional de Música (1998) en reconocimiento a su trayectoria compositiva, o el más reciente Premio Príncipe de Viana de la Cultura (2009).

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

La admiración que Acilu ha manifestado siempre hacia la figura de Bach, como referencia histórica, como muestra de equilibrio entre ciencia y humanis-

mo, adquiere un paralelismo en su propia y constante búsqueda de equilibrio entre objetividad-subjetividad, concepto-medio de expresión, rigor-libertad expresiva.

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

Es difícil sintetizar la poética de González Acilu en pocas líneas pero, como principio abstracto previo al estudio de sus obras, se puede anticipar la consideración de la materia sonora como razón filosófica: la materia sonora en sí misma prescindiendo incluso de toda significación melódica, contrapuntística o tímbrica. Su atención se ha centrado siempre en las estructuras armónicas, el acorde como *un gran todo* y las sucesiones o combinaciones acórdicas independientemente de sus relaciones o funciones entre sí. A ello se une su reflexión en torno a la evidencia de los cambios más puramente externos o superficiales que con frecuencia se imponen sobre la profundidad de los procesos estructurales que en realidad reflejan. Pero, frente a estos fenómenos de superficie que en ocasiones impiden adentrarse en los procesos internos del lenguaje musical, el análisis de sus obras revela el desarrollo coherente y firme de su pensamiento, que ofrece como resultado un discurso sonoro al margen de los *ismos* ya históricos.

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

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

entre el mundo humanístico y la forma de realizar y llevar a cabo cada proyecto, o más bien de una simbiosis entre ambas cosas.

Esos elementos, sin precedentes en la historia de la música española de nuestro tiempo, fueron en su día uno de los fundamentos de la tesis doctoral que situaba a *González Acilu, en la frontera de la música y la fonética*¹, un trabajo de estudio e investigación que se desarrolló entre 1988 y 1991. Investigar sobre la obra de González Acilu, sobre su manera de enfocar el proceso de creación sonora, sobre los sistemas de análisis lingüístico que, al mismo tiempo, estaban realizando en Europa los compositores Luciano Berio, Luigi Nono, Bruno Maderna, o los semiólogos Jean-Jacques Nattiez² y Nicolas Ruwet³, constituyó un proyecto innovador en el contexto de las vanguardias musicales a nivel internacional.

Ya en los años sesenta Acilu se muestra interesado por los procesos de análisis fonético y fonológico aplicados al lenguaje sonoro –algo de lo que en España se sabía muy poco entonces– planteando un procedimiento de composición propio perfectamente analizable en el sistema de potenciales que ha desarrollado durante años a partir de las teorías armónicas de Edmond Costère expuestas en *Mort et transfiguration de l'harmonie*⁴.

González Acilu, desde sus contactos iniciales con la música en Alsasua, de la mano del organista Luis Taberna, intuyó un mundo de posibilidades dispuesto a ampliarse día a día. De Alsasua a Pamplona, donde Fernando Remacha, compositor y director del Conservatorio Pablo Sarasate, reconoce el potencial creador de Acilu y le ayuda a prolongar su estancia en París. París le sugiere vías de investigación que luego, a su regreso a España, dirigen sus pasos hacia el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, donde llevará a cabo un trabajo de análisis fonético y fonológico sin precedentes, aplicado a sus propias obras, bajo la orientación del lingüista Antonio Quilis.

La estancia en París prosigue luego en Roma y Venecia, viajes en los que la presencia y amistad con el arquitecto Rafael Moneo, resultan fundamentales. Ambos tendrán entonces la oportunidad de ir a escuchar a Umberto Eco, a Giulio Carlo Argán, a Diego Fabbri o Edoardo Sanguinetti. Moneo y Acilu construyen, continúan edificando sus propias estructuras sonoras y espaciales a partir del concepto y la palabra. La estancia en Darmstadt durante 1964, donde entra en contacto con Gyorgy Ligeti, Henri Pousseur, Mauricio Kagel, Hans G. Helms, Carl Dalhaus, Earle Brown o Siegfried Palm –a quienes tiene como profesores– también resultará de gran interés para la evolución posterior de su música.

1. CURESES, Marta. *Agustín González Acilu, en la frontera de la música y la fonética*. Universidad de Oviedo. Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 1992 (3 volúmenes).

2. NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. París: Union Générale d'Éditions, 1975.

3. RUWET, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. París: Éditions du Seuil, 1972.

4. COSTÈRE, Edmond. *Mort et transfiguration de l'harmonie*. París: P.U.F., 1962. Véase también el estudio precedente, del mismo autor, *Lois et styles des harmonies musicales*. París: P.U.F., 1954.

Acilu ya había vuelto de París con un proyecto importante: *Dilatación Fonética*, una obra compleja e interesante, para la que toma como base el análisis espectrográfico de un texto de Teilhard de Chardin de contenido tan científico como aséptico: “Reflexiones sobre el valor y el futuro de la sistemática”, incluido en su obra *L'Histoire naturelle du monde*. El empleo de la microinterválica, así como el tratamiento instrumental de la voz, dan como resultado una síntesis de posibilidades fonéticas que se distancian sobremanera del significado del texto; cubren una amplia gama de matices que trascienden el canto en su sentido tradicional. Es este un criterio bastante próximo al que ha expuesto Pierre Boulez al referirse a los múltiples problemas que representa el tratamiento del texto, de la palabra, cuando se trasladan –a veces se supeditan– sus propias estructuras a las estructuras musicales⁵.

Partiendo de la hipótesis, todas las dudas abren el camino a la libertad para especular, puesto que nada hay rotundo en ella. En esta idea se reafirma Acilu, sobre todo tras repetidas consultas a especialistas entre los que, además de Quilis, están Caro Baroja, Barandiaran, Satrústegui, Zatarain, Michelena o el profesor de la Universidad de Navarra González Ollé.

Su preocupación por las sonoridades lingüísticas, las posibilidades de la microtonalidad llevadas al extremo en el análisis espectrográfico de los textos de sus obras, la musicalidad intrínseca a toda lengua, le lleva a un recorrido riquísimo en ideas y su materialización. De la investigación fonética en la lengua francesa, al euskera que combina con el castellano en el *Oratorio Panlingüístico* (Premio Nacional de Música en 1971), la manera de enfocar la sonoridad del euskera como un verdadero instrumento de percusión en *Arrano Beltza*, la descomposición fonética de la lengua italiana en el *Omaggio a Passolini*, el latín sonorizado y dotado de nuevas connotaciones en su *Pater Noster* a Morondo *in memoriam*, toda la riqueza sonora y semántica del texto alemán de Hans Magnus Enzensberger que Acilu vuelca en su obra *Aschermittwoch*, y la que sin duda es una de sus obras emblemáticas en el tratamiento fonético, *Hymne an Lesbierinnen*, sobre el texto homónimo de Gerhard Rühm. Aún deberían añadirse obras fundamentales como *Simbiosis*, como la *Cantata Semiofónica*, *Seriegrafonía*, *La voz de Ofelia*, y otras donde el nivel de especulación del maestro navarra da cuenta del potencial sonoro que encierra la tonología de cada lengua.

En el lenguaje sinfónico ha demostrado una capacidad expresiva que diferencia y caracteriza su obra con rasgos de identidad exclusivos desde la *Sinfonía n.º1*. Acilu aguardó el momento oportuno de abordar la gran forma orquestal, materia y forma desarrolladas en órbitas análogas: la profundidad de la primera debía corresponderse con la dimensión de la segunda. De la primera, la materia sonora representada por los valores intrínsecos y extrínsecos desarrollados a partir de cada entidad armónica, destaca la expresión directa y concisa. De la segun-

5. BOULEZ, Pierre. “Son, verbe, synthèse”. En: *Revue Belge de Musicologie*. Vol. XIII, 1959 (texto incluido después en su libro *Points de repère*. París: Seuil, 1981; 573 p.).



Estreno de *Simbiosis*, Madrid 1971

da, el sentido homogéneo, la impresión general de unidad. Estos presupuestos alcanzan su mejor expresión en la *Sinfonía nº2* (1994-95), estrenada con éxito absoluto en 2009.

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

La reflexión es el valor constante que, desde la perspectiva actual, da sentido a la orientación reciente de sus obras. Desde sus primeras creaciones se percibe la tensión presente en el proceso creador –y de ahí el título del primer y segundo libro dedicado al maestro navarro: *Agustín González Acilu. La estética de la tensión*⁶– entre los valores *técnicos* y los que podríamos denominar *humanos*. Una tensión que se resuelve en el aplazamiento de los segundos a favor de una sólida arquitectura por encima de cualquier otro interés, la construcción perfecta como única consecuencia válida, la dualidad tensión-presión como signo de un expresionismo vitalista, la hipótesis como razón de discurso.

1. Austeridad tímbrica. Primera aproximación al límite

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

La posición de Acilu en el marco de la Generación del 51 se sitúa firme y de hecho en el año 1962, fecha en la que obtiene –como hemos mencionado antes– el Premio Samuel Ros por su *Cuarteto de cuerda nº1. Sucesiones Superpuestas*. En el conjunto de su producción musical, este primer cuarteto obliga hoy a reconsiderar algunos valores que han ido cobrando fuerza en virtud del análisis de otras creaciones posteriores, y sobre todo a través del estudio de la evolución técnica y estética de su autor. La temprana fecha de su composición podría sugerir que se trata de una obra propia de la etapa de aprendizaje y, sin embargo, este primer cuarteto representa uno de los momentos más importantes en su trayectoria profesional.

El valor fundamental de *Sucesiones Superpuestas*, desde una perspectiva histórica, reside en el hecho de tratarse de una composición que, concebida como obra puente entre el tonalismo –fruto de la formación académica tradicio-

6. CURESES, Marta. *Agustín González Acilu. La estética de la tensión*, 1ª ed. Madrid: ICCMU, 1995; 263 p.; 2ª ed. Madrid: ICCMU, 2001; 287 p.

nal— y el atonalismo con el que Acilu se identifica en los inicios de los años sesenta, muestra por primera vez el empleo de una técnica propia. Una técnica personal que, al margen de la investigación sobre las leyes del principio físico-armónico y del empleo de combinaciones acórdicas no habituales, se concreta en una especulación formal resultante del propio material sonoro empleado.

ACUSTÍN GONZÁLEZ ACILU **SUCESIONES SUPERPUESTAS** CUARTETO N.º 4 (1962)

Violino I (♩ = 110)
Violino II
Viola
V. cello

P

ACCE..LE..RAN...DO

Sucesiones Superpuestas. Primer movimiento Allegro [1-7]

La forma de la obra es consecuencia directa del fondo, como un material sonoro procedente de la misma especulación. No sorprende que, en el conjunto de sus tres movimientos —Allegro – Andante – Allegro— pueda reconocerse solamente una melodía en sentido más o menos tradicional, contenida en al *Andante* del segundo movimiento. El resultado de este trabajo no le servirá como fórmula de composición para obra posteriores; al contrario, tras el éxito de *Sucesiones* sigue un silencio de casi dos años durante los que apenas compone. En esta actitud se descubre un deseo de búsqueda de nuevos planteamientos en torno a los problemas de materia y forma que le permitirán establecer otro punto de mira, aunque sin renunciar a criterios anteriores como referencia asumida. Es en este momento cuando por primera vez se esboza en su pensamiento un concepto de *límite* cuya lógica lleva implícita la noción de transgresión.

Sin llegar a constituir aún un centro de gravedad determinante, la noción incipiente de límite aparece en *Sucesiones Superpuestas* como desenlace resultante de la confrontación entre tonalismo/atonalismo, técnica/estética, concepto/medio, materia/forma. Progresiva y lentamente comienza a desarrollarse un planteamiento ético y estético que, con el tiempo, sentará las bases de una ver-

dadera ontología sustentada en creaciones como *Partita Óptica* para piano (1987) y *Variaciones ópticas* para orquesta (1991).

A partir de este primer cuarteto Acilu se propone que cada nueva obra constituya un eslabón más en el todo orgánico al que pretende dar absoluta coherencia. Comprende entonces que cada página de su catálogo debe apoyarse en la experiencia alcanzada con la anterior, y entiende también que el resultado proporcionará razones de toda índole para afrontar el siguiente. Esas razones adoptan contornos fronterizos que delimitan y distinguen, al tiempo que precisan de la libertad necesaria para rebasarlos. El concepto de *work in progress* se convierte en un principio que ya no abandonará nunca.

Más de una década después retoma los criterios que conectan el primer cuarteto con el *Cuarteto de cuerda n.º2* (1978). Ambos comparten una magnífica factura formal, parten de presupuestos tímbricos idénticos, pero con diferentes resultados, entre otras razones por la distancia estética que los separa; porque quizá sean el *Cuarteto n.º2*, junto al *Concierto para piano y orquesta n.º1* (1977), las dos partituras más expresionistas de su catálogo. Este segundo cuarteto consta de treinta subestructuras que definen su base formal, empleando un criterio de libertad interpretativa –reflejado en alturas no fijas– combinado con ciertas acotaciones sonoras que son las que confieren el equilibrio necesario para evitar que la estructura se desborde aleatoriamente.

"CUARTETO Nº 2"
AGUSTIN GONZALEZ ACILU (1978)

Violin 1^a
Violin 2^a
VIOLA
V. Cello

Cuarteto de cuerda n.º2 [1-14]

El inicio de la obra combina en breve espacio dos criterios diferentes y contrastantes como son el *pizzicato* y *col legno*, dando paso a la propuesta de un material acórdico que recorre la tesitura de cada instrumento conjugando armónicos con alturas limítrofes indeterminadas, sobre la base de los sonidos pedales. De la misma manera, se intuye un equilibrio en la combinación de acordes ásperos, fuertes, animados por alturas sin precisar, seguidos de pasajes de un orden contrapuntístico perfectamente controlado. Este segundo cuarteto expone una variada muestra de recursos que, más que pretender agotar las posibilidades

sonoras de los cuatro instrumentos, da una idea de lo que aún está por desarrollar en este sentido.

1.1. Dialéctica del límite

A mediados de los años ochenta, la preocupación fundamental de Acilu se centra en la posibilidad de combinar las dos naturalezas de la música y, ante el acto de componer, y en función de ideaciones dialécticas, tiene presente esta diversidad natural trazada sobre los límites de cada una de ellas. Una de ellas corresponde a la física de los sonidos, siendo la objetividad la que rige los fines formales propuestos. La otra pertenece al fenómeno sonoro-histórico y cultural, siendo la subjetividad la que acciona valores afectos a la comunicatividad. La interacción de ambas naturalezas, sus límites y la capacidad de transgredirlos, configurará en lo sucesivo su discurso y formalística compositiva.



