

AULA DE (RE)ESTRENOS

HOMENAJE A AGUSTÍN GONZÁLEZ ACILU

miércoles, 15 de abril de 2009. 19,30 horas



73

HOMENAJE A AGUSTÍN GONZÁLEZ ACILU



Retrato de Agustín González Acilu, por Manuel Alcorlo

Este concierto se transmite por Radio Clásica, de RNE.

PROGRAMA

Agustín González Acilu (1929)

I

Cuarteto nº 1 (Sucesiones superpuestas)

Allegro

Andante

Allegro

Cuarteto nº 3

Andante

Allegro

Andante-Allegro

3

II

Cuarteto de cuerda nº 2

Cuarteto de cuerda nº 4

Allegro moderato

Adagio

Allegro

Sexteto para dos violines, dos violas y dos violonchelos

Miguel Borrego, *violín*

Marian Moraru, *violín*

Sergio Sola, *viola*

Sergio Sáez, *viola*

José Miguel Gómez, *violonchelo* *

René Camacaro, *violonchelo* *

* solo Sexteto

NOTAS AL PROGRAMA

La selección de obras que configuran el programa de este Concierto-Homenaje a Agustín González Acilu con motivo de su ochenta aniversario es absolutamente acertada, pues se han elegido aquellas que revelan una de las formas más genuinas del lenguaje sonoro del compositor navarro: los cuartetos –además de un sexteto– de cuerda, formaciones monotímbricas que, a su vez, representan una de las vías de expresión más austeras y difíciles del género camerístico.

En estas notas optamos por seguir el criterio cronológico, las fechas de composición de las obras –que difiere del orden de interpretación en el concierto de hoy– porque resulta mucho más clarificador para comprender el significado de cada una de ellas en relación al catálogo completo de obras del maestro, en función del momento en que fueron concebidas: el *Cuarteto n^o1, Sucesiones superpuestas* (1962), *Cuarteto de cuerda n^o2* (1978), *Sexteto* (1990), *Cuarteto de cuerda n^o3* (1992) y *Cuarteto de cuerda n^o4* (1995).

La posición de Agustín González Acilu en el marco de su generación se sitúa firme y de hecho en el año 1962, fecha en la que obtiene el “Premio Samuel Ros” por su cuarteto de cuerda n^o1, *Sucesiones superpuestas*. Se trata así de una obra emblemática en el conjunto de la producción musical del compositor, por diversas razones.

El mismo año en que le era concedida la beca extraordinaria de la Diputación Foral de Navarra, Acilu decide presentar su primera obra, un cuarteto de cuerda, al prestigioso “Premio Samuel Ros” que se otorgaba cada año a una creación de cámara que posteriormente era estrenada por la Agrupación Nacional de Música de Cámara. El jurado calificador en la convocatoria de 1962 estaba constituido por José Eugenio de Baviera, Ángel Martín Pompey y Cristóbal Halffter, quienes acordaron por unanimidad concedérselo a la obra que, bajo

el lema “Lía”, había sido presentada por Agustín González Acilu.

Si tuviésemos que señalar las páginas decisivas en el catálogo completo de obras del maestro navarro, deberíamos comenzar necesariamente por este primer cuarteto, *Sucesiones superpuestas*. La temprana fecha de su composición, 1962, 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.

Contemplado ahora en el marco del conjunto de su producción musical, nos hace reconsiderar algunos de sus valores, que han ido cobrando fuerza en virtud del análisis de otras creaciones de signo aparentemente distinto, y sobre todo a través del estudio de la evolución ideológica, técnica y estética de su autor.

Debe tenerse presente que se trata de la obra con la que el joven compositor Agustín González se daba a conocer, cuando otros compositores de su misma generación ya contaban con cierta popularidad en las salas de conciertos. Era, además, la primera ocasión en la que el compositor navarro recibía un merecido reconocimiento a su trabajo. Por encima de ambas circunstancias, el valor fundamental que representa, 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 tradicional– y el atonalismo con el que González Acilu se identificaba en los inicios de los sesenta, nos 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 el empleo de combinaciones acórdicas no habituales presentes en la misma, se concreta en una especulación formal resultante del propio material sonoro empleado.

Acilú González Acilú **SUCESIONES SUPERPUESTAS** CUARTETO N.º 4 (1942)

Violino 1
Violino 2
Viola
V. Cello

Allegro

A Tempo

Cres — — — — — Ceu — — — — — Do — — — — —

6

Sucesiones superpuestas. Primer movimiento Allegro [1-23]

La forma de la obra es consecuencia directa del fondo, como un material sonoro resultante 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 el *Andante* del segundo movimiento. Este primer cuarteto tiene un doble y sólido fundamento: de un lado, su indudable factura formal; de otro, la firmeza de su planteamiento musical, aspectos ambos reconocidos y elogiados por la crítica del momento, como recogía A. Campo en las páginas de

Pueblo: “En estos tiempos en los que los compositores tanto se preocupan por hallar nuevas fórmulas técnicas para su escritura, hasta el punto de que muchas veces parecen sólo preocupados por el hallazgo o empleo de esas fórmulas, este camino propuesto por el joven Agustín González puede tener seguidores y conducirlos a la buena meta de encontrarse, de hallar su forma para decirnos algo personal”. El ímpetu manifiesto en estos casi veinte minutos de música es buena muestra de la fuerza con que su autor irrumpe en la escena musical española, incorporándose con ella a las corrientes entonces denominadas vanguardistas.

