

Agustín González Acilu, desde la reflexión

MARTA CURESES DE LA VEGA*

INTRODUCCIÓN

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 características de su forma de pensamiento que han dado pie y servido de enunciado a muchos artículos e innumerables titulares de prensa a lo largo de cincuenta años; la reflexión es el valor constante que desde la perspectiva actual da sentido a la orientación reciente de sus obras.

POÉTICA Y ESTRUCTURA

Agustín González Acilu (Alsasua, Navarra, 1929) ocupa un lugar propio en el panorama de la música de nuestro tiempo; este lugar no precisa definirse en términos generacionales por afinidad o coincidencia con otros nombres de su misma promoción cronológica, ni tampoco en virtud de presupuestos contrarios, puesto que la diversidad de lenguajes expresivos –los principios estéticos divergentes o incluso contradictorios en términos de ideología compositiva– es algo habitual tanto en los compositores del 50 –más conocidos como Generación de 1951– como en muchos otros grupos generacionales¹.

* Profesora Titular de la Universidad de Oviedo.

¹ Sobre el estudio del contexto generacional en el que se inserta la obra de González Acilu, véase “Una posición bien definida”, en CURESES DE LA VEGA, Marta, *Agustín González Acilu. La estética de la tensión*, 2ª ed., Madrid, ICCMU, 2001, pp. 17-27 (1ª ed.: 1995).

Desde la perspectiva actual hay al menos tres ejes fundamentales que vertebran la obra –el todo orgánico que constituye su producción musical– de Agustín González Acilu. 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 el 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 física de los sonidos.

Es difícil sintetizar la poética de González Acilu en pocas líneas pero, como principio abstracto previo al estudio de sus obras, se puede anticipar a modo de punto de partida 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 ismos, circunstancia extensible solamente a algún otro compositor de su generación.

En el caso de González Acilu las razones compositivas –bien 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 asimismo especial relevancia si tenemos presente 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 la ruptura entre técnica y concepto. No persigue en este proceso el deseo de aparecer como un gran innovador, aunque sin duda en su desarrollo van apareciendo elementos nuevos, y sí está presente, en cambio, la necesidad de equilibrio entre el ámbito humanístico y la forma de realizar y llevar a cabo cada proyecto, o más bien de una simbiosis entre ambas cosas.

Desde el punto de vista formal, Acilu emplea estructuras que, en cada acción particular, se desarrollan tomando como base células sonoras armónicas de signo muy variado; de este modo la forma siempre obedece a los parámetros propuestos como desarrollo inicial del discurso. Ello no impide el recurso a estructuras formales tradicionales, aunque normalmente empleadas de manera y con criterios muy personales. En otros casos la denominación formal revela *a posteriori* un desarrollo autónomo de las estructuras implícitas en la partitura, de manera que el contenido sonoro se aleja total o parcialmente de lo anunciado y previsible a partir del título; esta última circunstancia no es muy frecuente –aunque existen ejemplos en su catálogo– pues normal-

mente cuando elige una forma tradicional lo hace con el propósito de respetar la arquitectura preestablecida formalmente.

En cuanto al proceso de creación, en el caso de Acilu no cabe hablar de un procedimiento o método, sino más bien de un sistema de investigación. Desde este punto de vista deben ser considerados, tras un amplio periodo serialista, los procedimientos extractivos sobre los que moldea sus obras, con un enfoque especulativo que es el que él les confiere, controlando su funcionamiento a través de su cultura tonalista y atonalista, rescatando de esta última la función estadística, y orientando aquella primera de forma diametralmente opuesta algunas de las tendencias sonoro-físicas referidas en los planteamientos armónicos de Edmond Costère² y siempre en función del mundo post-atonal en el que se mueve la obra del compositor navarro.

El principio fundamental presente en el sistema desarrollado por Acilu consiste en la consideración general de que en torno a todo sonido giran a manera de satélites otros sonidos, constituyendo todos ellos un núcleo central a partir de cual se generan formas armónicas intrínsecas y extrínsecas, teniendo siempre presentes los valores de atracción correspondientes a *actitudes estáticas* y de *movimiento*. El resultado se plantea en términos de construcción de una entidad acórdica con sonidos que a su vez aportan sus sonidos de atracción, puesto que por acumulación y densidad de masa sonora se genera una actividad, un movimiento que es necesario organizar.

GONZÁLEZ ACILU EN SU CONTEXTO HISTÓRICO

La figura del compositor Agustín González Acilu se sitúa de manera precisa en un momento emblemático de la historia de la música española del siglo XX. En el panorama español de los años cincuenta, la irrupción de los compositores generalmente agrupados como Generación del 51 –entre los que se encuentra González Acilu– representa un paso decisivo en la incorporación de la música contemporánea española 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 como soluciones personales a un mismo problema, la significación de la obra desarrollada por González Acilu debe entenderse 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. La admiración que siente el compositor navarro hacia la figura de J. S. Bach –que se centra en ese equilibrio entre ciencia y humanismo que Acilu observa en él más que en ningún otro compositor en la historia de la música– parece tener un paralelismo en la búsqueda constante de equilibrio que Acilu traduce en dualidades de objetividad-subjetividad, concepto-medio de expresión, rigor-libertad expresiva.

² COSTÈRE, Edmond, *Lois et Styles des Harmonies Musicales*, París, P.U.F., 1954; COSTÈRE, Edmond: *Mort et transfiguration de l'harmonie*, París, P.U.F., 1962.

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 distinguen de cualquier otro compositor de su generación. Para Agustín González el acto de componer es antes que nada pensar en libertad, imaginar la más amplia libertad posible; sin embargo, esta libertad debe ser limitada mediante la propuesta de un rigor técnico, formal y estético. El paso siguiente será imaginar nuevas razones que justifiquen por sí mismas la destrucción de tales límites técnico-formales. Y es esta dialéctica la que se encuentra presente en toda su producción musical, desde la primera página y durante setenta y cinco años de una vida dedicada a la música, un camino marcado por la búsqueda constante de equilibrio a través de las dualidades antes mencionadas.

Los primeros años en el desarrollo de los lenguajes de los compositores del 51 fueron en términos generales una etapa de análisis, experimentación e investigación traducidos en un cierto radicalismo no siempre comprendido por la crítica. A mediados de los años cincuenta sentían aquellos jóvenes compositores la necesidad de adentrarse en el campo científico e idear otras formas y metodologías dirigidas hacia nuevas maneras de expresión. Así describía el compositor aquella época:

Esta actividad se llevó a efecto con gran intensidad. No sería aventurado decir que difícilmente podrían haberse substanciado formas latentes de tensión a lo largo de casi medio siglo sin un intenso proceder teórico y un largo comportamiento especulativo. Ahora bien, el camino recorrido no fue nada fácil ni cómodo. Todo lo contrario: fue árido y arduo en extremo.