Agustín González Acilu. Visita a la tumba de Gayarre

De este modo, consciente de su bagaje ideológico y técnico en progreso, a finales de esa década el compositor decide adentrarse en áreas de pensamiento próximas a una ética sonora afín y paralela a estos antecedentes. Denomina a esta noción *moral auditiva*, concepto que cobra mayor fuerza en los primeros años noventa, coincidiendo con la composición de su *Sexteto* para cuerda, dedicado a Julio Caro Baroja. Esta nueva década está presidida por la objetividad que se impone en el proceso técnico, mientras que la subjetividad permanece en la ideación sonoro-cultural. A ello se une el factor memoria como coadyuvante formalístico, teniendo presente que todas esas nociones exigen una ampliación de contenido, forma y expresión.

En la biografía de González Acilu, el nombre de Julio Caro Baroja está unido al de otra gran personalidad de la cultura vasca: José Miguel de Barandiaran. Con ambos mantuvo entrevistas y largas conversaciones a propósito de la composición de la obra que mereció el Premio Nacional de Música en 1971, *Oratorio Panlingüístico* (1970), de la *Cantata Semiofónica* (1972-1975), y su pensamiento está tomado como punto de referencia en algunos aspectos de páginas posteriores como *Izena ur izana* (1979) y *Oi lur, hain hur* (1988-1989).

Caro Baroja –a quien está dedicado el *Sexteto*– recibe al compositor navarro en el mes de julio de 1972 en *Itzea*, su casa de Vera de Bidasoa, y posteriormente en noviembre del mismo año, para revisar los textos y bocetos de la obra que entonces centraba sus investigaciones lingüísticas y antropológicas. La presencia constante de los estudios de Caro Baroja en el proceso de creación de varias páginas compuestas por González Acilu, a lo largo de casi dos décadas, justifica por sí misma la dedicatoria del *Sexteto*.

La partitura presenta un interés objetivo por el sentido monotímbrico reconocible en obras anteriores y, sin embargo, difiere de ellas en el carácter que el compositor imprime al tratamiento de las entidades acórdicas que sucesivamente van dando pie al discurso. Una primera apreciación de esta circunstancia se produce en el menor grado de dureza que representan las entidades armónicas del *Sexteto* por contraposición a la de piezas previas como A-Z, o más aún con las del *Cuarteto n°2* que, como ya se ha mencionado, es la obra más radicalmente expresionista de su catálogo.

Frente a las ideas-fuerza, fundamento e impulso de otras páginas, Acilu prefiere aquí la preponderancia de valores orgánicos desarrollados a partir de las entidades propuestas para el sexteto, de manera que la intensidad de su dinámica procede exactamente de la *organicidad* de la propia música. De todo ello se deriva un cambio de planteamiento que afecta a las raíces mismas de la creación; la pregunta inevitable es por qué y en qué consiste tal cambio. Cabe concebir este hecho como consecuencia de la evolución natural del pensamiento, y por ello del lenguaje expresivo de Acilu, en pos de formaciones más amplias: la composición del *Sexteto*, que tiene lugar entre los meses de diciembre de 1989 y abril de 1990, coincide cronológicamente con el trabajo en un proyecto para gran orquesta –la *Sinfonía n°1* (1990), dedicada al filósofo navarro Juan David García Bacca– que, finalmente, resultará ser exposición de todo un sistema orgánico en sí mismo.

The image displays two systems of handwritten musical notation for a quartet. The top system consists of four staves with dense, vertical-like notation and various musical symbols. A box containing the number '110' is positioned above the second staff. The bottom system also consists of four staves, continuing the complex notation. A box with the number '1' is above the first staff, and another box with '3' and '0' is above the second staff. A vertical signature 'GONZÁLEZ ACILU, MARTA 1992' is written on the right side of the bottom system. The notation is highly detailed and appears to be a form of graphic or experimental music.

Cuarteto n°3 [últimos compases]

Así pues, entre el *Cuarteto n°2* y el siguiente, nuevamente transcurren años de reflexión, mientras González Acilu trabaja en obras de géneros diversos, hasta llegar a la composición del *Cuarteto n°3* (1992), que responde al deseo de manifestarse a través de un conjunto de entidades armónicas coordinadas según sus relaciones orgánicas, efectivas, de matiz abiertamente positivista; la ordenación de estas entidades configura la disposición macroformal y sintaxis de un complejo sonoro estructurado en tres partes.

El proceso de composición del *Cuarteto n°3* coincide temporalmente con otras páginas que, como *Pieza para violoncellos* (1991-92), *Cuarteto de guitarras* (1992) o *Concierto para orquesta de flautas* (1992), denotan nuevamente un interés por el trabajo con agrupaciones monotrímbricas. En este nuevo cuarteto Acilu dispone el material sonoro a lo largo de tres movimientos –*Andante* – *Allegro*

– *Andante* – *Allegro*– evitando la especulación técnica y gráfica, un rasgo que predomina en las obras concebidas por esas mismas fechas, reforzando la predilección tímbrica única como signo de concentración en una ideología sonora puramente conceptual expresada a partir de los valores sintácticos del complejo discursivo.

La actividad de investigación sobre la materia sonora y los resultados estéticos afines a un expresionismo acusado, se suman al factor memoria que se traduce en una comunicatividad sin precedentes en la obra de Acilu. Es así como surge el *Cuarteto n°4*, donde se deja ver su constante búsqueda de equilibrio entre valores procedentes de la naturaleza física de los sonidos y aquellos otros propios de la naturaleza sonoro-histórica, es decir, culturales e insertos en la propia materia sonoro-física previamente seleccionada para esta obra. Compuesto en 1995, su escritura transcurre de manera simultánea con la de otras páginas de cámara como *Pezzo per archi*, *Impromptu* para piano, así como diversas transcripciones de sus tres dúos para violines, violas y violoncellos para otros tantos dúos con piano.

Se trata, de hecho, de la obra que cierra una etapa –junto a su *Adagio para orquesta de arcos* (1995), dedicada a Mariano Moneo *in memoriam*– en la que, una vez más, la sobriedad monotímbrica se manifiesta como medio óptimo para subrayar la sonoridad austera combinada con un sentido de abstracción puro. Su estructura está articulada en función de tres secciones –*Allegro moderato* – *Adagio* – *Allegro*– asentadas sobre entidades acórdicas que son fruto de procedimientos extractivos que el compositor realiza en este caso a partir de presupuestos de naturaleza orgánico-sonora. El tratamiento de dichas entidades, consideradas como entes cuya autonomía es capaz de generar una gradación de niveles de tensión para cada una de ellas, determina y define la dimensión temporal del conjunto de la obra, así como el sentido discursivo y formal de la misma.

A lo largo de los veinte minutos de duración del *Cuarteto n°4* Acilu consigue transmitir un código definido a partir de la forma; resulta, además, especialmente significativo por cuanto contiene un deseo de indagación que completará su ciclo en el *Concierto para piano y orquesta n°2*, siendo su principal antecedente. En las páginas del *Cuarteto n°4* se intuye de nuevo la búsqueda de equilibrio entre su capacidad de objetivación y una subjetividad pensada desde la posibilidad de materialización de sus presupuestos en una gran forma sinfónica que aún está por llegar.

La ideología compositiva que preside los dos cuartetos siguientes, *Cuarteto n° 5* (2008) y *Cuarteto n° 6* (2009), incide en presupuestos de naturaleza orgánica, consideración de entes armónicos cuya autonomía es capaz de generar una gradación de niveles de tensión específicos para cada una de ellas. Consecuencia de esta búsqueda, materializada en la experiencia precedente de los cuartetos de cuerda, son las obras que llevan por título *Límites I*, *Límites II* y *Límites III*, a las que debe sumarse el *Trío con piano*, todas ellas compuestas a lo largo del año 2009.

1.2. El límite y su transgresión

En la ontología del límite, tal y como ha sido expuesta por Eugenio Trías en *Los límites del mundo*⁷, este concepto experimenta una suerte de crisis por crecimiento, como se explica a lo largo de las páginas del debate sobre *La filosofía del límite*⁸.

Pero es necesario remontarse a los antecedentes que Ortega y Gasset anuncia para su *Ensayo de la limitación*, que nunca llegó a publicarse, antecedentes que explica Julián Marías en su edición a las *Meditaciones del Quijote*⁹, y sobre los que vuelve Francisco José Martín en “Modernidad y Límite. Apuntes para una contextualización intelectual”, donde puntualiza que, en el vocabulario orteguiano de esta época, *límite*

[...] es una restricción y una barrera, un obstáculo y un impedimento. Es lo que divide. El índice de una separación. Y está visto sólo desde el lado de acá del límite, desde la perspectiva de lo confinado, desde la ausencia y desde la falta (...).

Por eso Ortega, en el ámbito del *Ensayo sobre la limitación*, se propondrá como objetivo anular el límite. Todo el campo semántico y metafórico del límite está definido en Ortega desde el objetivo de su paulatina reducción y sucesiva anulación. Se trataba de limitar el límite¹⁰. Esta concepción –una idea crítico-negativa del límite– en la que abunda Hernández Sánchez en su *Estética de la limitación*¹¹, dará un vuelco a esta línea de demarcación, que ya no se reconoce en un fin. El mapa complejo que constituye la filosofía del límite propone ahora una transformación del concepto: “el límite deja de ser muro para ofrecerse como puerta”¹². El planteamiento estético de González Acilu participa, en realidad, de ambas concepciones. La definición de límite, junto al proceso de transgresión necesario para seguir ejerciendo la máxima libertad a partir del rigor absoluto. Rigor y libertad, límite y transgresión, configuran una ética que él ha emparentado en numerosas ocasiones con la noción de moral auditiva y compositiva.

7. TRÍAS, Eugenio. *Los límites del mundo*. 2ª ed. Barcelona: Editorial Destino, 2000; 389 p. *La razón fronteriza*. 2ª ed. Barcelona: Editorial Destino, 1999; 432 p. Sus tres estudios, *Lógica del límite*, *La edad del espíritu* y *La razón fronteriza*, constituyen de hecho su trilogía del límite. Su ontología del límite se prelude en *La razón fronteriza*, especialmente en la parte tercera, “Crítica de la razón fronteriza”.

8. MUÑOZ, Jacobo; MARTÍN, Francisco José (eds.). *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*. 1ª ed. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2005; 301 p.

9. ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote*. Edición de Julián Marías. Madrid: Ediciones Cátedra. Letras Hispánicas, 1990; 247 p. “En la primera edición Ortega anunciaba una serie de diez *Meditaciones*; con títulos sumamente precisos y un orden determinado: primero las del Quijote; a continuación dos “en prensa” (...); por último –entre ellas *Ensayo sobre la limitación*– siete “en preparación” (...). Las meditaciones “en prensa” se publicaron pronto, dentro de *El espectador* (...). De las meditaciones “en preparación”, en cambio, no se ha publicado ninguna”; p. 29.

10. MARTÍN, Francisco José. “Modernidad y Límite. Apuntes para una contextualización intelectual”, en *La filosofía del límite*; op. cit. p. 13-33.

11. HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *Estética de la limitación. La recepción de Hegel por Ortega y Gasset*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca. Col. Vitor, 2000.

12. MUÑOZ, Jacobo. “Experimentum Mundi. (Notas sobre la ontología trágica de Eugenio Trías)”, en *La filosofía del límite*; op. cit. p. 53-89. Publicado asimismo en *Revista de observaciones filosóficas* nº4. Primer semestre de 2007; www.observacionesfilosoficas.net.

'TRIO CON PIANO'

AGUSTÍN GONZÁLEZ ACILU

Handwritten musical score for Violin, Viola, and Piano, measures 1-10. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante (ca. ♩ = 66)'. The Violin part begins with a dynamic of *f* and includes a first ending bracket. The Viola part also starts with *f* and includes a first ending bracket. The Piano part features a complex accompaniment with a dynamic of *f* and includes a first ending bracket. The score is marked with measure numbers 1 through 10.

Handwritten musical score for Violin, Viola, and Piano, measures 11-12. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante (ca. ♩ = 66)'. The Violin part begins with a dynamic of *f* and includes a first ending bracket. The Viola part also starts with *f* and includes a first ending bracket. The Piano part features a complex accompaniment with a dynamic of *f* and includes a first ending bracket. The score is marked with measure numbers 11 and 12. There are handwritten annotations 'Poco accel' above the staves.

Trio con piano [1-12]

Desde el punto de vista técnico, los recursos que ya han sido probados con éxito, tanto en los cuartetos de cuerda como en el tratamiento de los instrumentos de arco, en obras precedentes –por ejemplo el paso del arco entre puente y cordal sobre dobles cuerdas– vuelven a emplearse aquí en el violín y violoncello, al igual que la combinación de arco y *pizzicato* simultáneos: el arco entre el puente y el cordal y *pizzicato* con la mano izquierda sobre cuerdas al aire. La técnica dinámica-altura adquiere en los instrumentos de arco una especial significación cuando se alcanza una dinámica indicada, precisa, presionando el arco sin articulación; una técnica que también ha sido experimentada por Acilu con magníficos resultados en el tratamiento vocal: en ese caso la ausencia de fonación, que equivaldría aquí a la omisión de articulación.

La conclusión del *Trío* subraya las líneas desarrolladas por los instrumentos de arco junto a la presencia percusiva del piano, en clusters de teclas blancas, que sostienen la sintaxis estructural hasta el final de esta obra con la que se cierra el catálogo de González Acilu en diciembre de 2009. El *Trío con piano* está dedicado a Belén Feduchi Benlliure, esposa del arquitecto Rafael Moneo.

Trío con piano [231-232]

Trío con piano [304-306]

2. La lengua vasca y las investigaciones lingüísticas en la obra de González Acilu. Pensar ambos lados del límite

A principios de los años sesenta, y a su regreso a España tras las estancias en París, Roma y Venecia, Agustín González trabaja en el proyecto de *Dilatación fonética*, obra compuesta entre 1966 y 1967 cuyo origen exacto se remonta a 1964, durante la etapa de estudios cursados en Roma. Es entonces cuando el interés por las distintas lenguas, las diferentes variantes tonales, la *musicalidad*, en definitiva, que todas las lenguas poseen, le animan en el propósito de componer una obra para voz y grupo instrumental en la que el propio texto sea el generador del discurso musical. El material sonoro de trabajo será el que Pierre Teilhard de Chardin emplea para sus "Reflexiones sobre el valor y el futuro de la sistemática", un texto en francés, de contenido estrictamente científico.

El periodo de investigación que precedió a su realización exigió del compositor un doble esfuerzo: en primer lugar la labor previa de documentación y, además, la gran dificultad que conllevaba investigar en un campo nuevo para él como es el de la fonética y fonología. Todo ello lo realizó de manera rigurosa, buscando siempre el mayor grado de exactitud y precisión que la obra requería. Tuvo que idear asimismo una grafía específica para la representación de cada uno de los elementos, tarea a la que contribuyó el profesor Antonio Quilis del C.S.I.C., como hemos mencionado en la introducción. En líneas generales, la parte vocal hace uso de una señalización quimográfica, realizada espectrográficamente, que es la que dicta la energía sonora del texto en sus distintos parámetros, centrándose en sus características fonéticas y fonológicas.