II

Violin I (♩ = 44)

Violin II

Viola

V. Cello

Violin I

Violin II

Viola

V. Cello

Violin I CON ESPRESION

Violin II

Viola

V. Cello

El resultado de este trabajo no le serviría a Acilu como fórmula de composición para obras posteriores; bien al contrario, tras el éxito de *Sucesiones superpuestas* sigue un silencio de casi dos años en los que el compositor apenas sí escribe una nota. La actitud no es otra que la búsqueda de nuevos planteamientos en torno a los problemas de materia y forma que permitirían a su autor establecer otro punto de mira, aunque sin renunciar por ello a criterios anteriores como referencia asumida. Es así como abandona una *forma de hacer*, una *manera de sentir* la música, para adoptar otras nuevas. *Sucesiones superpuestas* es el puente entre tonalismo y atonalismo que supone, en definitiva, una despedida del mundo tonal como punto de lejana referencia, especulando sobre sus presupuestos a partir de la creación de una serie de principios basados en armónicos para, seguidamente, abandonar todo concepto ligado a la música de tradición tonal. A partir de este temprano primer cuarteto, Acilu se propone que cada nueva obra constituya un eslabón más en el todo orgánico al que pretende –frente al rupturismo que se manifiesta en algunas trayectorias de otros compositores– dar absoluta coherencia.

Es precisamente entonces cuando comprende que cada página 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. El concepto de *work in progress* se convierte en un principio que ya no abandonará nunca.

El estreno absoluto tuvo lugar el 8 de junio de 1963 en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, a cargo de la Agrupación Nacional de Música de Cámara.

Inmediatamente después del estreno, Acilu se traslada a Italia, al obtener por concurso de obras el “Premio di Studio” del gobierno italiano para asistir a la “Vacanze Musicali di Venecia”. La beca, concedida para trabajar la composición con Giorgio Ghedini –director y catedrático de compo-

III

The image shows a page of a musical score for a symphony, specifically the third movement. The score is for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It is divided into three systems of music. The first system starts with a tempo marking '(♩ = 120)' and a 4/4 time signature. The second system contains rehearsal marks 10 and 15. The third system contains rehearsal marks 15 and 20, with the word 'MELÓD' written above the first violin staff. The music is characterized by complex, overlapping patterns in the strings, typical of the 'superpuestas' (overlapping) technique mentioned in the caption.

Sucesiones superpuestas. Tercer movimiento Allegro [1-27]

sición del Conservatorio de Milán- le dio oportunidad de seguir desarrollando un sistema propio cuyo núcleo estaba ya presente, de manera embrionaria, en este primer cuarto. De los casi doscientos alumnos asistentes aquel año a la *Vacanze*, solamente ocho lo fueron de la clase internacional de composición. Se conmemoraba en aquella edición el 150 aniversario del nacimiento de Verdi, así como la exaltación de la escuela veneciana de los siglos XVI al XIX, a través del

estudio de la obra de sus máximos representantes en cada periodo. No es de extrañar, pues, que como trabajo de composición se les encomendase la creación de una obra para orquesta sobre un tema del Ave María de las *Cuatro piezas sacras* de Verdi, construida sobre un *cantus firmus* basado en la escala enigmática -do, re b, mi, fa#, sol#, la#, si, do (en sentido ascendente), con el fa# convertido en fa natural (descendente)- que casi todos trabajaron a partir de fragmentos. Acilu lo hizo trabajando sobre la misma escala enigmática, sirviéndose de los armónicos de cada sonido de la escala, levantando sobre cada sonido un sistema de combinación de leyes armónicas basado en los propios armónicos naturales principales. Este procedimiento es el que había empleado de manera incipiente en *Sucesiones superpuestas*, ahora trabajado con la perspectiva de una forma orquestal.

El análisis del *Cuarteto n° 1* revela pues, y como hemos dicho antes, el desenlace resultante de la confrontación entre el tonalismo y el atonalismo, siendo identificable la presencia de una técnica y estética tempranas, manifestadas en la especulación formal del material sonoro propuesto. Una actitud que, en definitiva, se prolongaba entonces en la búsqueda de nuevos planteamientos en torno a los problemas de materia y forma. Con este precedente, González Acilu retoma los criterios que, de hecho, conectan el primer cuarteto con el que será su *Cuarteto n°2*, escrito más de una década después.