Había que comenzar desde la base. Las convicciones tenidas por inmutables venían perdiendo vigor a pasos agigantados. Un cambio brusco de timón tenía que sentar otras bases de ordenación para con los sonidos. Se imponía comenzar prácticamente desde el principio. Debo decir que para mí eso no fue lo peor y sí lo fue el hecho de entender que, por pura lógica, la evolución técnica habría de afectar grandemente a unas valoraciones pertenecientes a profundas formas de concebir la música. Fui consciente de que una nueva manera de *hacer* llevaba implícita una nueva manera de *sentir*. Debía aprender un *nuevo hacer* paralelamente a un *nuevo sentir*. Aquella experiencia ha venido contribuyendo a establecer sólidos y firmes apoyos en el acontecer técnico, ideológico y dialéctico para con todas y cada una de mis obras.

Ha pasado el tiempo y todo aquello me ha traído a la memoria el hecho anecdótico de por qué la renuncia a seguir adelante de muchos de mis compañeros una vez terminados brillantemente los estudios de composición, cuando su aspiración no era otra que dedicarse plenamente a la creación musical. Estoy totalmente convencido de que no fui yo solo quien pasó por aquellos trances, ni tampoco el único en experimentar desorientación y grandes dudas hacia qué camino a seguir. Hoy la actitud de renuncia motivada por la suposición ya apuntada carecería de sentido. Los tiempos no son ya como aquellos años cincuenta en los que las obras de Stravinsky y Bartók se recibían con muestras de abierta protesta. Reinaban tiempos de intolerancia y repulsa a lo nuevo. ¡Y pensar que el camino a seguir estaba tímidamente iniciándose...!”³.

³ En CURESES DE LA VEGA, Marta, “González Acilu: razón de discurso”, *Doce notas*, nº 42 (Madrid, junio-septiembre 2004), pp. 44-45.

En el campo 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 el compositor a cada proyecto sonoro sostiene 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.

El interés de su obra, su sistema personal de composición, así como sus fundamentos lingüísticos, y particularmente aquellos que se refieren al euskera y la energía sonora de esta lengua –sobre la que ha trabajado en varias de sus obras– tienen en la actualidad una respuesta aceptablemente satisfactoria en la consideración y reconocimiento de su labor y la contribución que representa para la música de nuestro tiempo, por no remontarnos a los primeros movimientos de incorporación al lenguaje musical europeo, en los que sus creaciones cobran aún mayor significación.

La diversificación de tendencias que caracteriza el panorama musical español en las últimas décadas ha dificultado la creación de un sistema analítico provisto de criterios unificados y válido en su aplicación a las obras de los compositores contemporáneos. Abordar el análisis de las construcciones sonoras de González Acilu desde un enfoque técnico o incluso conceptual requiere una metodología propia, aun concediendo una base de presupuestos estéticos comunes con algunos otros autores de su generación.

PUNTOS DE REFERENCIA

Después de muchos años de conocer y trabajar sobre la obra de Acilu, de estudiar y disertar sobre su obra y trayectoria en foros académicos, de charlar y debatir con él sobre numerosos temas musicales, artísticos, literarios, históricos y políticos; de publicar artículos e incluso dos ediciones de un libro dedicado monográficamente a su producción, su último pensamiento, sin poner en cuestión ninguno de los anteriores, resulta siempre el más lúcido. La correspondencia con Acilu durante casi veinte años está llena, sobre todo, de reflexiones en este sentido.

Las conversaciones con el maestro navarro han sido constantes desde el primer encuentro en 1987; la sensación ha sido siempre la de estar ante alguien que conoce la historia de nuestro tiempo en todas sus dimensiones. Como muestra de ello, las últimas anotaciones del compositor extraídas de nuestra correspondencia (anotaciones escritas a mano siempre): “A modo de breve repaso de mi trayectoria como compositor (a grandes saltos y épocas). Puntos significativos”.

Los años sesenta

Son varias las fechas que señalan hitos o momentos definitivos en la trayectoria del maestro navarro. La primera de ellas se remonta a los años sesenta, en concreto a 1962, cuando compone su primer cuarteto de cuerda, *Sucesiones Superpuestas*, una obra-puente entre el tonalismo en el que se ha formado académicamente y el atonalismo con el que ya se identifica de manera

incipiente. Esto sucede el mismo año en que le es concedida una beca extraordinaria de la Diputación Foral de Navarra y decide presentar su primer cuarteto al Premio Samuel Ros; el jurado, constituido por don José Eugenio de Baviera, don Ángel Martín Pompey y don Cristóbal Halffter, acuerda por unanimidad conceder el premio a la obra presentada por Agustín González Acilu bajo el lema “Lía”. Este primer cuarteto, en la difícil austeridad monotímbrica de la que el autor ha gustado tanto a lo largo de su carrera, tiene un sólido y doble fundamento: de un lado su indudable factura formal; de otro, la firmeza de su planteamiento sonoro. Y es precisamente entonces cuando comprende que cada obra de su catálogo debe apoyarse en la experiencia alcanzada con la anterior, y entiende también que el resultado dará razones de toda índole para afrontar la siguiente, siendo cada obra un eslabón encaminado a constituir un todo orgánico. El concepto de *work in progress* se convierte en un principio que ya no abandonará nunca.

La dialéctica que genera la evolución del medio y del concepto, en su diacronía y sincronía, se prolonga en otra dialéctica resuelta a través de las ideas-fuerza como razón de discurso. Es así como nacen páginas excepcionales para piano –*Presencias* (1967)– o encaminadas a la especulación fonética partiendo del análisis del signo lingüístico a través de la lectura de Ferdinand de Saussure: *Dilatación Fonética* (1967), *Aschermittwoch* (1968) o *Simbiosis* (1969), en las que el gesto aparece como constante desde la objetividad en su consideración hasta el valor icónico en la acción sonora. *Simbiosis* supone una incursión, además, en el mundo de las artes plásticas, un ámbito por el que Acilu se había interesado unos años atrás, desde que asistiera, junto al arquitecto y gran amigo Rafael Moneo (a quien está dedicada la obra), a los cursos sobre arte y cultura en la civilización contemporánea impartidos en la Universidad de Roma. Años después, en 1968, a raíz de su visita a la exposición de objetos sonoro-táctiles del escultor Luis García Núñez –Lugán– que tenía lugar en la Galería Seiquer de Madrid, y tras la conversación mantenida con éste, Acilu se propone abordar una serie de presupuestos técnico-expresivos que, como sugiere el título de la obra, están encaminados a la consecución de una perfecta simbiosis de tres elementos dispares: un material sonoro procedente de un grupo de instrumentos tradicionales, material fonético y efectos extraídos de las cinco esculturas sonoro-táctiles creadas por Lugán: Gama-5, Vibrador, Objeto táctil, L.S.A. (luz-sonido-automático variable) y sonido blanco. El texto –treinta y cuatro nombres y grupos sintagmáticos extraídos de varios textos de Ricardo Bellés– es rigurosamente tratado aplicando los criterios analíticos fonéticos y fonológicos de Antonio Quilis⁴ y Navarro Tomás⁵.