Esta experiencia servirá para su posterior *Aschermittwoch* (*Miércoles de ceniza*, 1968) sobre un texto en alemán de Hans Magnus Enzensberger y en la que Acilu adopta una actitud diametralmente opuesta a la que observamos en *Dilatación fonética*, pues lejos de centrarse en el significante, se distancia del mismo para concentrar su atención en el plano del significado. Mientras que en *Dilatación fonética* el material sonoro lo ofrece ya de por sí el propio texto, sin que la significación del mismo tenga relevancia alguna desde el punto de vista estructural, en *Aschermittwoch*, Acilu profundiza en el estudio de significantes y significados poniendo énfasis especial en la gran carga expresiva del texto del poeta alemán y oponiéndola a su vez a los resultados sonoros extraídos del grupo instrumental. Se trata así de establecer una dialéctica mediante la oposición entre carga expresiva del texto y energía sonora instrumental. En el contraste que ofrecen estas dos obras, por primera vez aparece clara la delimitación en términos de oposición: texto científico/texto poético; objetividad/subjetividad; prosa científica/poesía expresionista.

Prolongando esta línea de investigación, Acilu da un paso más en *Simbiosis* (1969), donde a la investigación fonética sobre textos de Ricardo Bellés se suman cinco esculturas sonoro-táctiles creadas por el escultor Lugán¹³ capaces de emi-

13. Lugán es el nombre artístico de Luis García Núñez.

tir luz y sonido. El planteamiento en esta obra se materializa en la simbiosis de elementos –que anuncia su título– en la que se encuentran perfectamente contrastados los diferentes desarrollos discursivos de éstos, puestos de manifiesto a través de la limitación de unos, los visuales, frente al amplio desarrollo que ofrece el discurso de los otros, los sonoros. El texto consta de treinta y cuatro nombres y grupos sintagmáticos nominales seleccionados de entre varios textos de Ricardo Bellés; están dispuestos en orden a una gradación que arranca de términos pertenecientes al ámbito semántico de la física, matemática, artes plásticas, hasta concluir en un campo que el compositor denomina “problemática social del hombre”. La selección está realizada de acuerdo con su consideración como signos, siguiendo la definición ofrecida por Saussure en la que considera el signo como combinación del concepto e imagen acústica.



Estreno de *Izena ur izana*, Pamplona, Teatro Gayarre, 1989. Imanol Mugika, Marta Cureses, Rosario Hermoso, Agustín González Acilu.

Su tratamiento, con gran rigor analítico, se realiza de forma detallada dedicando un minucioso estudio a cada una de las micro-estructuras que componen el texto. Los criterios aplicados en el análisis fonético y fonológico siguen las teorías enunciadas por Quilis¹⁴ en los aspectos que conciernen a órdenes de frecuencia, perceptibilidad y acústica de las vocales españolas, así como a su acentuación según su posición o lugar que éstas ocupan dentro de la palabra. Este criterio se sigue también para las consonantes, de las que se ofrece una descripción que esclarece cualquier posible duda en torno a su clasificación y análisis como material fonético. En cuanto al uso que se hace del triángulo vocálico, Acilu se apoya en las directrices analíticas esbozadas por Navarro Tomás¹⁵, clasificándolas desde un punto de vista articulatorio. El estudio se completa con un análisis de las fases de formación de los sonidos, en sus tres momentos de intensión, tensión y distensión. En síntesis, Acilu crea una serie de “objetos-palabra” en la que está presente toda la gama de posibilidades articulatorias del sistema vocálico y consonántico español. Esta experiencia posibilita la concepción de uno de los proyectos más ambiciosos de su producción: el *Oratorio Panlingüístico*, obra merecedora del Premio Nacional de Música en 1971 y en la que por primera vez trabajará con la lengua vasca.

2.1. El *Oratorio Panlingüístico*: delimitación de dos tonologías

Desde que obtuviera el Premio Nacional de Música en 1971, el *Oratorio Panlingüístico* ha sido objeto de múltiples análisis y comentarios que, en líneas generales, han venido a coincidir en situarlo, en el marco de la producción vocal de González Acilu, como obra *resumen* de toda una década. Una década en la que los intereses del compositor han girado en torno al estudio de las posibilidades fonético-musicales que ofrece toda lengua.

Pero, más que resumen, lo que representa el *Oratorio* es, a nuestro juicio, un *desarrollo* en el que todos los hallazgos sonoros, técnicos y estéticos de su autor hacen acto de presencia para manifestarse en una creación de inmensas proporciones. Incluso el talante experimental con que fueron concebidas obras como *Dilatación Fonética*, *Aschermittwoch* o *Simbiosis*, se sustrae aquí a ese ámbito de la experimentación para tomar una forma de *comprobación* de criterios ya asumidos, y en la que se opera con elementos hasta ahora ignorados en su aplicación al lenguaje sonoro musical.

Hace tiempo que Acilu viene preparándose para la realización de una obra cuyas proporciones demandan el acopio de todo lo hasta aquí experimentado. Sus planteamientos lingüísticos hasta este momento le han llevado a la investigación de la lengua como fuente de energía musical en sí misma. De ahí que el estudio requiera un minucioso análisis que va desde la descomposición fonética de la palabra, del signo lingüístico como suma de dos aspectos (significante y sig-

14. QUILIS, Antonio. *Curso de fonética y fonología españolas para estudiantes angloamericanos*. Madrid: Ediciones del C.S.I.C., 1964.

15. NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Manual de entonación española*. Madrid: Ed. Guadarrama, 1974.

nificado), hasta el uso del fonema como elemento mínimo segmentable, desprovisto de significado.

El historial del *Oratorio Panlingüístico* –obra capital en su producción– comienza en el mes de junio de 1969; a finales de este mes, tras una breve entrevista con Remacha, a quien visita de paso por Pamplona, Agustín González se dirige a la localidad guipuzcoana de Ataun, lugar de nacimiento y residencia del antropólogo y arqueólogo José Miguel de Barandiaran. Lleva en mente un ambicioso y complejo proyecto que desea exponerle; para su realización el compositor solicita de Barandiaran un texto que le sirva como generador de la energía sonora necesaria para dotar de expresión a su proyecto.

José Miguel de Barandiaran ha pasado a la historia, entre otras muchas razones, por ser iniciador de la investigación científica de la cultura popular vasca, de su arqueología; entre sus aportaciones más sobresalientes se cuenta la creación de la Escuela Vasca de Prehistoria, la investigación sistemática de las manifestaciones culturales vascas, la mentalidad popular y su universo mental. A su alrededor había creado una importante escuela de investigadores. Ya en 1918 se encontraba entre los socios fundadores de la Sociedad de Estudios Vascos, coincidiendo con la celebración del Primer Congreso de Estudios Vascos en Oñate, junto a Telesforo Aranzadi y Enrique Eguren, con los que trabajó en investigaciones arqueológicas, y en 1921 fundó asimismo la Sociedad de Eusko Folklore. En 1989 se promovía la “Fundación José Miguel de Barandiaran” cuyo objetivo sería recopilar, catalogar y completar las más de doscientas obras escritas por él sobre antropología, etnografía y arqueología, así como fomentar su estudio y divulgación. Y en marzo de 1990, en Vitoria, se inauguraba la exposición “1990, una odisea del pasado”, con la que sus discípulos quisieron rendirle homenaje. La leyenda “Barandiaran. Lehenaren eta geroaren arteko zubia” –Barandiaran. Puente entre el pasado y el futuro– figuraba en los carteles diseñados por Eduardo Chillida para la ocasión.

En el homenaje que recibía al cumplir cien años, escribía Caro Baroja:

Entre los hombres ilustres que he conocido, hay cinco que llegaron a centenarios o que les faltó muy poco para llegar. Tanto don Ramón Menéndez Pidal como don Ramón Carandel murieron unos meses antes de cumplirlos. Los cumplieron don Manuel Gómez Moreno y don Vicente García de Diego. Pero ninguno de ellos llegó a tan avanzada edad con la lozanía que ha llegado al siglo José Miguel de Barandiaran. Desde el punto de vista de la teoría antropológica, lo que ha aportado un investigador centenario con obra que empieza a publicarse en fecha temprana de su juventud es de importancia excepcional. Todos los conceptos generales que han sido caballo de batalla de distintas y aun opuestas escuelas quedan ilustrados con ejemplos concretos. Lo mismo el de *evolución* que el de *difusión*, o los de *mutación rápida* o *revolución*¹⁶.

Hay al menos un rasgo que ambos, Caro y Barandiaran, comparten: la objetividad e incluso la reserva al emitir juicios y establecer conclusiones. Esta cualidad que Julio Caro ha señalado en el antropólogo de Ataun, parece ser una actitud adquirida a través de la personalidad de don Telesforo Aranzadi, otro gran

16. CARO BAROJA, Julio. “José Miguel de Barandiaran”. Diario *El País*, 30.XII.1989.

maestro de la antropología y la etnografía, con el que Barandiaran había colaborado largo tiempo en diversas investigaciones.

En "Villa Sara" le visitaría Acilu, a finales del mes de junio de 1969, y allí, tras exponerle un proyecto de obra, le solicita ese texto que debería servir como base generadora de energía sonora para dar vida al *Oratorio Panlingüístico*. Dada su condición de etnólogo, aunque interesado también por todas las cuestiones que atañen al estudio del euskera, y teniendo en cuenta lo ambicioso del proyecto así como el rigor lingüístico que Acilu pretende conferir a su trabajo, Barandiaran considera más oportuno recomendarle al compositor la consulta con algunos de los lingüistas que entonces trabajan en la Academia Vasca de la Lengua. Sin embargo, durante ese y otros años sucesivos, mantienen una activa correspondencia, parte de la cual fue publicada con motivo del tercer aniversario del fallecimiento del ilustre profesor.

Así pues, Acilu se pone en contacto con Iruretagoyena, Irigaray, Satrústegui, Villasante, Michelena y Lecuona (entonces Director de la Academia), y finalmente se dirige a San Sebastián, donde expone su proyecto a Ambrosio Zatarain, quien se muestra sumamente interesado en el plan propuesto, aunque no ignora las dificultades de realización que entraña el desarrollo del trabajo. Inmediatamente se ponen a trabajar en los puntos fundamentales del texto a realizar, sus características, el signo de sus presupuestos... todos estos aspectos quedan perfilados desde un principio, y sobre ellos, ayudado de sus frecuentes consultas con Luis Michelena, trabaja Zatarain durante más de tres meses, en los que se mantiene una activa correspondencia en la que las largas listas de preguntas y sugerencias, por ambas partes, dan muestra del inmenso esfuerzo realizado en la consecución de un material idóneo para sus propósitos.

Zatarain trabaja en un texto bilingüe en castellano y euskera, tomando en cuenta las indicaciones apuntadas por Acilu en las cuestiones que se refieren principalmente al aspecto formal. Simultáneamente, el compositor sigue trabajando en el estudio de las posibilidades sonoras que le brindará el texto y en los principios generales de la obra. En lo que se refiere al principio dialéctico que imprime el carácter de la composición, y que se basa en la oposición de las dos tonologías correspondientes a las lenguas empleadas, González Acilu estudia sus principios partiendo del propio concepto de dialéctica. Desde la dialéctica como ciencia del raciocinio y sus leyes, como ordenada serie de verdades o teoremas, o incluso en su acepción hegeliana. Formalmente el *oratorio* presenta un doble aspecto, litúrgico y laico, en él se incluye la figura del recitante, además del coro (hablado y cantado). Hay, por otra parte, un deseo expreso de sacralizar, a través de la forma, el mundo sonoro de la lingüística. En el *Oratorio Panlingüístico* Acilu aborda un planteamiento compositivo que sitúa sus presupuestos en función de las diferencias melódicas de dos lenguas, de la tonología propia de cada una de ellas, como exposición de dos mundos sonoros. No es pues de extrañar que su mayor preocupación se centre en el estudio de la entonación de la lengua, no desde un punto de vista lingüístico sino desde la óptica de compositor, tratando de localizar y seleccionar aquellos valores cuya acusada funcionalidad posibilite la obtención de una dialéctica tonológica fundamentada, sobre todo, en rasgos de oposición.

2.2. González Acilu y la lengua vasca

Agustín González siempre se ha sentido atraído por la fuerza expresiva, la energía sonora de las distintas lenguas. Desde la perspectiva en que contemplamos ahora sus trabajos de investigación en el campo de la música vocal, es necesario poner de relieve la preferencia e intencionalidad del compositor al elegir textos cuyo significado aparece lo suficientemente distanciado como para realzar los aspectos que incumben exclusivamente al plano del significante. Tales aspectos sirven a su propósito principal, consiguiendo desviar la atención del auditor hacia el foco de interés primordial, esto es, la musicalidad de que es portadora la lengua en sí misma.

Persistiendo en este mismo criterio, Acilu escoge para su trabajo la lengua que, a su juicio, posee el más alto grado de intensidad expresiva, el euskera: "El euskera posee una fuerza impresionante; frente a los demás idiomas es, además, un instrumento de percusión en sí mismo"¹⁷.

Las especiales circunstancias del euskera, durante siglos una lengua hablada, le han conferido unas características musicales tan acusadas que desarrollan y destacan este aspecto por encima de cualquier otro rasgo de identidad como lengua. En este sentido se pronuncia José Antonio Arana Martija, en el estudio realizado bajo el enunciado general de *Música vasca*, al exponer la natural aptitud de los vascos para la música, frente a una natural ineptitud para la escritura: "En nuestro pueblo, al predominar la palabra hablada, adquiere preponderancia el sonido por natural desarrollo de la musicalidad del lenguaje"¹⁸. Con ello ratifica las ya conocidas afirmaciones que en su día hiciera Miguel de Unamuno, a propósito de las condiciones innatas del hombre vasco para la creación musical.

Del mismo modo subraya Arana los aspectos que definen a la lengua como un canto embrionario en sí mismo, como dotada de musicalidad y acento propio, aludiendo a la relación existente entre idioma y música, de forma especialmente interesante entre los vascos. Para ello se fundamenta no sólo en el hecho de que el euskera sea algo *original* en el mundo de las lenguas vivas, sino en su condición de lengua exclusivamente hablada durante siglos, hecho que, a su parecer, ha facilitado y potenciado el desarrollo de su musicalidad. Y es precisamente la musicalidad de la lengua cotidiana la que acostumbra al vasco a una determinada sensibilidad auditiva y a una continuada posibilidad expresiva en la gama de sonidos que constantemente utiliza.

17. Notas de una entrevista personal con González Acilu. Madrid, abril de 1989.

18. ARANA MARTIJA, José Antonio. *Música vasca*. San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de ediciones y publicaciones, 1976.



