LOS PLANTEAMIENTOS LINGÜISTICOS DE ACILU

En 1925, Pierre Teilhard de Chardin escribía en la revista *Scientia:* «Lejos de ser un accesorio para la ciencia, la hipótesis es el fin, el alma y la verdadera contextura de las construcciones científicas, cambiantes, frágiles, pero, como la vida, progresivas. Las buenas hipótesis se modifican constantemente, pero en un sentido preciso, con arreglo al cual se perfeccionan; y al término de esta evolución pasan al rango de elementos definidos, destinados a figurar ulteriormente en todo edificio representativo del mundo» (1). Sobre este texto científico se van a construir en 1966 las primeras investigaciones de Agustín González Acilu en un intento de conjuntar lingüística y material sonoro y recuperar para el texto la importancia perdida con el sistema tradicional, que lo acopla a una mera musicalización, montando las palabras sobre unos sonidos fijos, ya sea con un criterio tonal o atonal. ¿Por qué supeditar la musicalidad de la lengua a una ajena?, ¿por qué no extraer del texto su propia música?, se pregunta Acilu. Con estos interrogantes comienza la exploración a fondo de libros de fonética y fonología, siempre con el pensamiento puesto en su posible aplicación a la música. El primer resultado de interés, y que es el verdadero punto de partida de su obra musical, es *Dilatación fonética* (2), sobre el texto de Chardin (previamente analizado con un espectógrafo en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas). Aquí ya el compositor está en su lenguaje, en encuentro total y absoluto del camino, de lo que va a situarle en esfera personal y en aportación válida, muy válida e importante, al arte de nuestro momento.

La obra está compuesta entre 1966 y 1967, pero la idea parte de 1964, año de la estancia en Roma de Acilu, y en el que decide hacer un trabajo en el que el texto sea centro, protagonista, inspirador, y en el que su interválica fonética no pierda densidad y expresividad con una adaptación arbitraria al esquema sonoro.

Con el deseo de empezar a ver conclusiones prácticas en este terreno, compone dos obras previas: *Estructuras para 24 sonidos* (3), para guitarra de cuartos de tono (4), y *Contracturas* (5), para grupo instrumental, obra en la que aparece alterada la afinación de algunos

(1) El texto, en su traducción castellana, aparece en el prólogo de *La aparición del hombre*, editada por Taurus. Acilu trabaja en *Dilatación fonética* sobre el original francés.

(2) Estrenada en mayo de 1969 en Alea. La ejecución vocal estuvo a cargo de José Luis Ochoa de Olza, y la dirección del grupo instrumental, de Enrique García Asensio.

(3) Estrenada por Arturo Tamayo en el II Festival de Música de América y España.

(4) La guitarra fue construida por Juan Alvarez.

(5) Estrenada en el Ateneo de Madrid en 1966, bajo la dirección de Gerardo Gombau.

instrumentos con el objeto de conseguir una oposición entre ellos y, a través de dicha oposición, la microinterválica deseada.

Esta experiencia conduce a la necesidad de escoger, para *Dilatación fonética,* instrumentos con idéntico timbre, con el objeto de ayudar a que el auditor se centre en la diferenciación microinterválica de las sílabas. Los instrumentos adoptados son: una viola y un violoncelo con su propia afinación, contrapuestos a otra viola y otro violoncelo afinados a distancia de un cuarto de tono ascendente. Con todo ello se conseguirá el paralelismo adecuado al material fónico del texto.

La obra está dividida en cuatro secciones:

1) Para mostrar el valor semántico del texto, se lee siguiendo la inscripción quimográfica que corresponde a los siguientes caracteres:

— Orden de intensidad de sus núcleos.
— Espaciamiento de los grupos fónicos dentro de su escala, siguiendo el movimiento de sus tonemas en sus diferentes terminaciones.
— Observancia del ritmo del texto, según el orden de los grupos fónicos.
— Acentuación tonal y rítmica de la estructura de cada grupo fónico.

El fondo instrumental coincide a veces con los grupos fónicos.

2) Repetición del texto distribuyendo su tesitura en cuatro alturas variables. La masa instrumental se une siempre al tonema del grupo fónico.

3) Hay un acrecentamiento de la parte instrumental. Consta de dos partes:

— Se destaca el valor musical de las palabras más importantes de los grupos fónicos.
— Se intercalan los principales grupos rítmicos del texto.