La obra fue objeto de estudio, años después, por la artista plástica Nisa Goiburu, que recogió los resultados en *Arte Simbiosis* (Ilustración 1)⁶, una publicación que incluye la reproducción de las cartas manuscritas de Acilu a la autora de la exposición y a Esperanza Abad, como intérprete de la obra.

⁴ QUILIS, Antonio, *Curso de fonética y fonología para estudiantes angloamericanos*, Madrid, C.S.I.C., 1964.

⁵ NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Manual de entonación española*, Madrid, Guadarrama, 1974.

⁶ GOIBURU, Nisa, *Arte Simbiosis*, Tolosa, Itxaropena, 1999.

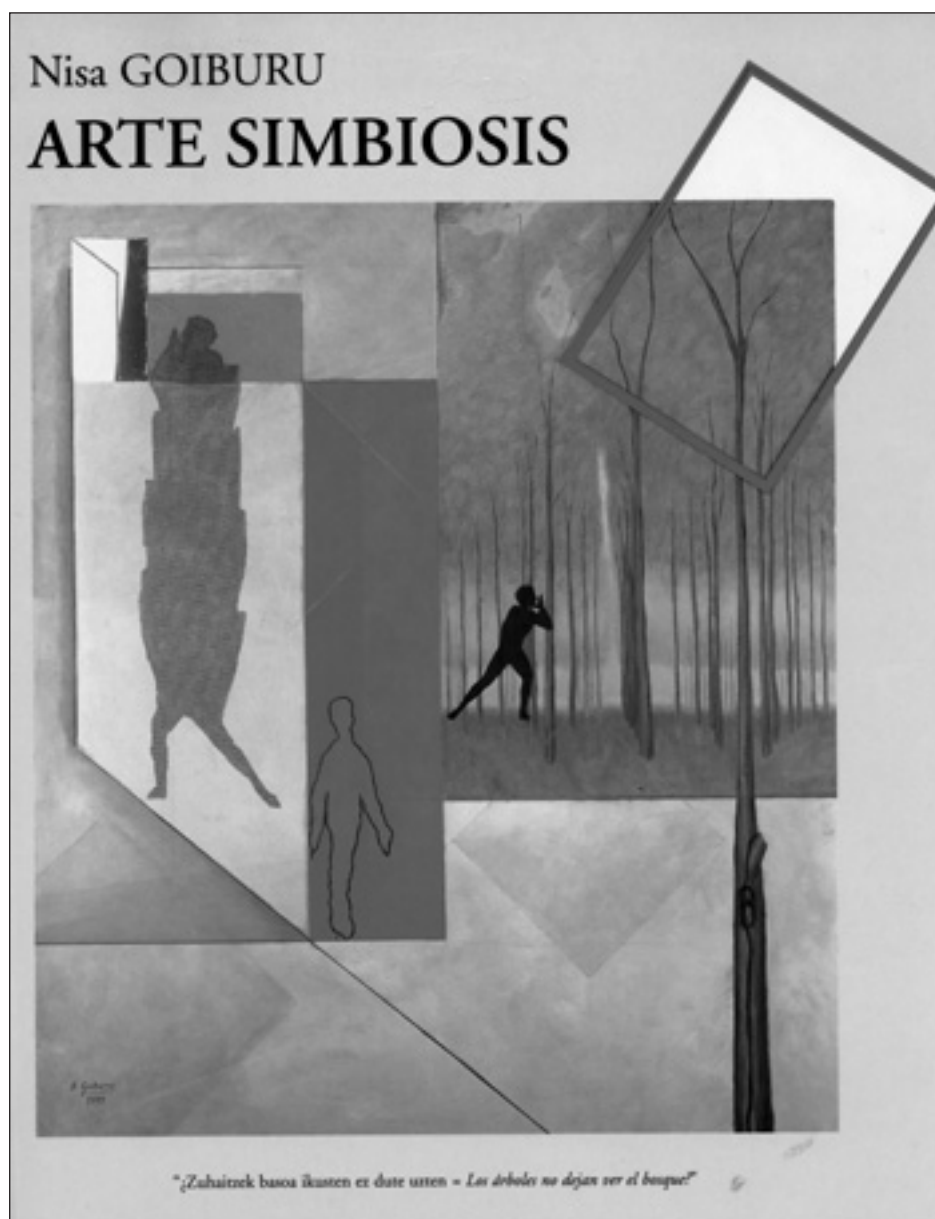


Ilustración 1. Portada del libro *Arte simbiosis* de Nisa Goiburú (Tolosa, Itxaropena, 1999)

Los años setenta

El gesto, imprescindible para comprender esa línea de creación iniciada, cobra aún mayor significación en páginas como el *Hymne an Lesbierinnen* (1972), la *Cantata Semiofónica* (1972-75), o *Entropías* (1972-73), sin olvidar la composición que le haría merecedor del Premio Nacional de Música en 1971, *Oratorio Panlingüístico*, obra resumen de toda una década en la que los intereses del compositor han girado en torno al estudio de las posibilidades fonético-musicales que ofrece toda lengua. El *Hymne an Lesbierinnen* (Ejemplo 1), un poema sin aparente entidad lingüística, revela la importancia del gesto como integran-

te de un código –no sólo el gestual sino también sonoro-expresivo– que se em-
plaza en un texto sin aparente significado. El texto de Gerhard Rühm atrajo de
inmediato el interés de Acilu dada la aparente ausencia de significado del mis-
mo en relación con su título. Un poema dividido en tres secciones que consta
de varios grupos de sonidos vocálicos y consonánticos; los grupos fonológicos
de cada una de las tres secciones del poema no están asociados a concepto o sig-
nificado alguno, de manera que ello permite la posibilidad de análisis desde un
punto de vista estrictamente fisiológico, es decir, tomando en cuenta solamen-
te aquellos aspectos que interesan a su articulación o fonación y los efectos so-
noros que de ella se derivan. Este material resultaba idóneo como objeto de es-
tudio para Acilu, cuyas investigaciones en la fonética y la fonología han sido un
proceso ininterrumpido desde sus primeras incursiones en el ámbito de la lin-
güística a principios de los años sesenta.

A LEX GREENHAM

HYMNE AN LESBIERINNEN. texto: GERHARD RÜHM
himno a las lesbianas. 1972 música: A. GONZALEZ-ACILU

VOZ II - HYMNE AN LESBIERINNEN · HYMN TO LESBIANS · HYMNE AUX LESBIENNES · HIMNO A LAS LESBIANAS

© 1972 Agustín González Acilu. Todos los derechos reservados. Madrid, España, S.A.

Ejemplo 1. Agustín González Acilu: *Hymne an Lesbierinnen* (1972), fragmento inicial

En esta misma línea de especulación con la fonología del idioma está concebida *Arrano Beltza* (1975-76), para cuarteto vocal solista y coro de cámara mixto, con texto en euskera de José Antonio Artze, Hartzábal. Los poemas están divididos en cuatro categorías: visuales, fonéticos, líricos y sociales y en su conjunto recorren, a modo de crónica histórica, una serie de fechas negras en la historia del pueblo navarro que marcan su pérdida de independencia en acontecimientos que parten desde el año 1200 hasta nuestros días, incluyendo un fragmento de una canción suletina del siglo XV sobre la traición del beaumontés Conde de Lerín. 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” (Ejemplo 2).