Agustín González Acilu, 1995

Conviene tener en cuenta además que la diversidad fonética que poseen los distintos dialectos del euskera, ofrece un amplio espectro de posibilidades (unidas en su base por el tronco común, sistematizado en sus principios, que constituye la lengua vasca) para el estudio de las peculiaridades musicales que les son propias a cada uno de ellos. De manera que, visto ya desde la óptica del compositor, sobre un mismo texto podrían desarrollarse musicalidades bien distintas, procedentes de un material unitario, generador por sí mismo de diferentes “sistemas” de sonidos.

En el tratamiento del texto creado para el *Oratorio Panlingüístico* por Ambrosio Zatarain, Acilu basa sus planteamientos lingüísticos en el estudio realizado por Severo de Altube, *El acento vasco (en la prosa y en el verso)*¹⁹ que se concreta en las particularidades fonéticas y musicales del euskaldi, o dialecto vizcaino. No obstante, la profusión de ejemplos que se ofrecen, por contraste con otros dialectos euskéricos (o incluso la recurrencia al contraste con ejemplos de la lengua castellana), nos permiten hacernos una idea bastante aproximada de la multiplicidad sonora, melódica, de estas variantes. De hecho, en la necesidad de escoger, Acilu se inclinó por una pronunciación culta del texto realizado por Zatarain, si bien consideró conscientemente en su momento la infinidad de interpretaciones que sugería el material fonético.

Otra fuente importante de sugerencias, en la realización de una obra en la que se trabaja paralelamente con el euskera y el castellano, es la abundante ejemplificación ofrecida por Altube, a propósito de contrastes y paralelismos, que con frecuencia nos remiten a estructuras presentes en la lengua castellana, ya que la primera sección del *Oratorio* consiste, precisamente, en una “lección de euskera para castellano-hablantes” seguida de una “lección de castellano para vasco-hablantes”, de manera que tales ejemplos posibilitan el énfasis y mayor relieve de los aspectos más importantes de ambas lenguas, en lo que se refiere a elementos comunes y de contraste.

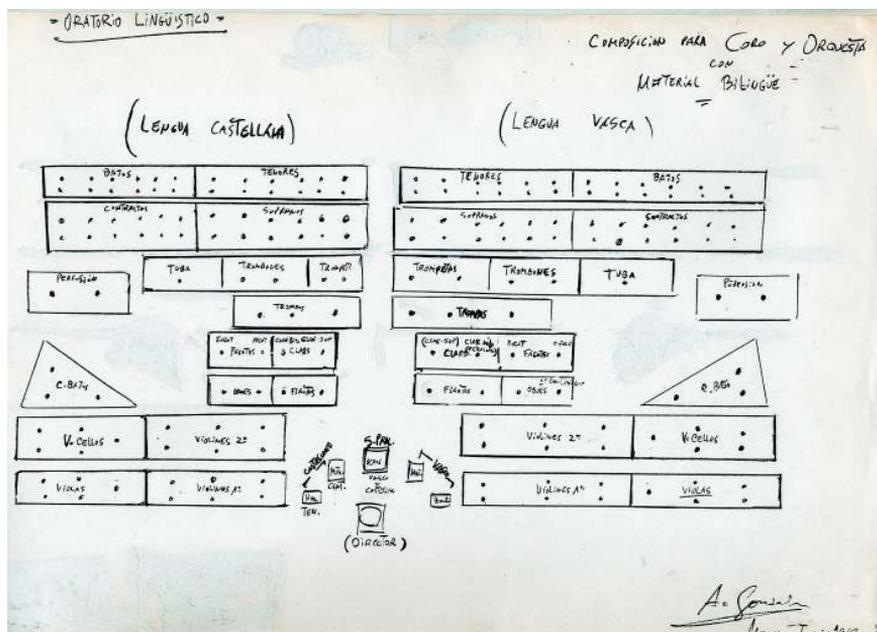
Entre las actividades que integran el “anteproyecto” de la obra destacan las cuestiones que, a raíz de la lectura detenida del libro de Severo de Altube, el compositor necesita precisar con exactitud antes de entrar de lleno en el trabajo propiamente de composición. Todas ellas se refieren, en general, a elementos distintivos de cada una de las dos lenguas, sobre todo las que afectan a la tonología de la lengua vasca; fueron planteadas en su día a Michelena y al propio Zatarain, y están tomadas de las anotaciones personales del compositor que constan en su archivo personal²⁰: qué se entiende por sencillez y perfección en la técnica del euskera y de la lengua castellana; cuál es más “rígida” de las dos lenguas; en qué consiste la diferente naturaleza de la acentuación de la

19. ALTUBE, Severo de. *El acento vasco (en la prosa y en el verso)*. Bermeo, Bizkaia: Gaubeka'ren Irar-kolean, 1972.

20. Anotaciones personales de González Acilu para la conferencia “Música vasca”. Azcoitia. Palacio Insausti, 30.VII.1974.

palabra vasca frente a la castellana; cómo hallar los sonidos del euskera más distanciados de la lengua castellana y cuáles son éstos; correspondencia posible entre los acentos melódico e intensivo; qué relación existe entre idiomas graves y agudos; características de la sílaba como unidad sintética en la lengua vasca; relevancia fonológica del euskera en su acentuación como signo de independencia de dinámica y altura; qué características de ataque posee el euskera: base tensa o relajada.

Sin embargo, no siempre es posible definir estos conceptos en la forma práctica y funcional que sería deseable para el compositor. Es decir, dar una respuesta concisa y breve sobre la mayor o menor rigidez de una lengua, o precisar en pocas palabras en qué consiste la diferente naturaleza de la acentuación de la palabra vasca frente a la castellana, es tarea poco menos que imposible para el lingüista, sobre todo porque, a los efectos de su funcionalidad en el contexto general de la obra, solamente interesarían algunos de los aspectos tratados en estas explicaciones, y éstos han de ser seleccionados por el propio compositor.



Oratorio Panlingüístico [plan general]

2.3. El texto como material sonoro

El punto original de partida del *Oratorio Panlingüístico* se concreta en la existencia de un significado que el lenguaje posee en sí mismo, una energía sonora propia prescindiendo del contenido. El empleo de dos lenguas tan distantes entre sí como el euskera y el castellano, necesariamente conduce a la oposición de sus tonologías correspondientes. Es evidente que la duplicidad idiomática multiplica los problemas de realización de la obra. Asimismo, el empleo de dos fonéticas y fonologías tan diferentes produce un conflicto de principios de una y otra lengua, hasta el punto que las gramáticas de ambas cobran en el discurso su propio significado. El conflicto queda reflejado en la síntesis de principios que realiza el compositor siguiendo el ritmo de la dialéctica hegeliana de contraposición de momentos contradictorios (tesis y antítesis), y de su superación en esa síntesis que vuelve a plantearse como tesis para un ulterior proceso.

Para la definición de cada uno de los términos que integran el texto propuesto por Zatarain, Acilu recurre, en la sección en castellano, a la ofrecida por Corominas en su *Diccionario etimológico de la lengua castellana*²¹; de igual manera procede para la traducción del contraste de fonemas del euskera al castellano y viceversa, siguiendo las indicaciones, en la parte de euskera, de los académicos de la lengua vasca consultados, así como de los principios enunciados por Severo de Altube ya citados. La dinámica del discurso musical se potencia mediante la interacción establecida entre las tonologías de ambas lenguas. A esto se añade la dinámica creada por los grupos instrumentales, cuyo desarrollo se produce, bien por oposición a la marcha de las masas corales, o bien de forma paralela a ellas; con ello se manifiesta una sensación de equilibrio y desequilibrio de las dos fuentes sonoras, sustentada en ocasiones por la diferente articulación de dos idiomas musicalmente distantes entre sí. No hay ningún tipo de esquema preestablecido, convencional, que se imponga a la estructura musical que dicta el texto en su articulación fonética.

Extrae la musicalidad del texto con los medios de que dispone, es decir, que, al contrario de lo que suele ser el procedimiento habitual en otros compositores, él parte del propio texto como material sonoro. No le interesa la condición literaria del mismo y, aún más, dada la posibilidad de un condicionamiento de signo subjetivo derivado de esta circunstancia, prescinde de todo contenido evitando las posibles interpretaciones que pudieran deducirse de este sentido. Esta abstracción de lo que configura el aspecto connotativo de la lengua, se extiende a los valores estrictamente musicales (en su sentido más tradicional), o lo que es lo mismo, Acilu se interesa por aquellas características y peculiaridades en la emisión de la voz y en la naturaleza de la mecánica vocal que más se aproximan a la esencia musical de la palabra en sí misma, por encima de conceptos que, como la melodía, la tonalidad o el tiempo medido, chocan con sus principios concep-

21. COROMINAS, José. *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana* (4 volúmenes). Madrid: Ed. Gredos, 1954.

tuales y estéticos, a la vez que obstruyen la información que el compositor pretende comunicar. En este sentido se ha manifestado siempre muy seguro de la imposibilidad de trabajar en un mundo sonoro atonal con la lengua, tonal por naturaleza. De manera que cuando se enfrenta a la cuestión de cómo poner música a un texto, pensando en ese mundo atonal, la respuesta es que no existe un paralelismo entre ambos sistemas, y de aquí su firme resolución de que sea el texto el que indique su propia música, y que ésta ejerza toda su proyección sobre los sonidos.

Todo este planteamiento necesita un tiempo de desarrollo: primero han de estudiarse las posibilidades que ofrece el texto, y aquí Acilu parte de su traslado a la partitura, teniendo en cuenta aquellas secciones del mismo que estima más representativas, portadoras de valores sonoros que favorezcan la dinámica del discurso musical. Veamos la primera sección, encomendada a los dos coros, dos solistas en lengua castellana, dos solistas en euskera y un solista principal bilingüe:

Primera sección: *Lección de euskera para castellano-hablantes y Lección de castellano para vasco-hablantes:*

Gaztelaniz jatorrizko illo (ll) Asko lenengo ya (y) edo jota (j) biurtu ziran, eta gero jota biurtu dira. Esate baterako: latinezko *mulier* lenengo *muller* esaten zuden; gero /ll/ ori y edo /j/ biurtu zan: *muyer* edo *mujer*, orain Castilla-n *batalla* ordez *bataya*, ta Argentina-n berriz *bataja* esan oi duden bezelaxe. Gero aldakuntza arrigarribat gertatu zan: mii-puntaz ebakitzen diran y edo /j/ ordez ezta *jota* ebakitza: *mujer* ordez *mujer*. Jota ots ori beste latín-izkuntzetan ezta gertatzen, eta gaztelarr izkuntzalari batzuk euskeratik artua otedan susmoa azaltzen dute, eta *jota vasca* esaten diode (...).

Este fragmento del texto –reproducido aquí en euskera para facilitar el efecto sonoro de su articulación– explica la pronunciación de algunos de los sonidos más representativos de la lengua castellana, haciendo una breve historia de los mismos y de su empleo. Explica también, en líneas generales, el proceso de transformación de estos sonidos, erróneo en algunas ocasiones en sus resultados, así como una serie de derivaciones etimológicas falsamente enunciadas, debido fundamentalmente a una deficiente pronunciación de algunos grupos de consonantes.

Así dice la *Lección de euskera para castellano-hablantes:*

En el vascuence actual existen varias consonantes que no tiene el castellano actual, sea por no haberlas tenido nunca, sea por haberlas perdido. Dejando a un lado la /j/ de los dialectos suletino y vizcaino, que los otros dialectos no tienen y que el castellano ha perdido, tenemos los sonidos que se representan por /z/, /s/, /x/, /tz/, /ts/ y /tt/, que no parece haber tenido nunca (...). El vascuence tiene también otro sonido peculiar que se representa por /tt/; es una palatalización de /t/, como /ñ/ lo es de /n/, como la moribunda /ll/ castellana lo es de /l/. Digo moribunda porque, a juzgar por lo que se oye en la radio y en la televisión, ya casi todos los castellanos en vez de decir: “allí sobre la llanura castellana de Valladolid brilla una bella estrella”, dicen ahora: “ayí sobre la yanura casteyana de Vayadolid briya una beya estreya”. En vascuence tal cosa parece imposible. Muchos guipuzcoanos para decir *casi muerto*, dicen: *iya illa*; si se pronuncia *iya iya*, todos entenderían *casi casi*.

En líneas generales, esta segunda lección hace historia, como la anterior, de algunos de los sonidos más representativos de la lengua vasca, exponiendo ejemplos como la /x/, la conjunción de grupos consonánticos como /tz/, ajenos a las sonoridades del castellano. Ambos coros ejecutan sus textos correspondientes en las dos lenguas de forma simultánea. El desarrollo de ambas lecciones continua con la explicación a cargo del solista principal bilingüe, cuya misión consiste en extraer el *hecho físico* de las palabras mediante una serie de recursos sonoro-vocales interpretados *a capella*. Los mismos recursos son empleados por el resto de los solistas (dos por cada lengua), y los coros. Los medios sonoros utilizados, que el autor ha denominado como *empleo sonoro abierto*, están contrastados por el *empleo sonoro cerrado*, o lo que es lo mismo, controlado a través de la utilización de una grafía tradicional expresada por la escritura pentagramada.

2.4. Oposición de fonemas. Límites del lenguaje

En el prólogo a su *Tractatus Logico-Philosophicus*²², L. Wittgenstein describe su intención de trazar un límite al pensar o, más bien, no al pensar sino a la expresión de los pensamientos, pues para trazar un límite al pensar tendríamos que pensar a ambos lados de este límite –poder pensar lo que no resulta pensable. De manera que el límite sólo podrá ser trazado en el lenguaje, y lo que reside más allá del límite será, según Wittgenstein, simplemente absurdo. La definición del límite resulta sin embargo muy distinta cuando el lenguaje se considera desde la perspectiva de su forma acústica, desprovista de todo contenido que no sea la denotación simbólica como referencia sonora.

La segunda sección del *Oratorio Panlingüístico* está construida mediante la oposición de fonemas, integrados a su vez en diferentes palabras y frases, que forman parte de textos de antiguas canciones, dichos, refranes, acertijos y onomatopeyas, enunciados en ambas lenguas. La sección está dividida en doce grupos dobles que corresponden a las doce estrofas de cada idioma. Los grupos se sirven en algunos momentos de un sonido que polariza parcialmente a cada uno de ellos, cuando la estructura general lo requiere.

22. WITTGENSTEIN, Ludwig. "Logisch-philosophische Abhandlung". OSTWALD, Wilhem (ed.). *Annalen der Naturphilosophie*, 14, 1921. Versión bilingüe alemán-inglés con traducción inglesa de F.P. Ramsey y K. Ogden e introducción de Bertrand Russell. London: Routledge & Kegan Paul, 1922; (2ª ed. 1933, corregida por Wittgenstein). Versión bilingüe alemán-castellano en traducción de Enrique Tierno Galván. Madrid: Revista de Occidente, 1957.

Grupo 1º (polarizado sobre el sonido *fa*)
BAZTAN-EN ILTZAGAR-DANTZA/ IDOIBALTZAGA-N BATZARRA
EN SEVILLA DANZAN LOS SEISES/ EN VALLADOLID HUBO CORTES.