4) Se divide en tres partes:

— Aparición de los grupos o palabras más importantes, según la acumulación de elementos. Según sea la altura de la voz, así será el espacio temporal de los instrumentos.
— Ejecución de unidades fónicas mínimas en las que llega al culmen la anterior acumulación de elementos. Se omiten los instrumentos.
— Aparición de los fonemas, paralelos en cuanto a alturas al grupo instrumental.

Es característica de Acilu no detenerse en el hallazgo para explotarlo. Los descubrimientos realizados en una obra son tenidos muy en cuenta en la siguiente, pero sólo como punto de partida desde el cual, con los conocimientos adquiridos, avanzar en rápida búsqueda de nuevos elementos lingüístico-sonoros. Así, a la hora de emprender la obra siguiente, *Aschermittwoch* («Miércoles de Ceniza») (6), hay ya en principio un cambio en cuanto a la selección de texto. En *Aschermittwoch,* compuesta en marzo y abril de 1968, los planteamientos, dentro de una misma línea formal, cambian su contenido. Por lo pronto, el texto reúne unas características muy diferentes, contrapuestas, al de Theilard de Chardin. *Aschermittwoch* es un poema de Hans Magnus Enzensberger con una profundidad humana y social que da pie a una comprensión más subjetiva. El hombre está aquí más en su vivencia, en diálogo caliente con el entorno, entre momentos de cotidianeidad y el dramatismo que encierra el *leitmotiv: fuera / nadie vuelve.* El poema se divide en tres secciones y su traducción es la siguiente:

I. INMUTEMUR HABITU IN CINERE ET CILICIO

Sujéntense bien durante el viaje / sobre una tierra que empapa sangre y lluvia / en un aire que abrasa las pestañas / bajo un cielo del que llueven cenizas / en la pedrada de ciudades jadeantes / toman los hombres en las manos escalpelos o martillos pilones / fornican un poco o cuidan conejos / beben aún un Martini / fuera / nadie vuelve.

II. IEIUNEMUS ET PLOREMUS ANTE DOMINUM

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

III. DOMINE IN ADIUTORIUM MEUM INTENDE

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

(6) Encargo del Instituto Alemán, de Madrid. Fue estrenada en mayo de 1968 por el Grupo Koan, bajo la dirección de Arturo Tamayo, con la intervención de la mezzo-soprano Ana Ricci. Representó a España en el I Festival Hispano-Portugués de Música Contemporánea (1970). Obtuvo un accésit a la mejor obra estrenada en España en la temporada 1967-68.

El texto exige un tratamiento distinto, una contraposición de la expresividad del poema (en el que participan las voces de los instrumentistas, del director y de alguien ubicado entre el público) y el poder del grupo instrumental (flauta-flautín, clarinete, fagot, trompeta, percusión, piano, violín, viola y violoncelo).

A las tres partes del poema corresponden otras tantas en la obra:

— Diálogo de la cantante con los instrumentistas, creciendo en intensidad hasta que estalla en la sílaba *¡Halt!* Se introduce la novedad de soplar violentamente dentro de la palma de la mano, paralelamente a la articulación fuerte del último fonema de cada sílaba.
— Entrada de un nuevo elemento: la inversión melódico-dinámica de la palabra articulada, es decir, la sonoridad piano-fuerte cuando la propia naturaleza física pida un fuerte-piano.
— Nuevos diálogos y culminación en un mundo de sugerencias provocado por una serie de cifras recitadas por el grupo.

De la exposición de objetos sonoro-táctiles del escultor Lugán surge la idea de *Simbiosis* (7), compuesta entre enero y mayo de 1969, obra en la que hay una unión de elementos: grupo instrumental, objetos sonoro-táctiles, voces, semántica del texto, etc., apoyado todo ello por el aspecto visual.