4/4 (4=4)
(A MANERA DE PREGHIERA)

Solistas

SOPRANO

CONTRALTO

TENORES

BARITOS

CORO

PARSANTZE HURROGEL 400 MILA

2-45 = AMARON / 70 = HURROGEL / 400 = BIKERATZAILAN / 1000 = MILA

Ejemplo 2. Agustín González Acilu: *Arrano Beltza* (1975-76), fragmento

Los años ochenta

A mediados de los años ochenta la preocupación fundamental de Acilu es combinar las dos naturalezas de la música. Ante el acto de componer, y en función de ideaciones dialécticas, comienza a tener muy presentes las diversas naturalezas que concurren en el arte musical. 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 habrá de configurar en lo sucesivo su discurso y formalística creacional.

De estos años son sus *Piano-Autoformas* (1982), obra muy importante en esta etapa (Ejemplo 3). El *sistema de niveles* creado por el compositor Ramón Barce –y que ha empleado en sus obras desde 1965– constituye el fundamento teórico de esta obra de Acilu, página concebida a manera de ensayo discursivo a partir del sistema ideado por Barce y del que se sirve como homenaje y al tiempo como demostración de la posibilidad real de manipulación de un procedimiento de construcción sonora ajeno a sus propios presupuestos –de hecho contrario– sin detrimento de la impronta personal del compositor que prevalece por encima de cualquier codificación. La obra, que consta de cuatro secciones sin interrupción entre sí, correspondientes a cuatro niveles de los propuestos por Barce, está concebida como planteamiento teórico a modo de ensayo discursivo a partir de los presupuestos del sistema de niveles. Con esta obra, Acilu se adentra en conceptos racionales que atañen directamente a procesos de evolución-involución de la materia sonora, y su *forma de hacer* queda, en definitiva, impuesta sobre dos sistemas que se niegan mutuamente.

Ejemplo 3. Agustín González Acilu: *Piano-Autoformas* (1982), fragmento inicial

Junto a *Piano-Autoformas* destacan otras páginas igualmente representativas de esta etapa, como *Concierto para violoncello y orquesta* (1982), *Pater Noster "a Luis Morondo in memoriam"* (1983), la *Partita Óptica* (1987), el *Triple Concierto* para violín, violoncello y piano (1987-88), la obra vocal *Oi Lur, Hain Hur* (1988-89) y, muy especialmente, el *Concierto para violín y orquesta* (Ejemplo 4), concluido ya en los primeros años noventa (1985-1993), que representa uno de los momentos más importantes en la trayectoria de González Acilu. A mediados de los años ochenta, con el antecedente del *Concierto para piano* (1977) y *Concierto para violoncello* (1982), y con la experiencia posterior del *Concierto para violín, violoncello, piano y orquesta* (*Triple concierto*, 1988), comienza a escribir un concierto de marcado expresionismo cuya realización se dilata casi una década, desde 1985 hasta 1993⁷. Se trata de una obra diseñada de un solo trazo, sin interrupciones, que contiene las ideas-fuerza características de su autor confiadas ahora a un solista que genera prácticamente todo el impulso discursivo y formal, señalando los cambios de tiempo frente a la orquesta, determinada a su vez por la dialéctica establecida con el violín; un puente entre esas ideas como razón de discurso y aquellas otras procedentes de la fluidez físico-sonora, orgánica.

La complejidad de su planteamiento fue demorando la conclusión del concierto, dejándola en suspenso hasta tal punto que reencontrar el impulso inicial exigió un esfuerzo notable para el autor.

En este momento de su carrera Acilu reflexiona sobre las razones que condujeron a muchos de sus colegas estrictamente coetáneos en la empresa de obviar toda una formación técnica, estética, cultural atonalista, adquirida con gran esfuerzo, optando por una expresión mucho más subjetivista en función de la comunicatividad:

La subjetividad se había abandonado a favor de técnicas pertenecientes al campo de la estadística. Culturalmente desapareció; se enterró. ¡En aquella *moral auditiva* nos encontrábamos! Yo no me arrepiento de aquella experiencia. Desde mi presente digo que no fue en vano aquella liberación del neotonalismo. Ahora bien, me cuesta trabajo comprender en aquellos años ochenta el desprendimiento del costoso bagaje técnico adquirido para expresarse. ¿Despilfarro? Despilfarro en función de ¿qué tipo de cualidad comunicativa, máxime con materiales periclitados ya a finales del siglo XIX? Como simple aficionado observador de los fenómenos naturales, compruebo la existencia de vida en los más extremos compuestos químicos. Así también los sonidos ofrecen gradaciones afectas a la subjetividad aun en los más extremos campos del disonar. Todo ello me lleva a pensar que, a lo largo de varias décadas, hemos evolucionado en el campo matérico y formal en proporción inversa, negativa, para con nuestras facultades psico-acústicas.

A mi entender, apoyado en mi modesta experiencia, la evolución y desarrollo del mencionado potencial, debe partir de nuestra capacidad selectiva ante dos o más realidades sonoro-objetivas, es decir, ante realidades construidas bajo rigor en pos de inatacable analítica. Después, el resultado de este proceso habrá de someterse a principios de memoria individual y colectiva.

A partir de este momento la obra no nos pertenece. Sólo, y por encima de todo, nos contentaremos con lo únicamente nuestro, o sea, con la experiencia adquirida a través de ella. Hasta aquí mi modesta proposición y mi

⁷ De hecho, la parte solista fue revisada incluso años más tarde, hacia finales de los años noventa.

critero, ambos no ajenos al hecho de que siempre pensé que era el *hacer* el que debía prevalecer sobre el *sentir*⁸.

Ejemplo 4. Agustín González Acilu: *Concierto para violín y orquesta* (1985-1993), fragmentos

CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA

Instrumentos:
 3 Flautas (1 Flauta 1 Flauta 1 Flauta) 2 Oboes (1 Oboe 1 Oboe) 2 Clarinetes (1 Clarinete B♭ 1 Clarinete B♭) 2 Fagotes C Fagot 4 Trompas (1) 3 Trombones (1) 3 Trombones
 Tuba 3 Bajos 12 Violines 12 Violas 12 Cellos C Bajas
Pericos: 5 Xilofono (1) 5 Maracas (1) 5 Tambores (1) 5 Tambores (1) 5 Tambores (1)
 5 Vientos (1) 5 Vientos (1) 5 Vientos (1)
 5 Tambores (1) 5 Tambores (1) 5 Tambores (1) 5 Tambores (1) 5 Tambores (1)
 5 Tambores (1) 5 Tambores (1) 5 Tambores (1) 5 Tambores (1) 5 Tambores (1)
 5 Tambores (1) 5 Tambores (1) 5 Tambores (1) 5 Tambores (1) 5 Tambores (1)

Notas generales:

1) Escalas de la extensión total del instrumento; exacto, preciso y acorde perfectamente. (ver lista A)

2) Recordar - límite de la mano sobre y acorde perfectamente.