Grupo 2º (polarizado sobre *fa#*)
DURANGO-N URI BARRIA/ MARKIÑA-N LARRAGORRIA
EN MADRID HAY BARRIOS NUEVOS/ MAS LEJANOS QUE CHAMBERI.

Grupo 3º (polarizado sobre *do*)
EZTUANAK DUANARI/ EMATEN DIONA: LOTSA
DONDE NO HAY NADA/ DICEN QUE HASTA EL REY/
PIERDE SUS DERECHOS.

Grupo 4º (polarizado sobre *mi*)
MOTOTSA, OTSA;/ KOKOTZA, OTZA: ¡AU LOTSA, NESKA MOTZA!
DERECHOS, HECHOS; RECTOS, DIRECTOS:
¡QUE INDIRECTAS MAS DIRECTAS!

Grupo 5º (polarizado sobre *re*)
SITSA, BITSA,/ MANDIOAN KUTXA,/ ARTABURUA, LOKOTXA
COSAS, CAUSAS;/ RAZON, DESAZON:/ CADA COSA A SU SAZON.

Grupo 6º (polarizado sobre *do#*)
IRRIGOAK AIDEAN EGAZ,/ GIZONA IRATZEKETAN SEGAZ
LOS PAJAROS VUELAN,/ LAS MOSCAS SE CUELAN.

Grupo 7º (polarizado sobre *si*)
URA IRAKITEN GAL-GAL-GAL,/ BAKALLAUA SUTAN PIL-PIL-PIL
EL AGUA ESTA HIRVIENDO/ EL BACALAO SE ESTA COCIENDO.

Grupo 8º (polarizado sobre *si b*)
ITSASOA LAIÑO DAGO/ BAIONA-KO BARRARAIÑO
EN EL MAR HAY NIEBLA CERRADA
HASTA LA PUNTA DE ENTORNADA.

Grupo 9º (polarizado sobre *mi b*)
AURRAK ONDARREAN/ URETAN PLISTI-PLASTA
LOS NIÑOS EN LA PLAYA/ CHAPOTEAN EN EL AGUA.

Grupo 10º (polarizado sobre *la*)
BIRIGARROAK TXORROTXIOKA,/ GAUEAN ONTZAK ULUKA
LAS MALVICIES SILBAN Y CANTAN,/ DE NOCHE LOS BUHOS GRAZKAN.

GRUPO 11º (polarizado sobre *sol*)
AGURE XAHAR TTATTARRA/ BADOA TTIRRIKI-TTARRAKA;
XOXOA KANTARI/ GOXO-GOXO DA ARI
EL VIEJECITO CHIQUITITO/ VA ARRASTRANDO LOS PIES;
EL TORDO ESTA CANTANDO/ SUAVE, DULCEMENTE.

Grupo 12º (polarizado sobre *la b*)
ALTZAK ORRIA ZABAL/ BEGOÑA-GANEAN,
ASKO BE ZABALAGO/ BASOBALTZ-ALDEAN
¡QUE GRANDES SON LAS HOJAS/ DE LAS CHUMBERAS DE GRANADA!
PERO AUN SUELEN SER MAYORES/ LAS DE SIERRA NEVADA.

El procedimiento seguido para el tratamiento de cada grupo es diferente, de acuerdo con el estudio individualizado de cada estrofa; un análisis realizado sobre aspectos concretos del texto y basado en los principios de acentuación propios del euskera y castellano respectivamente. Los criterios de selección en esta segunda sección nada tienen que ver con los valores semánticos; lo que prima en su elección son los valores puramente fonéticos. Así, encontramos la oposición del sonido euskérico /tz/, enunciado por ejemplo en “Baztan-en iltzagar-dantza, idoibaltzaga-n batzarra”, y el sonido castellano /s/ en el ejemplo contrapuesto dentro de su mismo grupo, “En Sevilla bailan los seises”. Oposición de /ts/ y /ch/, por ejemplo en “Mototsa otsa”, “kokotza otza” frente a “derechos hechos” o “rectos directos”, etc. Todo ello está sometido en su pronunciación a una serie de dificultades de respiración, creadas con finalidades acústicas muy determinadas, a veces incluso para buscar efectos dramáticos, es decir, se utiliza la respiración como elemento expresivo, hecho que ya hemos observado en otras de sus páginas vocales.

Mención aparte merece el uso que aquí se hace de algunas onomatopeyas que aparentemente constituyen tan sólo un elemento más del texto. De la finalidad de su empleo, más allá de la simple concepción como “imitación del sonido de una cosa en el vocablo que se forma para significarla y el mismo vocablo que se forma para significarla”²³ se desprende toda una teoría muy personal que gira en torno a conceptos tales como la “onomatopeya simbólica”, “iconicidad”, “simbolismo literal”, que González Acilu desarrollará a partir de aquí en posteriores creaciones vocales, llegando incluso a constituir la clave de algunas de ellas.

Las investigaciones realizadas por Acilu en este campo se enriquecerán en lo sucesivo con las teorías esbozadas por Imanol Mugika acerca del proceso de origen y formación de las distintas lenguas, recogidas en su *Teoría de la formación de las lenguas vista a la luz del euskera*, obra que, si bien se sustenta en planteamientos lingüísticos de dudosa consistencia, no por ello deja de ser una fuente de sugerencias muy interesante en relación con todos estos conceptos que el compositor maneja con la gran capacidad imaginativa que le caracteriza. Sirva, pues, la idea apuntada ya en el *Oratorio Panlingüístico* como punto de referencia muy útil para el análisis de algunas otras obras, en ocasiones, y por extraño que pueda resultar, en páginas instrumentales, concebidas bajo el criterio del signo icónico como fin único.

El texto de la tercera y última sección del *Oratorio* está confeccionado sobre una relación de palabras que justifican distintas etimologías. En esta investigación de los étimos de palabras tales como “itsaso” y “chapotear”, se encuentra presente la búsqueda de la iconicidad a la que ya nos referíamos con anterioridad, y muy frecuentemente la investigación lleva al compositor hacia el mundo sonoro de la onomatopeya, centro principal de interés en un proceso en el que los juegos de palabras, el signo icónico, la voz onomatopéyica, e incluso el gesto, adquieren valores propios en el discurso musical.

23. Definición de “onomatopeya” ofrecida por el DRAE.

El texto, escrito en lengua vasca, dice lo siguiente:

Itsaso itzak bi zati dituala diduri: ITS edo ITZ, eta ASO. ITZ' urarekin zer-ikusi duden izen batzutan gertzen zaigu: izoki, izurde, izotz, iztu, iztoki... ASO atzizkia berriz guraso, arbaso, aitaso, amaso, aitakilaso, aitatokibilaso, semeso, alabaso, ilobaso. Zer adirazten duan ezta-go argi: baliteke aitaso= aita aundi izatea, prantzesez, alemanez ta ingelesez bezela (...) ²⁴.

La traducción sería la siguiente:

La palabra "itsaso" parece tener dos partes: "its" o "itz" y "aso". Itz aparece en palabras que tienen que ver con el agua: izoki (salmón), izurde (delfín), izotz (hielo, escarcha), Itzu (saliva), iztoki (pantano)... . Por su parte el sufijo -aso aparece en: guraso (padre o madre), arbaso (antepasado), aitaso (abuelo), amaso (abuela), aitakilaso y aitatokibilaso (bisabuelo), semeso (nieta), alabaso (nieta), ilobaso (hijo o hijo de sobrino). El significado del sufijo no es claro: es posible que "aitaso" (abuelo) sea padre grande, como en francés, alemán e inglés (...).

Tales palabras están elegidas bajo el criterio sonoro de "its", "tsa" (en euskera) y "cha", "chap" (en castellano), y sobre él se construye el total de la sección. El estudio etimológico, que arranca de la palabra "itsaso" (mar) se desarrolla tomando como base las dos partes que parece tener esta palabra: "its" o "itz", y "aso". La primera, "itz", se encuentra en palabras que, como hemos dicho, guardan cierta relación con el agua, como por ejemplo "izoki" (salmón), "izurde" (delfín), "izotz" (hielo o escarcha), "iztoki" (pantano), etc.

En cuanto a la palabra castellana "chapotear", el compositor procede de forma similar, apoyándose en su valor onomatopéyico ("chap" como onomatopeya del golpe que se da en el agua), y en los distintos derivados de raíz común como puedan ser "chapotear", "chapoteo", "chapalea", "chapaleo", "chapalateo", y un largo etcétera de términos cuyo parentesco sirve muy bien a los propósitos sonoros de esta sección. Los recursos técnicos, en este sentido, son múltiples y abarcan campos de tan amplias posibilidades como puedan ser la superposición, yuxtaposición, etc., de las distintas sonoridades vascas frente a las de la lengua castellana. El simbolismo intencional implícito en cada uno de los elementos que integran esta última sección del *Oratorio Panlingüístico* ha de entenderse, aun dentro del conjunto total o bloque unitario que constituye, desgajado en las dos tonologías que enfrenta.

El criterio con que estudiamos el simbolismo verbal de nuestro propio idioma no es aplicable a lenguas distintas y, en este sentido, tendremos que aceptar que este procedimiento ahora empleado por González Acilu (en lo que se refiere al estudio paralelo de etimologías, o más bien de los efectos sonoros de éstas), complica su comprensión por el hecho de que, a pesar de que la pronunciación o armonía de los idiomas tenga sus valores reales, a la hora de enjuiciarlos tendemos a hacerlo –aun de forma inconsciente– con el prejuicio de la normatividad de nuestra propia lengua.

24. Se ofrece aquí solamente una parte del texto como representación de alguna de sus sonoridades y valores fonéticos más importantes.

Todos estos, y otros aspectos en relación con el simbolismo lingüístico en general, y el simbolismo particular de los idiomas, han sido estudiados con gran precisión por Vicente García de Diego en sus *Lecciones de lingüística española*²⁵, autor también del *Diccionario de voces naturales* de gran utilidad para el análisis de los términos empleados por el compositor navarro en el *Oratorio*. García de Diego entiende que en todo idioma se da un espejismo general de la estimación sensible: la lengua propia nos hace ver en falsa perspectiva las demás.

2.5. La lengua ancestral y los límites del significado: Arrano Beltza

Agustín González Acilu se ha sentido siempre atraído por la musicalidad que contienen todas las lenguas y, entre ellas, es el euskera la que para él posee mayor fuerza expresiva, como lo demuestra su interés creciente por la investigación en las raíces mismas, en el origen del idioma vasco, y consecuentemente desde su óptica de compositor, en la esencia de su música. Precisaríamos más espacio para detenernos en las consideraciones que, partiendo de las reflexiones de Acilu en torno a la cuestión de “qué es la música vasca”, se refieren al estudio de los fundamentos lingüísticos en sus obras vocales, y más concretamente a los estudios del euskera, del entroncamiento entre música e idiosincrasia de un pueblo, o de las propiedades icónicas que a juicio del compositor contiene la lengua vasca.

Sin embargo, puesto que el *Oratorio Panlingüístico* representa algo más que una obra vocal con texto en euskera (música vasca, en definitiva), deben aclararse de antemano algunas ideas que nos sitúen en el mundo sonoro en que nos movemos para su análisis. Y para ello hay que partir de la postura que adopta Acilu con respecto al significado que otorga a la expresión “música vasca”: la única referencia que tenemos de la música, como objeto sonoro, ancestral, vivo, que poseemos es la palabra; y a partir de ahí es cuando está dispuesto a razonar, a hacer música vasca en sentido estricto.

La música del lenguaje a veces se nos escapa cuando se trata del idioma propio o de un idioma que dominamos, puesto que nuestra atención se dirige más bien a captar el significado, el concepto que expresa la palabra. En cambio, en cuanto el idioma nos es desconocido percibimos con facilidad sus rasgos tonológicos, su musicalidad. Por tanto, si consideramos que el euskera es un elemento sonoro, como lo es cualquier otra lengua, y no un elemento teórico ni escrito, y que éste posee una musicalidad propia, lo que hacemos es invertir el proceso habitual: condicionar la música al idioma y no al revés.

Desde este planteamiento entiende Acilu que, si no existe un texto (de la naturaleza que sea) no existe música vasca, es decir, podría pertenecer, asignarse, a cualquier otra localización geográfica:

Si interviene la tonología vasca, sí hay música vasca. Un zortziko me informa de una región, pero como esencia de las cosas, no. Me atrevo a decir que no existe la música vasca, o la música navarra. Sí se puede hablar, por ejemplo, de una arquitectura, porque no hay una

25. GARCÍA DE DIEGO, Vicente. *Lecciones de lingüística española*. Madrid: Ed. Gredos, 1973.

relación con la naturaleza, pero ni el 5/8 ni los instrumentos están relacionados con la naturaleza. La "txalaparta" es un objeto, un utensilio de trabajo que produce una ordenación sonora que sí puede ser válida, pero se parte de unos objetos. Una música en 5/8 con instrumentos cultos y estructura del siglo XVIII no puede pretender pasar por ancestral. La esencia de la música vasca tiene que venir por la palabra, lo demás es mera información²⁶.

En el mes de noviembre de 1972 Agustín González fue invitado por el Centro de Iniciativas y Turismo de Tolosa a participar en una mesa redonda sobre el tema "Esencia de la música vasca" (título que sugirió él mismo); y con tal motivo tuvo la oportunidad de exponer las posibilidades que a su entender ofrecía la actual estética musical a quien deseara enfocar, desde una perspectiva objetiva, una creación musical cuyo contenido sonoro estableciese alguna relación con el pensamiento vasco. En el Festival de Tolosa conocería a José Antonio Artze, "Hartzabal", con quien tuvo la oportunidad de conversar acerca de sus trabajos, interesándose sobre todo por su poesía. Artze, nacido en Usurbil (Gipuzkoa), había formado en 1966, junto a otros poetas y cantantes, la agrupación *Ez Dok Hamairu*; su primer libro *Isturitzetik Tolosan Barru* había sido publicado un año antes. De 1973 son otros dos libros de poemas, realizados en colaboración con el pintor José Luis Zumeta: *Laino guzien azpitik* y *Eta sasi guztien gainetik*.

Tras la lectura de estos dos libros que Artze le había enviado, y a raíz de una conversación mantenida por el compositor, en marzo de 1975, con José Luis Eslava, Leonardo Oficialdegui y Javier Alonso –conversación que tenía lugar en Pamplona, tras el estreno con gran éxito de su *Libro de los Proverbios*– Acilu consolida su proyecto de componer una obra con destino a la Coral de Cámara sobre un texto en euskera. Comenzó a trabajar en ella a principios del otoño de 1975, finalizándola en la primavera de 1976. La idea primera en el anteproyecto de la obra, llevaría por título *Nafarroa'ko* y su fuente sonora había de ser una coral de cámara con cuatro solistas; sin embargo, a raíz de la lectura de Artze, Acilu se interesa inmediatamente por uno de los poemas del libro *Laino guzien azpitik*, el que lleva por título "Arrano Beltza" (Águila Negra), un texto de gran fuerza expresiva por su significado y por su significado. A propósito de este texto elegido por Acilu para su obra, José Antonio Artze explicaba así los motivos que le habían sugerido su escritura:

Me parece que un escudo con un águila con las alas desplegadas muestra más claramente el carácter de nuestra tierra, por eso me gustó el tema y decidí hacer un poema, que forma parte de un libro, aunque tiene por sí mismo entidad propia²⁷.