Lugán denomina del siguiente modo a los objetos:

— *Vibrador:* compuesto de dos planchas de metal en sentido vertical, accionadas por medio de pedales y sincronizadas a ocho lámparas de diversos colores.
— *Gama 5:* compuesto de cinco pares de terminales metálicos, sensibles al tacto, con mandos para la intensidad sonora. Su oscilación es alterna.
— *Objeto táctil:* con la misma composición que el anterior. Su oscilación es continua. Existe un potenciómetro haciéndose extensivo a *Gama 5.*
— *Luz-sonido-automático-variable:* panel cuadrado con ocho lámparas en círculo, sincronizadas con siete ritmos distintos que se controlan por medio de un conmutador rotativo.
— *Sonido blanco:* generador con mando de intensidad, acoplado en el mismo mueble que el objeto táctil *Gama 5.*

El texto, de Ricardo Bellés, consiste en una serie de palabras, consideradas cada una como un signo, es decir, como una combinación

(7) Estrenada en 1971, en la I Semana de Nueva Música de Madrid, por el Conjunto Alea, bajo la dirección de José María Franco Gil.

del concepto y la imagen acústica. Las palabras fueron ordenadas como sigue: *ciclotrón / ciclotrones / bevatrón / implosión / átomos / materia / kilovatios / uranio / petróleo / carbón / microscopios electrónicos / espacio / matemáticas / metalurgia / arquitectura / conocimientos / fotografía / órganos secretos / onda / olor / obrero / aspirado / capturado / masas / hobby / ritos / asfixia / gritos / dólares / compuesto humano / basuras / muertes / esfuerzo capturado / la no producción es la muerte.* Hay en estas palabras un recorrido desde el mundo físico, pasando por la inserción del hombre en la sociedad, hasta la dialéctica vida-muerte planteada en actitud comprometida.

Las palabras unas veces son utilizadas como elementos sonoros y otras relacionando, con un criterio muy amplio, sílabas y fonemas. El resultado es una conjunción perfecta de dos aspectos del texto: el musical y el semántico.

Una novedad importante es la utilización de los órganos que intervienen en la producción del sonido articulado, que se pueden dividir en tres grupos:

— *Organo respiratorio:* Se usa teniendo en cuenta los dos tiempos de la aspiración y espiración, con lo que se producen enormes dificultades de interpretación, que a su vez dan lugar a otro elemento nuevo: la fatiga.
— *Organo fonador:* De él se perciben sonidos articulados sin fonación que se oponen a los habituales.
— *Cavidades supraglóticas:* Se utilizan recurriendo a gran cantidad de medios. Uno de ellos es la realización de los grupos fonológicos, pronunciando las consonantes según algunas tensiones musculares. El efecto son objetos-palabras que avanzan por los órganos articulatorios y que producen un cauce expresivo muy rico.

La obra, con grandes dificultades de interpretación, produce en el auditorio, por la cantidad de elementos acumulados en ella, una sensación de malestar, de duda, al no estar cuadriculados y claros dichos elementos. Es otro aspecto del hombre, el hombre-máquina, el que se pone de manifiesto con su carga de símbolos y frustraciones, de materia y desesperanza. Los instrumentos (flautín-flauta-flauta a sol, trompa, trompeta, trombón, violín, violoncelo y piano) también participan en este mundo tan de hoy, a veces con su aliamiento, a veces con la distorsión ante los objetos sonoro-táctiles.

Conseguir una conjunción del mundo de Bécquer, entroncado en el Romanticismo, con el modo de hacer música del compositor, tan en otra época y circunstancias, es el problema más importante planteado

en *Gustavo Adolfo Bécquer 70* (8). Para resolverlo, selecciona el texto de los datos biográficos: *Gustavo Adolfo Bécquer nació en Sevilla el 17 de febrero de 1836 y murió en Madrid en 1870. Cuando contaba sólo...* Seleccionar un texto escrito por el poeta supondría un enfrentamiento de dos mundos que no encaja con la finalidad de la obra: un homenaje a Bécquer en su centenario.

Las novedades más importantes son:

— Paralización de la respiración de la cantante con el objeto de obtener resultados visuales y expresivos.
— Articulación melódica de los grupos fónicos del texto, según la acentuación.
— Natural no fonación de la *G* y la *J*.
— Ejecución de grupos fónicos en la espiración.
— Fonemas articulados sin fonación, intercalados entre sílabas de una misma palabra en orden inverso a los de ella.
— Cambio de alturas al repetir las sílabas componentes de una misma palabra.