3) Resonancia en todas direcciones.

4) Finesse, sin ritmo fijo; • - - - - - Naturaleza del sonido.
 de menor a más altura y velocidad.

5) Acentuaciones de hecho tono ascendente (↑), tono tono descendente (↓), y 0 ascendente.
 sobre el sonido precedente.

Notas instrumentales de arco:

6) Dirección del arco entre el puente y el árbol.

7) Posición sobre, sobre y sobre de la cuerda (señalar) señalar (ver lista A)

8) Inter articulación señalar alternativamente más sobre todo (m)

9) arco y arco simultáneos.

10) arco (ver lista A)

11) Finesse las cuerdas señalar (m) recordar "en las" durante la articulación del arco (↑↓)

12) arco de la extensión que la mano izquierda del arco sobre la mano derecha del arco, en la extensión de hecho en.
 arco perfectamente en todas direcciones.

13) arco y arco simultáneos. El arco de extensión con el arco sobre de la mano derecha.

A) Empleo de esta extensión sobre el arco se tomará los sonidos "en las".

Violín I Violín II Viola Violonchelo I Violonchelo II C.Bajas
 Flauta I Flauta II Oboe I Oboe II Fagot Trompa I Trompa II Trombon I Trombon II Trombon III
 Tuba Bajas

LA PARTITURA ESTÁ ESCRITA EN SONIDOS SOBRE (m)

⁸ Anotaciones personales de González Acilu extraídas de nuestra correspondencia, con permiso del autor.

①

The image displays a handwritten musical score for three violin parts: Violin I, Violin II, and Violin III. The score is written on multiple staves. At the top, there is a circled number '1'. The Violin I part features a melodic line with various ornaments and slurs. The Violin II and III parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. The notation includes notes, rests, slurs, and dynamic markings. Several measures are circled with numbers, likely indicating specific points of interest or structural markers. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

Los años noventa

Ya a finales de los años ochenta, consciente de su bagaje ideológico y técnico en progreso, Acilu conviene en adentrarse en áreas de pensamiento pertenecientes a una ética sonora afín y paralela a dichos antecedentes. Denomina a esta noción *moral auditiva* y, aun siendo difícil de expresar, ello contribuye a que muchas de sus convicciones pertenecientes al ámbito de la formalística tomen sesgos afectos a la comunicatividad. Entrando en los años

noventa, la objetividad 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 estas nociones exigen una ampliación de contenido, forma y expresión.

En estos años González Acilu tiene ya el pleno convencimiento de que toda su actividad de investigación sobre la materia sonora le ha conducido a resultados sonoro-estéticos afines a un acusado expresionismo, si bien entra en juego ese factor memoria antes mencionado en función del incremento de una mayor comunicatividad. Y no solamente son los problemas lógicos, de índole formal, los que preocupan al compositor, sino la constante búsqueda del 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 cada obra.

La década se ha iniciado con la *Sinfonía nº 1* y el *Sexteto* para cuerda, ambas de 1990. Siguen páginas importantes en el contexto de su producción, como los *Textos Irigoyenescos* (1990-1991), las *Variaciones Ópticas* para orquesta (1991), *Concierto para orquesta de flautas*, *Cuarteto de cuerda nº 3*, *Bienaventuranzas*, *El vino* (todas ellas de 1992), *Concertino para cuarteto de guitarras y orquesta de arcos* (1992-97), *Coral-Sax* (1993), *Matritum Urbs Antiqua* (1993-94), *Adagio para orquesta de arcos*⁹ (1994-95), el *Cuarteto de cuerda nº 4* (1995)¹⁰, o *Joyce Poems*, *Poemario Saro-Espinosiano* –sobre textos de Baltasar Espinosa, de su libro *De la sombra*– y la *Sonata para violín y piano*, compuestas en 1998.

El punto culminante de este proceso se refleja en su *Concierto para piano y orquesta nº 2* (1999-2001), estrenado con gran éxito de crítica y público en el año 2003 (Ejemplo 5). Este concierto, que se despliega en un amplio y largo trazo y transcurre sin interrupción alguna, tiene origen en una conversación entre González Acilu y José Luis Ocejo, Director del Festival Internacional de Música de Santander, en torno al tema de la producción pianística de los últimos años. A las conclusiones de esta conversación, que tiene lugar durante el XV Festival Internacional de Música Contemporánea celebrado en Alicante en septiembre de 1999, se suma la oportunidad del encargo realizado por Ocejo:

Se me presentaba la ocasión de dar cumplida respuesta –a modo de réplica, y mediante idénticos medios de expresión– a una actitud estética plenamente manifestada a finales de los años setenta con mi primer *Concierto para piano y orquesta*. Si en aquella época fundamentaba la progresión sinfónica en valoraciones conceptuales pertenecientes a impelentes fenómenos de ideas-fuerza como razón de discurso, en esta ocasión dicho razonamiento habría de apoyarse firmemente en nociones netamente orgánicas y efectivas, afines a fenómenos sonoro-físicos antes que impulsivos¹¹.

⁹ Dedicado a Mariano Moneo Vallés “in memoriam”.

¹⁰ Dedicado a Marta Cureses de la Vega.

¹¹ GONZÁLEZ ACILU, Agustín: anotaciones personales. El compositor anota junto a estas líneas las posibles formas de entender el impulso como acto creador frente a la sugestión y deseo de investigación.

The image displays a complex musical score for a piano and orchestra. The score is organized into several systems of staves. At the top, there are staves for the vocal soloist (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the vocal ensemble (SATB). Below these are the staves for the piano, which include the right and left hands. The orchestral section includes staves for the woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Saxophone), brass (Trumpet, Trombone, Tuba, Euphonium), and strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass). The piano part features intricate textures with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal parts have lyrics in Spanish, including "MAD BONA", "CANCIONES", "PLAZA SAN", "CALLE 17", and "CALLE 18". The score is written in a standard musical notation with various clefs, time signatures, and dynamic markings.

Ejemplo 5. Agustín González Acilu: *Concierto para piano y orquesta n° 2* (1999-2001), fragmento.

Los últimos años

En la última década el catálogo de obras de González Acilu se ha ampliado con algunas páginas significativas, como *CCL* (2000), *Liz* (2001), *Ez zaudela entzun dut* (2002), *Reflexión* (2002), *Partita para piano nº 2* (2003), *De rerum natura* (2004) y la que hasta ahora es su última creación, el *Doble dúo para violines y violoncellos* (2005).

De ellas, *Ez zaudela entzun dut* (*He oído que no estás*), es una de las más importantes, inspirada en un texto de Xabier Amuriza, con quien ya había trabajado en su obra *Oi Lur, Hain Hur* (1988-89). El texto está pensado y escrito originalmente en euskera, de manera que la fuerza sonora del poema en esta lengua es portador de una parte importante de la musicalidad fonética de la obra (ver Ejemplos 6a y 6b).