Artze divide sus poemas en cuatro tipos: visuales, fonéticos, líricos y sociales.

Arrano Beltza quiere ser una denuncia, a través de una crónica, de la ceguera política de nuestro país; trabajo con poemas fonéticos que ya de por sí tienen musicalidad. No tendría sentido el escribirlo en castellano, pues la obra está basada en el sonido en euskera, y las palabras en castellano son otro mundo sonoro diferente²⁸.

26. *Berriak* nº 19, 26.1.1977; pp. 32-33 (sin firma).

27. M. J. Alcocer/ E. Hernández. Entrevista con González Acilu y José Antonio Artze. *Unidad*, 15.1.1977.

28. *Ibid.*

Con estas características no es de extrañar que Acilu se sintiese atraído por el texto: un conjunto de cifras –fechas– introducen un canto y crónica de Navarra que parte del siglo XIII y se prolonga hasta 1975. En primer término interesa el valor abstracto que representa el significante de esas cifras y, además, el significado que contienen de forma casi emblemática.

A modo de crónica histórica que va recorriendo una serie de fechas negras en la historia del pueblo navarro y que marcan su pérdida de independencia, el poema de Artze se centra en acontecimientos que han tenido lugar desde el año 1200 hasta nuestros días, y en el que se incluye un fragmento de una canción suletina del siglo XV sobre la traición del beamontés Conde de Lerín, pariente de Fernando el Católico. Se inicia con el recitado de fechas: 1200, 1332, 1379, 1512, 1609, 1789, 1794, 1839, 1879, 1931, 1937, 1966, 1971, 1975. Seguidamente da comienzo el poema:

*arrano beltzarekin joan ziren
joan ziren joan
 jaen go
navas de tolosara
nafarrak
eta kate
 kateekin itzuli etxera
eta kate
 kateak ekarri herrira
 harmharrira
atzeritarrentzat
atzerrian
 gerla irabazi
eta herrian nafarroa
 nafar aroa galdu.*

La obra –cuyo título sería finalmente el del poema de Artze– está realizada con un marcado signo expresionista, debido fundamentalmente a las particularidades de orden semántico que comporta el poema tomado como texto. En *Arrano Beltza* encontramos, pues, una oposición entre dos fuerzas: fuerza del significante en sí (el euskera), y fuerza del significado; el propósito consiste entonces en lograr a través de la música, un equilibrio frente a la gran carga expresiva –e incluso agresiva– que contiene el poema, para así establecer una dialéctica entre el pensamiento de Artze y la creación del compositor. Es decir, el texto en *Arrano Beltza* no es en absoluto neutral en cuanto a su significado (como pudiera serlo en *Dilatación Fonética* o en el *Libro de los Proverbios*) sino que, semántica (del texto) y sintaxis (de los sonidos) son las que establecen la dialéctica en la partitura. Mediante la exaltación de los valores acústicos (de una fuerza expresiva nada común) Acilu consigue traspasar los límites del significado concreto que impone el poema, distanciándose de la ideología que contiene. Tarea nada fácil por la evidente actualidad del tema en el momento de su composición, entre 1975 y 1976.

La estética expresionista desde la que el compositor enfoca su obra concuerda perfectamente con unos conceptos que operan bajo el signo de la ener-

gía y la vitalidad. Estos diluyen su significado en la exaltación de los valores puramente fonéticos de su significante, potenciados a través de la investigación en el simbolismo literal de cada uno de sus fonemas. En este caso los presupuestos estéticos de José Antonio Artze y Agustín González se mueven en la misma línea; de manera que resulta más sencillo comprender que en *Arrano Beltza* la música arranque directamente del texto, de su particular musicalidad. Significado y materia sonora oponen y miden así sus fuerzas a lo largo de los veinte minutos de duración de la obra.

El texto se despliega sobre un cuarteto de voces solistas y coro mixto, dividiéndose éste a doce partes en el transcurso de la obra. La obra comienza con una estructura que arranca de la acumulación de las cifras que presiden el texto, a cargo del coro, mantenida por los solistas a modo de pedal, finalizando con un uso simbólico de la aspiración seguida de la espiración a modo de relax cadencial. Tras una breve estructura cuya base es la pronunciación de la cifra “1609” a *manera de rezo* por los solistas –en 1609 tiene lugar la Inquisición de Pierre de Lancre y los procesos por brujería en Laburdi (Labourd); aprovechando la marcha de los hombres a la pesca del bacalao en las Terranovas, de Lancre quema a setecientos vascos, en su mayoría mujeres– el coro se sumerge en un contraste de alturas indeterminadas frente a una altura fija que resuelve en una cuarta tritono. Y de las alturas melódico-interválicas se pasa a la altura más cómoda, la entonación hablada, que adoptan los solistas al *decir* de forma sincrónica un conjunto de cifras que se articulan de manera rápida.

TUTTI

3/1200	1332	1379	1512	1609	1789
[MILATA BERREHUN]	[MILA TA HIRUREHUN DAHOGEI TA HAMABI]	[MILA TA HIRUREHUN DAHIRUROGEI TAHEMERETRI]	[MILA TA BOSTEHUN DAHAMABI]	[MILA TA SEIREHUN DA BEDERATZI]	[MILA TA ZARPIREHUN DA LAROGEI TA BEDERATZI]

Arrano Beltza [11]

Sucesivamente se van incorporando las distintas cuerdas de forma que el timbre se va enriqueciendo, hasta llegar a un clímax que desemboca en “un minuto de silencio”. Los recursos técnico-vocales en *Arrano Beltza* son numerosos, por lo que no podría ofrecerse aquí una ejemplificación exhaustiva. No obstante señalamos que, en el último tercio de la obra, entre los compases 360 y 363, encon-

tramos una de las experimentaciones sonoras más llamativas e interesantes: una especie de coral hablado –interpretado por el coro– formado por cifras cuyo significado simbólico se nos va ofreciendo progresivamente. Gráficamente, las cifras van ordenadas según su sonorización fonética, y la superposición de las mismas genera una connotación sonora de índole religiosa. Pero, además, el recurso ideado por Acilu viene a reforzar el aspecto semántico: “a manera de preghiera”, indica la partitura, cuando en el compás anterior el coro ha dicho:

ez behi eta ez zezenik

MariSantz hiretzat

eta bai semea hilotik

(ni vacas ni toro, para ti Mari Sanz, y sí de tu hijo el cadáver).

CORO

MARISANTZ HIRETZAT ETA BAI SEMEA HILOTIK

15 = AMABOS / 70 = HIRUROGEI / 900 = BEDERATZIREHUN / 1000 = MILA

Arrano Beltza [359-363]



Gijón, 1999. Encuentros con la Creación Contemporánea. Universidad de Oviedo. Cátedra Jovellanos. Agustín González Acilu, Leonardo Balada, Marta Cureses, Carlos Cruz de Castro.

Es otra muestra del desafío técnico que impone un texto fuerte, de significado muy concreto, que se resuelve estableciendo un paralelismo entre la expresión semántica y el significante sonoro. Técnicamente, desde el punto de vista del intérprete, el tratamiento fonético conlleva grandes dificultades de ejecución; que las palabras lleguen a ser articuladas hasta conseguir la máxima “claridad” posible con la boca cerrada, sólo se logra mediante ejercicios de articulación en esta posición (B.C.). Pero lo importante es que, al final, el auditorio podrá intuir la semántica del texto sin que se obstaculice la música –que prevalecerá sobre aquella– de manera que no se perturbe el valor musical de la lengua.

El hecho visual se hace también presente, y un buen ejemplo se encuentra al final de la obra; un hecho visual combinado con un efecto sonoro, resultado de lo que quiere ser expresión de un estado de ánimo vitalista: esto es lo que sucede cuando todos los miembros de la coral dan un paso al frente (conjugándose así signo visual – signo auditivo), como reafirmación y potenciación de lo que ya de por sí hablan los sonidos de *Arrano Beltza*. Algo parecido identificamos en el empleo de las campanas, cuya función sonoro-simbólica refuerza el criterio

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, there are five boxes containing the numbers 2/4, 1/8, 2/4, 1/4, and a cross symbol, followed by a box with 1/4 and a circled 10. Below these are two staves: 'Solistas' and 'CORO'. The 'Solistas' staff has notes with dynamic markings like 'f', 'ff', and 'mf', and includes instructions like 'PASO AL FRENTE CON PIE DERECHO' and 'TACONAZO CON PIE DERECHO'. The 'CORO' staff has similar markings and includes a section for vocal parts: TENOR, BAJOS, and BAJOS, with 'CAMP.' and 'AGUDA' markings. The score is dated 'MADRID JUNIO 1976' and signed 'A.G. ACILU'.

Arrano Beltza [413-427]

anterior, estableciéndose con ambos elementos una interacción de valores objetivos (los que proponen forma y sonidos) y subjetivos (los derivados del fin ideado por el compositor). Unos y otros localizan un alto grado de iconicidad, con la que especula González Acilu. Las tres campanas –aguda, media y grave– anuncian el hecho visual, el paso adelante que simboliza la fuerza, la vitalidad, el empeño. La fuerza dramática que emana de la música, en abstracto, y su oposición sobre el significado que contiene el texto, quedan relegadas momentáneamente ante la entrada en acción, el movimiento decidido y firme de los intérpretes. Estos últimos compases constituyen en sí mismos un signo que resume lo más profundo de la obra.

2.6. El euskera: una lengua para hablar con los dioses

En 1977, por mediación de Juan Oñatibia, González Acilu se pone en contacto con Imanol Mugika Alberdi, un hombre de personalidad atractiva del que el compositor tiene noticia a través de sus escritos. Nacido en Bergara (Gipuzkoa), Mugika se trasladó a Venezuela en 1949 y allí ingresó en las escuelas de filosofía esotérica cabalista de Caracas y más tarde de Bogotá. Sus trabajos de investigación se dirigieron siempre hacia el estudio de las raíces del euskera; identificándose con las bases del pensamiento humano, sus intereses se han centrado en cuestiones que atañen a la filosofía y la lingüística, como lo demuestran sus publicaciones en torno a estos temas²⁹.

Acilu es invitado a “Gorrinzulo”, el caserío en Oiartzun donde Mugika pasa largas temporadas. Impresionan las facultades de este hombre cuya sabiduría y conocimientos están a medio camino entre el ámbito lingüístico, filosófico, teológico y la medicina natural. El primer encuentro entre ambos se produce en un momento en el que el compositor está máximamente interesado en la búsqueda de identidad entre palabra y música, una conjunción sonoro-plástica en la que la sonoridad de palabras y fonemas, además de comportar la sintaxis de una futura obra, organicen con *óptica icónica* toda una coreografía.

La obra fruto de estas preocupaciones, que lleva por título *Izena ur izana*, obedece a una norma de evolución seguida a lo largo de todos los trabajos de González Acilu y que actúa como eje y motor en su producción musical. El proyecto se reafirma, una vez más, en experiencias anteriores: desde *Dilatación Fonética* en la que observábamos el rigor científico conferido al tratamiento del material sonoro, *Oratorio Panlingüístico* fundamentado en la oposición tonológica entre la lengua castellana y el euskera; *Hymne an Lesbierinnen* sobre un texto sin entidad lingüística o *Cantata Semiofónica* en la que al mundo sonoro originado por la palabra se añade el mundo gestual que éste comporta a través de un coro

29. Algunas de sus publicaciones sobre este tema: *Ciencia y filosofía*. Buenos Aires: Kier, 1962. *Lingüística Baska*. Buenos Aires: Kier, 1966. *IAINKOA*. Tolosa: Imprenta Tolosa, 1978. *El proceso mental, los abstractos y la Ética*. Caracas: Imprenta Albión, 1964. *El simbolismo y el Lauburu*. Caracas: Imprenta Albión, 1968.

de sordos. Y también *Arrano Beltza*, cuyo planteamiento intenta dar respuesta a una de las cuestiones que más han interesado al compositor navarro durante años: la esencia de la música vasca.

En el caso de *Izena ur Izana* son varios los resortes que accionan su puesta en marcha. En primer lugar, una idea estética surgida como evolución de la producción musical de Acilu; a ella se une una idea filosófica como deseo de investigación en las leyes de la naturaleza mostrándolas a través del arte y tomando como punto de partida la teoría desarrollada por Imanol Mugika en su trabajo de carácter ensayístico titulado *Teoría de la formación de las lenguas vista a la luz del euskera*. También está presente una idea poética fundamentada en la realidad vista a través de la poesía de Sabin Muniategui y la propia poética musical del compositor. Y por último, una idea científica desglosada en dos aspectos: el primero de ellos lingüístico (un análisis de fonemas en cuanto a la intensidad de sus vibraciones) y el segundo físico (la relación de los fonemas entre sí en cuanto a fundamentos tanto físicos como psíquicos).

Con la suma de todas estas ideas Acilu persigue de nuevo el signo icónico; es decir, si las palabras construidas sobre unas bases estéticas y filosóficas (que atañen a la concepción cósmica vista a través de la mente vasca) originan el mundo sonoro musical, el hecho físico de las mismas (en cuanto vibración de sus fonemas) dará origen al factor o expresión plástica representada por el ballet que ocupa la segunda parte de la obra. Todo este material proporciona una base consistente sobre la que se sustenta formal y estructuralmente la partitura. Formalmente la obra se divide en dos partes, y ambas se corresponden con textos de los mencionados autores. La primera toma un texto de Muniategui, en el que se ofrece una interpretación poética de las ideas de Mugika, y en la segunda da forma al texto de este último, tratando de establecer una correspondencia lo más fidedigna posible entre la vibración de los sonidos del euskera y su expresión plástica; de ahí la necesidad de actuación de un ballet en apoyo de este criterio. Entre estos valores destacan algunos como los contenidos en raíces básicas del euskera –“iz”, “ur”, “bel”, “zar”– que, por su importancia, fundamentan a su juicio tanto el valor sonoro-formal como el visual o plástico de la obra. La imagen acústica del texto se refuerza en su significado visual por el ballet: son las vibraciones de los fonemas las que darán paso a la expresión plástica a través del movimiento del cuerpo de baile.

Es imprescindible realizar un breve estudio de la teoría de Mugika en torno a la formación de las lenguas, teoría que –sin perjuicio de otras consideraciones– calificamos de filosófico-lingüística, y a través de la cual Acilu deduce las estupendas posibilidades de índole imaginativa que la naturaleza (como base del planteamiento que en ella se expone) brinda a la creatividad. Sirva también este estudio para facilitarnos la comprensión de la interpretación poética que, a partir de algunos de sus presupuestos, realizaría posteriormente Sabin Muniategui.