Y de esta obra, un tanto de transición, a *Oratorio Pan-Lingüístico*, obra fundamental que valió al compositor el Premio Nacional de Música. Acilu se enfrenta a un trabajo de enormes dificultades: la utilización de dos tonologías diferentes: castellano y euskera. Está escrita para un solista principal bilingüe (barítono), dos solistas (hombre y mujer), un coro y una orquesta para cada sección correspondiente a ambos idiomas. El texto, de Ambrosio Zatarain, comprende tres secciones:

1.ª *Lección del euskera para castellano-hablantes y viceversa.* El texto explica la pronunciación de consonantes del euskera inexistentes en el castellano: *Gastelaniz jatorrizko illo (ll) asko lenengo ya (y) edo jota (j) biurtu ziran eta gero jota biurtu dira. Esate baterako: latiñezko mulier lenengo muller esaten zuden; gero illo (ll) batalla ordez bataya, ta argentina-n berriz bataja esan oi duden bezelaxe. Gero aldakuntza arrigarribat gertatu zan: miipuntaz ebakitzen diran y edo j ordez eztarriaz jota ebakitzera: mujer ordez mujer...* (9). Se van explicando sonidos del castellano que no existen en ninguna otra lengua latina; la consonante *g* o *j* con sus variantes y la transformación de la *X*.

(8) Encargo del Ateneo de Madrid en 1970, para conmemorar el centenario de la muerte del poeta.

(9) Traducción: En castellano muchas elles primitivas se convirtieron primero en *y (j)* o en *j (zh)* y luego se han convertido en jotas *(x)*. Por ejemplo: *mulier* del latín dio, primeramente, *muller;* luego esa elle seconvirtió en *y* o *j*, dando *muyer* o *muzher*, lo mismo que ahora por *batalla* dicen *bataya*, en Castilla, y *bataja (batazha)*, en Argentina. Luego se produjo una transformación sorprendente: en vez de esa *y* o *j (zh)*, que se pronuncia con la punta de la lengua, se pasó a pronunciar con la garganta la jota actual: *mujer (muxer)*...

La lección de castellano para vasco-hablantes comienza así: *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 vizcaíno, 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. La* Z *en vascuence representa un sonido que se parece más a la* S *que pronuncian muchos castellanos...* Se estudia la *X* vasca con ejemplos; la conjunción de consonantes pares; la transformación, por error, de algunos grupos fonológicos y la transformación etimológica de alguna palabra debida a consonantes deficientemente pronunciadas.

El texto está utilizado como material sonoro, ejecutando los dos coros ambas lenguas simultáneamente. Los primeros espacios resuelven gradualmente por segregación de los sonidos: *I* para el coro de lengua castellana y *LL* para el euskera, hasta llegar a la cumbre de la sonorización. Se utiliza asimismo la fonación y no fonación en los dos coros. El solista bilingüe explica las lecciones extrayendo el hecho físico de las palabras. Se emplean recursos sonoro-vocales desarrollados «a capella» por el quinteto de voces solistas. Otras veces los solistas son puente entre el solista principal y los coros.

2.ª *Oposición de fonemas entre ambas lenguas.* Está dividida en doce grupos dobles, que corresponden a doce estrofas de cada uno de los dos idiomas. Cada grupo tiene un sonido polarizado que forma la estructura general de la sección. Las estrofas son antiguas canciones, dichos, acertijos, onomatopeyas, etc., de ambas lenguas: *Baztan-en iltzagar-dantza, idoibaltzaga-n batzarra. En Sevilla bailan los seises, en Valladolid hubo Cortes,* etc. En este caso, *TZ* se opone a *S.*

3.ª *Etimologías de cada uno de los dos idiomas,* de palabras como *Itsaso* (mar) y *chapotear,* escogidas bajo criterio sonoro de *Its* o *Tsa* y *Cha* o *Chap.* Sé sirve de la energía sonora de las sílabas, movilizadas por los dos coros, que, además de oponerse, se unen mediante dependencias recíprocas frente a la oposición interorquestal.

En su última obra, aún inédita, Agustín González Acilu regresa a la poesía, en este caso visual. Ha interpretado el poema de Gerhard Rühm *Hymne an lesbierinnen,* en el que se llega al límite del subjetivismo y expresividad. Es la persona, una determinada persona, la que muestra su vida. Acilu ha penetrado en esta intimidad visual y ha captado toda una serie de sensaciones (cansancio, tristeza, sufrimiento...), enriqueciéndolas y poniéndolas en movimiento. Una vez más su penetración, su buen hacer, su rigor y, en definitiva, su valía y

dedicación absoluta a la música están presentes en estos minutos sonoros, que suponen un hito más en la importante aportación que Acilu hace al arte de nuestro tiempo. — *MARY CARMEN DE CELIS (Toledo, 144 G, 7.° 4, MADRID-5).*