EZ ZAUDELA ENTZUN DUT

Ez zaudela entzun dut
Ela denean ikusten zaitut
"Goian bego" zioten
gorantz begiratu nuen
eta mendi bat bertan ikusi
zeinaren izena dakizun hain ongi.
"Ni naiz" entzun nuen eta
zalantzan gelditu nintzen
mendiak ala zeuk hots egin zenuten
mendiak zugatik "ni naiz zu"
ala zuk beragatik "ni naiz mendia".
Berdin gertatu zen hurrengo gailurrean
Eta geroztik ikusi ditudan guztietan.

Denek zeuk ipiniak dirudite
Eta betidanik hor badaude ere
Zeuk antolatuko zenuen harmonian dagoz.
Laino dagoenean, ezkututzen zara
Baina haizetik bezera
Hortxe zaudela sentitzen dut.
Laino itxia bada ikusi lauter zer den,
Mendira igotzeko ez naizela gai izanen,
Baina beti izango naiz, ehortzita bada ere,
Mendi barenean esertzeko gai,
Natzekela zure oinei, oinarriei.
Ez zaudela diotenek ere
Nire zortea izango dutelakoan
Agurtzen zaitut mendiak biltzen duen
Gordetzen duen Musikatik.

"Ni naiz" entzun nuen eta
zalantzan gelditu nintzen
mendiak zioen "ni naiz zu"
ala zuk zenioen "ni naiz mendia"
denek baitirudite zeuk ipiniak
zeuk antolatuko zenuen harmonian.
Agurtzen zaitut mendiak biltzen duen
Gordetzen duen Musikatik.

XABIER AMURIZA

HE OIDO QUE NO ESTÁS

He oído que no estás
Y te veo en todas las partes
Decían "Descanse en paz"
Miré hacia arriba
Y vi allá una montaña
Cuyo nombre conoces tan bien.
"Yo soy" escuché
y me quedé dudando
si exclamasteis tú o la montaña
la montaña por ti "yo soy tú"
o tú por ella "yo soy la montaña"
Lo mismo ocurrió en la siguiente cima
Y en todas las que he visto desde entonces.

Parecen todas puestas por ti
Y aunque estén ahí desde siempre
Están en la armonía
que hubieses organizado tú.
Cuando hay niebla, te escondes
Pero del viento a la humedad
Siento que estás ahí.
Ya sabes cuál será pronto
la niebla más cerrada:
no voy a ser capaz de subir a la montaña.
Pero si que seré siempre, aun enterrado,
Capaz de sentarme al pie de la montaña,
A tus pies, apoyado a tu base.
Esperando que quienes dicen que no estás
Tengan la misma suerte que yo
Te saludo desde la Música
Que recoge, que guarda la Montaña.

"Yo soy" escuché
y me quedé dudando
si decía la montaña "yo soy tú"
o decías tú "yo soy la montaña"
porque todas parecen colocadas por ti
en la armonía que tú hubieses organizado.
Te saludo desde la Música
Que recoge, que guarda la Montaña

Ejemplo 6a. Agustín González Acilu: *Ez zaudela entzun dut* (2002), texto literario

10

[49]

SOPRANOS
 GOR-DE-TEU DU-EN-...
 SENSE TENTA

ALTOS
 DE-TEU DU-EN-...
 CONTRATENORS

TENORES
 GOR-DE-TEU DU-EN-...

BAJOS
 SENSE TENTA

VIOLAS

SOPRANOS

ALTOS

CONTRATENORS
 MU-SI-KA-TE...

TENORES

BAJOS

VIOLAS

Ejemplo 6b. Agustín González Acilu: *Ez zaudela entzun dut* (2002), fragmento de la partitura

Reflexión (véase inicio en Ejemplo 7) es una obra para orquesta de cuerda compuesta en 2002 por Agustín González Acilu, concebida a partir de la lectura de unas líneas escritas por Enrique García Asensio con motivo del fallecimiento del maestro Celibidache:

Bajamos a un sótano en el ascensor y me indicó que saliera por una puerta que daba a un jardín y que luego esperase en la primera puerta de la derecha, donde él me encontraría. En efecto, así sucedió, pero imaginen mi sorpresa cuando me hace pasar a una habitación con un crucifijo, un reclinatorio y... allí, en una camilla, vestido de frac y con una cara muy serena, estaba el cuerpo sin vida del Maestro Sergiu Celibidache. «Cuando termine, avíseme, estaré esperando en la sala de al lado». Yo, francamente, no esperaba lo que estaba sucediendo, ya que lo único que dije fue que había venido de España, ex profeso, para asistir al entierro. ¿Pueden ustedes imaginarse la escena? Celibidache y yo, solos, en una sala mortuoria del Hospital General de Nemour, pero él de cuerpo presente y yo... allí, frente a él.

En la media hora que pasé en aquella habitación recordé todos los maravillosos, buenos, regulares y malos momentos de mi vida que pasé junto al Maestro. Recé mucho por él. Era un hombre difícil, complicado, genial, imprevisible, único, bondadoso... en fin, no sé. Lo único que sé es que el día que tuve la suerte de conocer a Celibidache, mi vida cambió. Aquel día del año 1958 fue como si me hubiera tocado la lotería. Fue un día en el que mi padre me dijo: «Debes ir al concierto de la Orquesta Nacional de España en el Palacio de la Música porque el director que dirige hoy, es algo extraordinario...»¹².

De 2004 es *De rerum natura*, una obra de González Acilu sobre textos de Tito Lucrecio en traducción del Abate Marchena, que refleja las reflexiones más recientes del maestro navarro: su consciencia de la disponibilidad actual de medios que conlleva el acceso al ámbito de la técnica como elemento vivo, efectivo, que es posible combinar con preocupaciones de sesgo filosófico que ocupan mucho tiempo de sus horas dedicadas a la composición a través de la lectura, especialmente de la poética de Aristóteles y más concretamente de su concepción de la física: los principios de los cuerpos son la materia, la privación y la forma; la materia como el primer principio de todo, e indiferente a todo –reflejo exacto de la manera de ser, percibir y crear de Acilu–mientras la forma se revela esencial para convertirse en algo. El acto de lo que está en potencia y el movimiento como un acto derivado de la misma sin que el movimiento deba ser esencial a la materia.

¹² GARCÍA ASENSIO, Enrique: “Efemérides”, *Revista mensual de programación de Radio Nacional de España*, x/8 (1997), pp. 9-10.

The image displays a musical score for the piece "REFLEXION" by Agustín González Acilu. The score is arranged in two systems. The first system begins with a 3/2 time signature and includes the composer's name "Agustín González Acilu" and the title "REFLEXION". The instruments listed are Violines 1, Violines 2, Violas, Cellos, and Contrabajos. The second system starts with a 4/2 time signature, followed by a 3/2 time signature, and then a section marked with a double bar line and the letter "A". The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as "f", "p", and "pp".