A los contenidos de la teoría expuesta por Mugika les daremos la orientación que nos ha sugerido José Miguel de Barandiaran en su *Contribución al estu-*

*dio de la mitología vasca*³⁰, en la que al referirse a “El mundo de las creencias” establece la conveniencia de distinguir dos categorías diferentes de conocimientos que nos sirvan al propósito de apreciar el valor de ciertas aseveraciones en los relatos vascos. Él mismo, a través de la extensísima labor de investigación que realizó sobre el pueblo vasco, su historia, orígenes, creencias, ha constatado que gran parte de los materiales etnográficos registrados en sus trabajos se hallan relacionados con temas mitológicos que, al tiempo, enlazan con concepciones tradicionales que perduran hoy: “Según la sentencia popular –dice Barandiaran– lo real comprende no sólo cuanto perciben los sentidos y barrunta y asegura la razón, sino también todo lo que tiene nombre”³¹.

Establece, sin embargo, una diferencia entre aquello percibido por uno mismo, conocido personalmente y, por tanto, seguro, que suele expresarse en forma categórica; las expresiones que ofrece para este tipo de conocimiento son: “au esan dute” (han dicho esto), “ori egin zuten” (hicieron eso), “ala da” (así es). Mientras que para aquello que se conoce a través del testimonio ajeno, o a través de referencias, afirma que no puede asegurarse categóricamente, sin reservas, y por ello las expresiones que se utilicen para manifestar esta otra categoría de conocimientos deben acompañarse de la partícula o prefijo “omen”, o bien “ei”, dependiendo de las distintas regiones. Y ofrece los siguientes ejemplos: “au esan omen dute” (se nos informa que han dicho esto), “ori egin omen zute” (se dice que hicieron eso) y, la expresión que más nos interesa entre estas, “izena doon guztien emen da”: se dice que existe cuanto tiene nombre”³².

De manera que, de acuerdo con las consideraciones de Barandiaran, situaremos en esta segunda categoría los conocimientos a los que Mugika hace referencia en el estudio-teoría que sirve de soporte en la obra de González Acilu. Solamente un par de puntualizaciones sobre el enfoque que damos aquí al análisis: la primera de ellas, poner de manifiesto la escasez de estudios que se han realizado en sentido riguroso sobre este tema: “La lengua natural, ahora y siempre –dice García de Diego– no ha tenido la estimación de los cultos y casi no ha merecido más que la curiosidad etnológica de algunos eruditos”³³. Y la segunda, casi un agravante de la anterior, la confusión reinante en algunas de estas teorías que han pretendido sistematizar sus principios aplicándolos indiscriminadamente a una masa de voces naturales, con frecuencia salpicada de formas inconstantes que no ofrecen sino visiones distorsionadas y sentidos distantes del original:

30. BARANDIARAN, José Miguel de. *Contribución al estudio de la mitología vasca*. Mendoza (Argentina): Universidad Nacional de Cuyo, 1952 (publicado en homenaje a Fritz Kruger (Tomo I). La reproducción facsímil de esta publicación argentina, revisada y corregida por su autor –y de la que tomamos la cita– se incluye en *Diccionario ilustrado de la mitología vasca*. Bilbao: Gran Enciclopedia Vasca, 1972; p. 360.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*

33. GARCÍA DE DIEGO, Vicente. *Diccionario de voces naturales*. Madrid: Ed. Aguilar. Cultura e Historia, 1968; p. 3.

Las exageraciones y errores de los simbolistas han creado un clima de descrédito para el simbolismo literal; pero en sus justos límites hay que reconocerle un valor trascendental, pues ha sido un valor importante en la formación de los idiomas y un elemento capital y decisivo en la creación de las onomatopeyas³⁴.

Para acceder al estudio que Agustín González lleva a cabo como argumento que fundamenta su interés por desentrañar la esencia más pura de la lengua vasca, solamente hay un camino: recorrer, paso a paso, este razonamiento sugerido a través de las consideraciones de Imanol Mugika en su *Teoría de la formación de las lenguas vista a la luz del euskera*. Una teoría que estudia con profundidad para después manipular sus principios con toda la libertad creativa que le permite su condición de compositor sumamente intuitivo. El trabajo de Mugika está estructurado en tres partes: “Izena”, “El euskera”, y un resumen fonético. En la primera de ellas su autor se refiere al origen de las lenguas primitivas, con raíces propias, que a su entender “son de base fonética, ya que al tratarse de la palabra que es sonido, debe buscarse su origen o piedra ara en el fonema”³⁵. De la palabra “izená” ofrece la traducción “de la luz o de la energía”, una energía natural manifestada a través de una evolución y en función de la cuál era o existía cada ente: “el izena que cada cosa tenía, era aquello que es de la luz o energía de la divinidad y naturaleza, ya que lo divino y lo humano o natural van siempre juntos y su separación es sólo función consciente”³⁶.

Atribuye a la palabra y al fonema un origen filosófico y sagrado. Partiendo de ellos surgirán después las lenguas primitivas enraizadas con la naturaleza.

El fonema y los nombres (izenak) de las cosas –dice Mugika– son derivados de los campos vibratorios de los seres. Y la vida intelectual o ciencia, para que sea ciencia, debe ser aplicación de las leyes de la naturaleza³⁷.

Tomando como base su consideración, esta ciencia se convierte en ciencia divina, y los científicos en teólogos que investigan en los cuatro elementos naturales –tierra, aire, agua, fuego– que actúan en la humanidad mediante las cualidades que denomina “vida vegetativa, sensibilidad animal y razón o consciente”; cuatro componentes (los elementos antes mencionados) y tres almas: vegetativa, sensitiva y racional.

En la segunda parte de su teoría, “El euskera” (Euzko elea) se presenta la lengua vasca como una verdadera ciencia:

Es anterior a la confusión y mezcla posterior que ha dado origen a las lenguas modernas, que nada tienen de herencia natural y entronque directo con la naturaleza. Son uno de los productos de los hombres y su valor es nulo al ser medido con el metro de la natura-

34. *Ibid.* p. 15.

35. MUGIKA, Imanol. *Teoría de la formación de las lenguas vista a la luz del euskera*. Irún: Imprenta Oyarzun, 1975; p. 15.

36. *Ibid.*

37. *Ibid.* p. 7.

leza, ya que carecen de las cualidades necesarias para poderse situar entre los hijos de los dioses, o hijos de las leyes naturales³⁸.

Frente a las lenguas modernas, las lenguas primitivas establecían, según Mugika, todo un sistema de acción natural, puesto que partían de la reproducción, de la imitación, de los sonidos naturales: identificaban los fonemas con el campo vibratorio del objeto nombrado, de manera que tomaban como punto de arranque las vibraciones y onomatopeyas naturales.

De lo expuesto hasta aquí, y ya que no se trata de realizar una interpretación de esta teoría, más bien intuitiva que científica, debe quedar claro que no se cuestionan los principios establecidos como base para explicar el origen de las lenguas; simplemente se trata de exponer algunos de los fundamentos lingüístico-filosóficos que en ella se ofrecen y que sirven para acercarse a la interpretación que Acilu realiza sobre el estudio de la vibración de los fonemas propuesto por Mugika. Siguiendo su teoría, no se podría hablar de una lengua primitiva única, como representante de la expresión hablada de un pueblo determinado, si bien admite que todas las vibraciones y sonidos naturales proceden de lo que él denomina una “vibración clave o esencial” de la que derivarían todas las demás.

Es necesario insistir en el hecho de que la explicación no es en modo alguno científica; oscila continuamente de lo filosófico a lo religioso y ofrece una interpretación cuando menos interesante por la originalidad que reviste su planteamiento. Así, afirma que la lengua primitiva universal, de la que luego derivarían todas las demás, es la lengua de los hombres sabios, que hablan con los dioses y reproducen los sonidos de la naturaleza:

Hay una lengua primitiva única, pero es la filosófica, secreta, propia de los aztlis, Maestros e Iniciados, ya que con esos fonemas dominaban y actualizaban las vibraciones de la naturaleza. Esa es la lengua interna, que nos sirve para hablar con los dioses.

y de ella se derivan después, a su entender, el resto de las lenguas.

Luego viene por derivación y adaptación a determinadas circunstancias de la vida, la formación de las lenguas usadas en la vida diaria de relación humana, a través de las necesidades sociales y trato diario con nuestros semejantes. Esa sería la lengua externa y objetiva, que nos sirve para hablar con los hombres³⁹.

La lengua vasca se encontraría entre estas lenguas primitivas, educidas de los grupos humanos, configurándose y adquiriendo unas características propias durante milenios. Su genética, adquirida de la naturaleza, está sobre todo determinada por su grado de sabiduría natural y por su identificación con la propia naturaleza.

Sobre el significado que encierra el título de la obra, *Izena ur Izena*, “a la luz de la teoría de Mugika” podemos decir lo siguiente: “izena” significa “lo que es de la luz” o “lo que está tomado y formado de la luz”; el “izena” o nombre de cada uno

38. *Ibid.* p. 10.

39. *Ibid.*; p. 12.

indica, según esta teoría, la carga energética que posee el ente. La raíz “ur” contiene un doble significado; en primer lugar por la vocal “u”, que se refiere a lo profundo, a lo mineral, lo más bajo en la escala evolutiva, y así parece indicarlo su misma forma, como algo que tiene entrada y profundidad. La “r” es la consonante de la fuerza, de la energía, tanto si se trata del fonema /r/ simple, como múltiple, ambos

[...] fonemas educidos del ruido que produce toda acción violenta al manifestarse un potencial energético de la naturaleza. Es la onomatopeya del trueno –dice Mugika– de la ola marina al romper, del galope de una manada de caballos (...). La R doble indicará en la lengua baska, actividad, poder, siendo la R sencilla la materialización de esa energía ya disminuida. Por ello se puede afirmar que, en la lengua baska, todas las consonantes tendrían varias formas de emisión o intensidad en su pronunciación, indicando así la condición o importancia de la actividad o acción representada⁴⁰.

El término “izana” hace referencia a “lo que existe”. El uso popular ha simplificado la expresión en dos palabras : “*Izena, izana*” (“nombre, existe”, sería su traducción literal al castellano, o más libremente “lo que tiene nombre, existe”). Hay otra expresión que completaría la anterior: “*Izena, esana, izana*” (“lo que tiene nombre, y se habla de ello, existe”). El título propuesto para la obra, “*Izena ur izana*”, se traduciría como “lo que tiene nombre, y se materializa, existe”. Esta teoría parte de la realidad del euskera considerado como una de las esencias del ser vasco que ha permanecido inalterable. De ahí que la indagación en las raíces, en el “izana”, sea para Mugika llegar a los orígenes mismos del lenguaje humano.

De todo ello González Acilu pretende realizar una simbiosis de tres aspectos: primero, el universo sonoro de la fonética del euskera; segundo, mundo visual que se deduce de lo que Mugika llama “vibraciones de los fonemas”; y tercero, la coreografía que puede desarrollarse a partir de las leyes naturales que se exponen en esta teoría, así como de las grafías correspondientes a los signos del alfabeto vasco que Mugika relaciona con la concepción que el pueblo vasco ha tenido de los fenómenos naturales y de la filosofía.

No obstante, no hay que olvidar que la estructura de *Izena ur Izana* no se limita a la interpretación de las teorías desarrolladas por Mugika, sino que éstas a su vez pasan por el filtro poético, por la interpretación que de ellas realiza Muniategui. Y precisamente por este motivo es por lo que no interesa tanto el rigor o validez que tenga este planteamiento desde un punto de vista científico (o como propuesta de teoría pseudo-lingüística) cuanto por su originalidad y capacidad de sugerencia para una mente creativa e intuitiva como la de Acilu.

Cada palabra que integra el texto está considerada bajo un doble criterio: el primero considera el plano del significante (al que Acilu concede un valor sonoro estrictamente fonético, y por ello su tratamiento es “instrumental”) y del significado, en cuanto al simbolismo literal de los fonemas. El segundo interesa al propio valor sintáctico que queda determinado por cada una de estas palabras en el marco general –estructural– de la obra.

40. *Ibid*; p. 14.

La primera parte está integrada por dos secciones : "Itza" (la palabra), desglosada a su vez en tres subsecciones que recogen la articulación de palabras en lo que constituye un mundo sonoro escueto, limitado a la articulación y, por tanto, de mayor poder objetivo, e "Izena ur izana" a su vez desglosada en cinco subsecciones que reflejan un mundo sonoro más controlado, más pentagramado, esto es, de alturas determinadas. La segunda parte de la obra, "Asiereak" (que incluye el ballet) se desarrolla a lo largo de diez subsecciones que finalizan, a modo de gran coda, con una síntesis del material procedente de las raíces básicas del euskera. Así comienza la primera parte:

*Itza
Aintziña. Aintziña batean
mundua izan baiño leenago
askotaz leenago, aintziñago
oraindik gauaren barrunbean
izarren berririk ez zanean
ta, argiak, aizeak, euriak
izenik ere ez zeukatenean...*

(La palabra: antiguamente, en una remota antigüedad/ antes que el mundo existiera/ mucho antes, muchísimo antes/ cuando todavía en el seno de la noche/ no se sabía de las estrellas/ y, la luz, el viento, la lluvia/ aún no tenían ni nombre).

"La idea central –dice Acilu– va a consistir en extraer del medio semántico contenidos sonoros (no arbitrarios) que dicha materia sonora pudiera representar"⁴¹.

Esta búsqueda de la imagen acústica se fundamenta en el deseo de conjunción de valores tales como la vibración (tanto de los fonemas como de los sonidos musicales), el significado y la impresión visual que a partir de ellos pueda desarrollarse. Bien es verdad que, incluso con esta unificación de criterio en su tratamiento, los resultados se manifiestan más claramente en unos casos que en otros. Ya en la segunda sección de esta primera parte, que refleja un mundo sonoro más controlado, se encuentra una breve forma desarrollada sobre la base de seis palabras reunidas bajo el denominador común "ur", una de las raíces básicas del euskera que más parece interesar al compositor, integrada en palabras como "agua", "tierra", "nieve", "leña", "hueso", "peña", "madera" o "abundancia".

"Asiereak", el principio, el génesis; así comienza esta segunda parte:

*Asiereak ez du soiñurik,
ezta itxurakizun neurturik.
Beltza da-ta margorik gabea
gau luze orren etendurea.
Aldatuz doa bai argirantza
ta, zuri garbi gorbizturantza,
ederrik, zein baiño zein obea;
ortzadarra ta trinkotasuna,
berein itxurra eta soiñuekin*

41. Anotaciones personales de González Acilu en los borradores de la partitura.

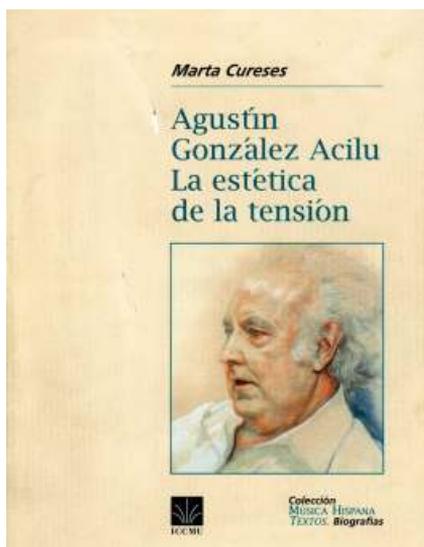
(El principio no tiene sonidos/ ni tampoco formas concretas./ Negro es y sin color alguno/ la gestación de esa larga noche./ Va cambiando hacia la luz/ y hacia el blanco límpido, revivido/ todo, hermosamente, a cual mejor,/ el arco iris y lo denso,/ en sus diversas formas y sonidos).

La palabra “soiñurik” (sonido), confiada a las voces blancas, busca un acercamiento a su valor semántico al tiempo que tiene un valor sintáctico. El empleo de micrófonos debería jugar aquí un papel micro-estructural para poner de manifiesto la resolución de la palabra en su última sílaba, “rik”; recordamos, sin embargo, que el día del estreno de la obra no se llegaron a emplear éstos por conveniencias acústicas de la sala (que a última hora hicieron que se desechase tal recurso), y cuyos efectos fueron sustituidos por el énfasis especial con el que los intérpretes suplieron su uso.

En el tratamiento de algunas de las denominadas “raíces básicas” la música adquiere un carácter de símbolo físico; raíces como “zar” y “bel” encuentran desarrollo pleno en la interpretación sonora que Acilu realiza sobre la base descriptiva expuesta por Mugika. Así, la raíz “zar”, definida como “profundamente filosófica”, sirve para explicar distintos procesos vitales y de la formación del hombre.

El texto de esta segunda parte, *Asiereak* –interpretación poética de Munia-tegui sobre la teoría de Mugika– es probablemente lo más interesante desde el punto de vista semántico, como descripción teórica del origen y formación de la lengua vasca a partir de vocales y consonantes. El criterio que el compositor emplea en el tratamiento del mismo denota una preferencia por las alturas resultantes de la propia articulación de las palabras, que en ocasiones se combinan con sonoridades pentagramadas, si bien predominan las primeras, con frecuencia adscritas a cada uno de los tres registros en que divide las tesituras de las voces.

Tanto *Izena ur izana* como *Arrano Beltza* significan en el catálogo de Acilu algo más que obras vocales con texto en euskera. Y por ello el enfoque conferido aquí a su estudio parte de la postura adoptada por el compositor con respecto a su forma personal de entender el significado de la expresión “música vasca”; una postura que elude los problemas que podrían derivarse de una concepción basada exclusivamente en aquellos elementos (ritmos, melodías, etc.) que tradicionalmente se han venido asociando a esta localización geográfica, en definitiva al folklore vasco, así como también aquellos otros que sin duda plantea el empleo de un texto en euskera:



El texto en euskera –dice Acilu– condicionaría en principio y parcialmente, la relación de los sonidos y la distribución de éstos en el tiempo, e incluso nuestra propia reacción psicológica motivada por la significación expresiva del término. Para enfrentarse a la composición de una obra vasca, resulta decisiva la elección del material sonoro. De lo expuesto, se verá que se ha prescindido del material que habitualmente se ha empleado, prescindiendo también de una composición en la que tomen parte vivencias correspondientes a obras tradicionales, y se renuncia igualmente a lo que podríamos llamar *organización de objetos sonoro-semánticos*. ¿Dónde, pues, y de qué punto partiremos para nuestra obra?⁴².

El punto de partida, a la vista de estas dos obras, parece claro: es la palabra que delimita los contornos de una intersección entre música y pensamiento vascos.

La palabra constituye así el único objeto sonoro, ancestral y vivo que poseemos. Un planteamiento que –sin despreciar otros posibles criterios en la interpretación del enunciado general de “música vasca”– sugiere una vía de trabajo, un posible camino a seguir una vez que, superadas las cuestiones teóricas, nos situamos en el mundo mucho más concreto de la realización. En definitiva, es éste el momento en que han de ponerse a prueba los presupuestos que propugna el compositor y si éstos funcionan adecuadamente sobre el papel, en la práctica sonora. El planteamiento podría suscitar opiniones diversas, pero lo que es seguro es que no se trata de una solución a medio camino entre lo que tradicionalmente es aceptado bajo el epígrafe de “etnomusicología”, y aquellas otras posturas que se inclinan por soluciones desconcertantemente –en ocasiones, arriesgadamente– innovadoras. A través de la palabra, de su estudio, de su investigación, es como González Acilu intenta dar respuesta a las exigencias que plantea esta cuestión de la *esencia de la música vasca* desde una perspectiva actual. Hacia su consecución apuntan Arrano Beltza e Izena ur Izana.

3. El límite desde ambos lados

Pensar el límite desde ambos lados es la premisa que Wittgenstein establece como única posibilidad para definir sus contornos, aunque ello suponga poder pensar lo que no resulta pensable en el ámbito del lenguaje (“lo que reside más allá del límite sería simplemente absurdo”⁴³). Se aproxima, sin pretenderlo, al carácter restrictivo del límite en Kant: la capacidad que pone la razón para fundar ámbitos de certeza indudables. Lo absurdo y lo indudable se equiparan al entrar en juego el concepto de vacío: espacial y lingüístico. Desocupación del espacio, vacío semántico.

González Acilu ha continuado trabajando sobre textos en euskera de manera ininterrumpida. *Oi Lur, Hain Hur (¡Oh Tierra, tan cercana!)* fue compuesta entre el mes de octubre de 1988 y abril de 1989, con motivo de un encargo de José Antonio Echenique, director de la Quincena Musical de San Sebastián, con el pro-

42. Anotaciones personales de González Acilu a la partitura.

43. WITTGENSTEIN, L. Prólogo a *Tractatus logico-philosophicus*; *op. cit.*

pósito de conmemorar su cincuentenario. *Oi Lur, Hain Hur* está destinada a dos grupos corales –coro de cámara y gran coro– y orquesta; el texto en euskera se debe a Xabier Amuriza y su contenido gira en torno a los principios de naturaleza y lengua. La densidad del texto que fundamenta esta obra aconseja citar de antemano las fuentes lingüísticas, etnológicas y mitológicas que, entre otras, han servido no sólo como información –imprescindible para llevar a cabo su estudio– sino también como soporte científico en el que apoyar algunas afirmaciones.

Entre estas fuentes, y en primer lugar, José Miguel de Barandiaran: de su extensa obra resulta también aquí de ayuda fundamental su *Diccionario ilustrado de mitología vasca*⁴⁴, pero asimismo “La Religion des Anciens Basques”⁴⁵ y *Contribución al estudio de la mitología vasca*⁴⁶. En segundo lugar, Julio Caro Baroja, a cuyos estudios antropológicos, históricos y lingüísticos es necesario recurrir con frecuencia; de entre ellos destacan al menos dos: *Sobre la lengua vasca*⁴⁷, por la importancia que supone lo que su autor define como “resumen del estado de la cuestión”, y que toma como punto de partida en la exposición –no como base de teorías propias– las ideas desarrolladas por Manuel Gómez Moreno y José Vallejo, para posteriormente “desentenderse del asunto” del que es mero informador. Es también de gran utilidad una obra mucho más general y, quizá precisamente por eso, más imprescindible aún que otras: *Los vascos*⁴⁸.

Estos son los primeros fragmentos del texto de Amuriza y su traducción, facilitada por el propio autor, al castellano. No hay que olvidar que el texto está escrito y *pensado* en euskera, de manera que la traducción nada nos dirá sobre la fuerza sonora que emana de la lengua original. Basta leer el texto en voz alta –aun sin comprenderlo– para darse cuenta de la energía que contienen potencialmente sus sonoridades:

*Oi Lur, hain hur
Biziaren oin, hazkuntzaren soin
Oi Lur, hain samur
Gizakien ein, jainkokien duin.
Itsasoan laino, lainoa elur, elurra ur.*

(Oh Tierra, tan cercana/ pedestal de la vida, cuerpo del crecimiento/ Oh Tierra, tan tierna/
medida de los hombres, tesoro de los dioses./ Niebla en el mar, la niebla se hace nieve/
la nieve agua).

44. BARANDIARAN, José Miguel de. *Diccionario ilustrado de la mitología vasca y algunas de sus fuentes*. Obras completas. Tomo I. Bilbao: Gran Enciclopedia Vasca, 1972.

45. BARANDIARAN, José Miguel de. Conferencia pronunciada en la *Semana Internacional de Etnología Religiosa* celebrada en Tilburg (Holanda), el 7 de septiembre de 1922. Edición en reproducción facsímil del “Extrait du Compte Rendu analytique” de la *III Session de la Semaine d’Ethnologie Religieuse*. Enghien (Belgique): Maison Saint Augustin, 1923. Seguramente se trata del primer trabajo científico publicado sobre este tema.

46. Trabajo de José Miguel de Barandiaran publicado en *Homenaje a Fritz Krüger* (varios autores). Tomo I. Mendoza (Argentina): Universidad Nacional de Cuyo, 1952.

47. CARO BAROJA, Julio. *Sobre la lengua vasca*. San Sebastián: Txertoa, tercera edición, 1988.

48. CARO BAROJA, Julio. *Los vascos*. Madrid: Ediciones Itsmo, octava edición, 1986.

Los valores que, desde el punto de vista fonético-musical, pudieran haberse extraído de las raíces básicas del euskera no parecen revestir mayor interés en lo que afecta al plano del significado, dado que de manera aislada todas ellas carecen de contenido alguno. Por tanto, la supuesta intencionalidad está orientada a destacar el carácter arbitrario con que se identifican, no en el poema, sino en la partitura: el concepto de vacío y su expresión más genuína a través del euskera. Se trata, sin duda, de un hecho sorprendente porque, después de haber trabajado con y en la lengua vasca a lo largo de obras de signo y planteamiento que conducen incluso a lo dispar –baste recordar las disimilitudes entre el *Oratorio Panlingüístico*, *Arrano Beltza* o *Izena ur izana*– su manera de proceder da ahora un giro para conducirnos a una doble función del material lingüístico. La primera de estas funciones conecta con lo que podríamos llamar “lo vasco” (lengua, naturaleza, mitología, creencias), y ahí su unión con el pensamiento de Barandiaran, Caro Baroja y Mugika; la segunda, sin invalidar la anterior, entronca con el concepto de vacío en la lengua vasca representado precisamente en unas raíces que, conteniendo su esencia más pura, no significan absolutamente nada. Las relaciones entre significante y significado dejan, no obstante, de ser arbitrarias, ni tan siquiera convencionales: más que designar un objeto reconocible, un contenido de pensamiento identificable, estas raíces básicas sugieren, evocan por arte de magia verbal, lo que de otro modo sería inexpresable, salvo mediante combinaciones de sonidos apropiadas.

El concepto de vacío sobre el que trabaja Acilu remite necesariamente al pensamiento de Oteiza reflejado en la *Ley de los cambios*⁴⁹, una ley bifásica cuya primera parte plantea el crecimiento físico de la expresión en una escala creciente a partir de cero, y una segunda fase que completa la experimentación interna de la expresión en su sentido metafísico y receptivo, desmontándose la expresión hasta extinguirse en la señal conclusiva de una obra vacía donde el cero de partida se ha vuelto negativo. En la segunda parte se procede a la inversa, con una técnica desocupacional del espacio, eliminativa. La desocupación del espacial se identifica aquí con otra desocupación, la del significado, la que propugnan los formalistas; y en este sentido la atención se centra más en la forma exterior, o trama sensible del símbolo lingüístico, que en su valor comunicativo; en el signo más que en el objeto.

La última de las obras en las que Acilu ha trabajado con el euskera, *Ez zaudela entzun dut* (*He oído que no estás*), es una de las más importantes en su catálogo, compuesta en 2002 e inspirada en un texto de Xabier Amuriza con quien ya había trabajado en *Oi Lur*, *Hain Hur*. Una vez más, el texto está pensado

49. OTEIZA, Jorge. *Ley de los cambios*. Zarautz: Tristan-Deche. Arte contemporáneo, 1990. Esta publicación reúne dos trabajos de Oteiza; el primero –realizado para una ponencia en el 13º Congreso Internacional de Crítica de Arte en Italia sobre ideología y técnica (Madrid, 1964), titulado “Ideología y técnica para una ley de los cambios en el arte”; el segundo es una conferencia: “El arte como escuela política de tomas de conciencia”, incluida en sus *Ejercicios espirituales en un túnel* (1965) cuya publicación no fue autorizada por el Ministerio de Información en 1966 y se vería retrasada hasta 1983.

y escrito originalmente en euskera –una abstracción de su sentido– de manera que la fuerza sonora del poema es portadora de una parte importante de la musicalidad fonética de la obra:

Ez zaudela entzun dut
Eta denean ikusten zaidut (...)
(He oído que no estás/ y te veo en todas partes)

En la trayectoria de Agustín González Acilu, la voluntad de renovación, investigación y búsqueda constante se muestra firme desde los inicios en la composición. Cuando situamos su creación *en la frontera de la música y la fonética* estaba presente esta ética del límite que prolonga su efectividad hasta la fecha actual. Desde el camino inaugurado con *Sucesiones superpuestas*, la consecución de una técnica propia, experimentada y reconocida con éxito, no ha conseguido arrastrarle en una única dirección, porque Acilu está plenamente convencido de la necesidad de romper con unas normas para proponer y alcanzar otras nuevas, principios de tintes expresivos más abstractos, procedimientos menos o nada condicionados a vivencias que forman ya parte de la historia.

Entre los principios constructivos de su pensamiento, las nociones de espacio y tiempo, junto a la memoria, forman una trilogía indivisible. Espacio y tiempo están articulados en virtud de la experiencia sonora; sus límites tienen desarrollos potenciales. Primero el límite como proposición ideológica –filosófica– frente a la esencia del concepto, actuando de manera eficaz sobre los presupuestos trazados minuciosamente a partir de un planteamiento constructivo de naturaleza físico-sonora. Después, el límite como indagación que, lejos de toda sistematización, accede al rango de categoría. Las referencias a las categorías kantianas –*Crítica de la razón pura*– ceden en su aspecto más abstracto, demandando una mayor concreción: Acilu concibe espacio y tiempo desde el límite de la experiencia sonora.

En la base conceptual sobre la que se apoya su creación más reciente se resume toda su actividad compositiva, y todos los intentos de flexibilización a favor de la subjetividad, e incluso de la intuición como valor posible, retornan al punto de partida: la mayor libertad posible dentro del máximo rigor. Transgresión técnica y estética de una noción personal del límite como resultado de un proceso de autoafirmación ética.