Ejemplo 7. Agustín González Acilu: *Reflexión* (2002), fragmento inicial

La objetividad de la lógica aristotélica se suma a un texto cargado de componentes subjetivos: “No siempre la mujer con amor falso suspira: cuando el cuerpo de su amante contra su seno aprieta entre sus brazos...”¹³. “Reciprocidad en el amor” y “El hábito del amor” son dos textos que, bajo la aparente denotación de imágenes subjetivas, encuentran un eco aséptico en los sonidos de González Acilu. Los ejemplos 8a y 8 b muestran el comienzo de la partitura y el texto literario de la pieza.

DE RERUM NATURA
(RECIPROCIDAD DEL AMOR)

LETRADO: LUCRECIO
MÚSICA: AGUSTÍN GONZÁLEZ ACILU

FLAUTA
SOPRANO A)
SOPRANO B)

¡ No siempre la mujer con amor falso suspira: cuando el cuerpo de su amante contra su seno aprieta entre sus brazos...

¡ No siempre la mujer con amor falso suspira: cuando el cuerpo de su amante contra su seno aprieta entre sus brazos...

¡ No siempre la mujer con amor falso suspira: cuando el cuerpo de su amante contra su seno aprieta entre sus brazos...

¡ No siempre la mujer con amor falso suspira: cuando el cuerpo de su amante contra su seno aprieta entre sus brazos...

Ejemplo 8a. Agustín González Acilu: *De rerum natura* (2004), fragmento inicial

¹³ Del texto de TITO LUCRECIO, *De rerum natura*.

De Rerum Natura*

Textos: Tito Lucrecio
Traducción: Abate Marchena

1) [Reciprocidad del amor]

No siempre la mujer con amor falso
suspira: cuando el cuerpo de su amante
contra su seno aprieta entre sus brazos;
cuando sus labios húmedos imprimen
besos que fluyen el deleite, entonces
su amor es verdadero, y deseosa
de gozar el placer común a entrambos,
le incita a que concluya la carrera
del amor: no podrían de otro modo
las aves, los ganados y las fieras
y yeguas a los machos ayuntarse,
si las hembras calientes no estuvieran,
si en ellas no excitaran los hervores
del placer esta dulce resistencia
tan favorable a la caliente Venus.

¿Por ventura no ves también aquellos
que un deleite recíproco ayuntara
en mutua ligadura atormentados?
¿Y queriendo los perros desligarse,
en las encrucijadas muchas veces
cada uno tira mucho por su parte
cuando los tiene Venus aún pegados
con fuertes ataduras? No lo harían
si no fueran comunes los contentos
que en aquel dulce lazo los unieron,
teniéndolos a entrambos en prisiones.
Sólo el placer recíproco es deleite.

2) [El hábito en el amor]

No es preciso el auxilio de los dioses
ni las flechas de Venus para amarse.
A veces la más fea mujercilla,
su conducta, su agrado, su limpieza,
sus artificios inocentes hacen
que se acostumbre el hombre fácilmente
a vivir en su trato y compañía,
porque engendra cariño el mucho trato:
golpes reiterados, aunque leves,
al cabo de años triunfan de los cuerpos
más sólidos. ¿No observas que las gotas
de la lluvia que caen sobre las peñas
después de mucho tiempo las socavan?

* del Libro IV

Ejemplo 8b. Agustín González Acilu: *De rerum natura* (2004), texto literario

En la base conceptual sobre la que se apoya la más reciente creación de González Acilu, el *Doble dúo para violines y violoncellos* de 2005 (Ejemplo 9), se resume toda su trayectoria hasta ahora, pues, curiosamente, todos los intentos de flexibilización en 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:

Abundando sobre el tema de mi actual actividad, te diré que, de un tiempo a esta parte —acaso por concesión al potencial-memoria— el fenómeno intuición ha venido acrecentándose, tímidamente, bajo la cobertura de objetividad. No así en mi reciente obra *Doble dúo para violines y violoncellos*, donde dicho fenómeno quedó netamente eclipsado. Razones autocríticas me lo aconsejaron¹⁴.

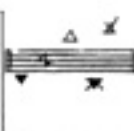


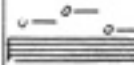

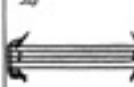
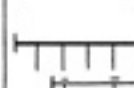
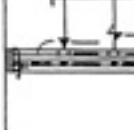
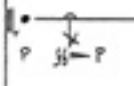
Desde las primeras obras del compositor se percibe esta tensión presente en el proceso creador entre los valores *técnicos* y los que podríamos denominar *humanos*; una tensión que se resuelve en el aplazamiento de los segundos en favor de una sólida arquitectura por encima de cualquier otro interés, la construcción perfecta como única consecuencia válida, la dualidad tensión-presión como signo de un expresionismo vitalista. Su principio inquebrantable sigue siendo hoy la hipótesis como razón de discurso, desde la reflexión.

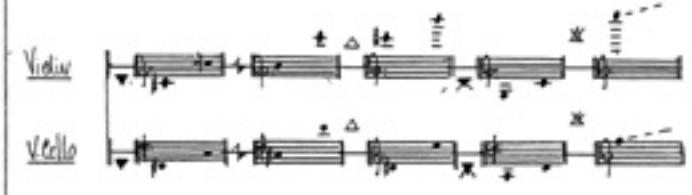
¹⁴ Anotaciones personales de González Acilu extraídas de nuestra correspondencia, con permiso del autor.

Ejemplo 9. Agustín González Acilu: *Doble dúo para violines y violoncellos* (2005), fragmentos

"DOBLE DUO"
PARA
VIOLINES Y V. CELLOS

NOTAS

- 1  REGISTROS DE LA EXTENSIÓN TOTAL DEL INSTRUMENTO: grave, medio, agudo; extremo grave y agudo respectivamente. (VEASE LETRA A). PUNTO DEL VÍTRULO SEÑALADO SE TENDRÁN LOS SONIDOS "AD LIB".
- 2  MANTENER EL SONIDO.
- 3  PISAR LAS CUERDAS SEÑALADAS (I-II, Violín) (III-IV, V. cello). ALTISSIMO "AD LIB".
- 4  SONIDOS ARMÓNICOS ASCENDENTES Y DESCENDENTES. ALTÍSIMO NO FICHA.
- 5  PRESIONAR EL ARCO SOBRE LAS CUERDAS HASTA PRODUCIR UN SONIDO INDEFINIDO.
- 6  REPETICIÓN (OPCIONAL) MÚLTIPLE.
- 7  ÁRTICA ARTICULACIONES SIN RITMO FIJO.
- 8  ARTICULACIONES GRAVE, MEDIO, AGUDO Y EXTREMOS SOBRE LA CUERDA SEÑALADA (I-II, Violín) (III-IV, V. cello). MANTENER EL SONIDO REAL (III-IV, V. cello).
- 9  ATACAR LA QUINICA (II) MANTENIENDO LA LIBERACIÓN (~)

A) 

DOBLE DÚO
VIOLINES Y V. CELLOS

AGUSTÍN GONZÁLEZ ACILU

The image displays a musical score for a Double Duo (Violins and Cellos) by Agustín González Acilu. The score is organized into four systems, each containing two parts: A) Violin and B) Cello. The first system begins with the tempo marking "Allegro Moderato (2/4)". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is presented in a clear, professional layout, typical of a printed musical score.

Musical score for Violin and Cello, measures 128-131. The score is written for two Violin parts and two Cello parts. It features complex rhythmic patterns and melodic lines. A circled measure number '128' is visible at the top.

Musical score for Violin and Cello, measures 132-135. The score is written for two Violin parts and two Cello parts. It includes dynamic markings such as *Allegro* and *Molto rit.*. Measure numbers 132, 133, 134, and 135 are indicated.

Musical score for Violin and Cello, measures 136-140. The score is written for two Violin parts and two Cello parts. It includes dynamic markings such as *Lento* and *Recito*. Measure numbers 136, 137, 138, 139, and 140 are indicated.

Musical score for Violin and Cello, measures 141-145. The score is written for two Violin parts and two Cello parts. It includes dynamic markings such as *Allegro*, *Lento*, *Andante*, and *Allegro*. Measure numbers 141, 142, 143, 144, and 145 are indicated.

AGUSTÍN GONZÁLEZ ACILU (1929-): CATÁLOGO CRONOLÓGICO
DE OBRAS

- 1956 *Tres Lieder* (revisados en 1961)
 1958 *Misa en re menor*
 1962 *Sucesiones Superpuestas* (*Cuarteto nº 1*)
 1963 *Tres movimientos para piano*
 1964 *Concierto para orquesta de cuerda*
 1965 *Estructuras con 24 sonidos*
Imágenes
 1966 *Música y palabras*
Contracturas
 1967 *Dilatación Fonética*
Presencias
Las Troyanas
Los cazadores
 1968 *Aschermittwoch*
Interacciones
Ciordia
Música para modas
Máquinas
 1969 *Pulsiones*
Simbiosis
 1970 *Rasgos*
G.A. Bécquer-70
Oratorio Panlingüístico
 1971 *Interfonismos*
Seriegrafonía
 1972 *Ejercicio para voz*
G.G.G. in memoriam
Hymne an Lesbierinnen
La caída del arte
 1972-73 *Entropías*
 1972-75 *Cantata Semiofónica*
 1973 *Libro de los Proverbios, Cap. VIII*
 1973-74 *Hegeliana*
 1975 *Clarinete-concepto*
 1975-76 *Arrano Beltza*
 1976 *Omaggio a P. P. Pasolini*
LIM-Trío
 1977 *Concierto para piano y orquesta*
 1978 *Cuarteto de cuerda nº 2*
Espectros
 1979 *Izena ur izana*
 1980 *Dúo de guitarras para 24 sonidos*
Quinteto de viento (revisado en 1985)
 1981 *A - Z*

- 1982 *Concierto para violoncello y orquesta*
Música para órgano y tres trompas
Piano Auto-formas
- 1983 *Pater Noster "a Luis Morondo in memoriam"*
- 1985 *Cuadernos para piano*
Piezas Heterodoxas
- 1985-93 *Concierto para violín y orquesta*
- 1986 *Extracciones para piano*
Extracciones para violoncello
Hymn to Lesbians
- 1987 *Partita Ontica*
- 1987-88 *Concierto para violín, violoncello, piano y orquesta (Triple concierto)*
- 1988 *Dos páginas para piano*
- 1988-89 *Oi Lur, Hain Hur*
- 1990 *Sinfonía nº 1*
Sexteto
- 1990-91 *Textos Irigoyenescos*
- 1991 *Pieza Breve*
Dúo para flautas
Pieza para trío de fagotes
Dúo para guitarra y clave
Variaciones Onticas para orquesta
- 1991-92 *Pieza para violoncellos*
- 1992 *Cuarteto de guitarras*
Concierto para orquesta de flautas
Cuarteto nº 3
Bienaventuranzas
El Vino
- 1992-93 *Quinteto para saxos y piano*
Pieza para grupo de metales
- 1992-97 *Concertino para cuarteto de guitarras y orquesta de arcos*
- 1993 *Dúo para guitarra y clave*
Perfonismos para dúo de pianos
Coral-Sax
Trío para flautas y piano
Dúo para dos violines
Dúo para dos violoncellos
Dúo para dos violas
- 1993-94 *Matritum Urbs Antiqua*
- 1994 *Pieza para nueve tubas*
Pieza para cinco violines
Trío de arcos
- 1994-95 *Adagio para orquesta de arcos*
- 1995 *Impromptu (para piano)*
Octeto para violoncellos (transcripción de Elías Arizcuren)
Dúo para violoncello y piano
Dúo para viola y piano

| | |
|---------|--|
| | <i>Dúo para violín y piano</i> |
| | <i>Pezzo per archi</i> |
| | <i>Cuarteto de cuerda nº4</i> |
| 1996 | <i>Concierto para dúo de violines y orquesta</i> |
| | <i>Heilderberg 96</i> |
| | <i>Ruanesca</i> |
| 1998 | <i>J. Joyce Poems</i> |
| | <i>Vuelve la rosa</i> |
| | <i>Poemario Saro-Espinosiano</i> |
| | <i>Sonata para violín y piano</i> |
| 1998-99 | <i>Concertino para dúo de flautas y arcos</i> |
| 1999 | <i>Gesto</i> |
| 1999-01 | <i>Concierto para piano nº2</i> |
| 2000 | <i>CCL</i> |
| 2001 | <i>LIZ</i> |
| 2002 | <i>Ez zaudela entzun dut</i> |
| | <i>Reflexión</i> |
| 2003 | <i>Partita para piano nº 2</i> |
| 2004 | <i>De rerum natura</i> |
| 2005 | <i>Doble dúo para violines y violoncellos</i> |

RESUMEN

El artículo presenta una visión de conjunto de toda la producción musical de Agustín González Acilu, compositor nacido en Alsasua (Navarra) en 1929 y miembro destacado de la denominada “Generación del 51”, que tanta importancia ha tenido en la música española del siglo XX. Se estudian aspectos de la poética del compositor y su papel en el contexto histórico, y se analizan sus principales obras desde los años 60 del siglo XX hasta el *Doble dúo para violines y violoncellos* de 2005. El trabajo incluye un catálogo cronológico de obras del compositor.

ABSTRACT

This article presents an overview of the entire musical production of Agustín González Acilu, a composer born in Alsasua (Navarra) in 1929 and a notable member of the so-called “51 Generation”, which has so greatly influenced contemporary Spanish music. Aspects of the composer’s poetical expression and his role within his historical context are studied and his main works from the 1960’s up to *Doble dúo para violines y violoncellos* (2005) are analysed. The work includes a chronological catalogue of the composer’s works.