No obstante, la distancia estética entre uno y otro es más que notable, pues quizá sea este *Cuarteto n°2* (1978), junto al *Concierto para piano y orquesta* (1977), las dos obras más expresionistas en el conjunto de su producción musical, nada sorprendente dada la proximidad temporal de las fechas de composición de ambas partituras.

El Cuarteto n°2 fue escrito durante el primer semestre del año 1978, época en la que Acilu repartía su tiempo entre la composición de ésta y otra obra, *Espectros* para quinteto de clarinetes. Ambas composiciones, junto al *Dúo de guitarras*

para 24 sonidos, pertenecen a un grupo de piezas de cámara realizadas por encargo de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona. “Debo señalar –dice Acilu en sus anotaciones personales– que en 1978 deseaba trabajar la música de cámara una vez terminado mi *Concierto para piano y orquesta*. Como podrá observarse, tomé para cada una de las obras instrumentos pertenecientes a una misma familia. Cuerda para el cuarteto; grupo de clarinetes para *Espectros* y el timbre de la cuerda pulsada para el *Dúo*. La proposición monotímbrica se fundamentaba principalmente en recabar para las obras un máximo de austeridad y expresividad. Entendía que esta actitud para con los medios de expresión habría de proporcionarme un mayor grado de libertad en cuanto a sistemas técnico-instrumentales, a través de las características propias de los instrumentos, y una autodeterminación en la formación de estructuras –y su distorsión– a lo largo de la continuidad formalística de las obras. Debo añadir, por último, que la razón principal de todo este proceso compositivo no era otro que el de localizar para mis trabajos una acción dialéctica interna cuyo discurso informase y culminase mi ideación estética”.

En la base conceptual de la obra prevalece el sentido formal del cuarteto, potenciando el expresionismo a través de este medio. El *Cuarteto n.º 2* consta de treinta subestructuras que configuran su estructura general. Un criterio de libertad interpretativa reflejado en alturas no fijas –en ocasiones con calderones *ad libitum*– se conjuga con la acotación sonora que imponen algunos puntos fijos que confieren el equilibrio necesario para que la estructura no se desborde aleatoriamente.

El comienzo de la obra combina en un 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.

CUARTETO Nº 2 AGUSTÍN GONZÁLEZ ACILU (1978)

Cuarteto de cuerda nº 2 [1-26]

12

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.

La obra fue estrenada por el “Cuarteto Sonor” en el Pazo de Mariñán (La Coruña) el 17 de febrero de 1981, dentro de las actividades culturales organizadas por el Conservatorio de música de la capital gallega, y está dedicada a Javier Urmeneta y Concepción Ochoa Goyeneche.

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. Una de ellas corresponde a la física de los sonidos, siendo la objetividad la que rige los fines formales

propuestos. La otra pertenece el fenómeno sonoro-histórico y cultural, siendo la subjetividad la que acciona valores afectos a la comunicatividad. La interacción de ambas naturalezas configurará en lo sucesivo su discurso y formalística compositiva.

De este modo, y consciente de su bagaje ideológico y técnico en progreso, ya 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 Barandiarán. 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* (1972-75), y su pensamiento está tomado como punto de referencia en algunos aspectos de páginas posteriores como *Oi Lur, hain ur e Izena ur izana*. 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, para revisar los textos y bocetos de la obra que entonces centraba sus investigaciones lingüísticas y antropológicas. La presencia constante de los estudios de Julio Caro 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 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 las de piezas previas como *A-Z*, o más aún con las del *Cuarteto n.º 2* que, como ya hemos mencionado, es la obra más radicalmente expresionista de su catálogo.

Frente a las ideas-fuerza, fundamento e impulso en otras páginas, Acilu prefiere aquí la preponderancia de valores orgánicos desarrollados a partir de las entidades propuestas en 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, si bien 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.º 1*, dedicada al filósofo navarro Juan David García Bacca– que, finalmente, resultará ser exposición de todo un sistema orgánico en sí mismo.

La forma está definida en un amplio trazo, conformado mediante tres secciones que se suceden sin interrupción en un clima estético marcadamente expresionista y, aunque los diversos recursos empleados tienen referencias constatables en algunas páginas previas, las anotaciones e indicaciones que afectan a las grafías merecen una atenta observación desde el punto de vista interpretativo.

La realización de este *Sexteto* para cuerda responde a un encargo recibido del Centro para la Difusión de la Música

discursiva como formal. Esta actitud viene presidiendo un proceso compositivo que se inició en mis primeros trabajos-puente entre la tonalidad como punto de referencia y atonalidad por un lado, y dodecafonía y serialismo libre por otro, pasando por experiencias microtonalistas así como por procedimientos aleatorios hasta llegar a mis últimas técnicas de efecto palpablemente positivista”.

El *Sexteto* se estrenó el 22 de octubre de 1990 en el Salón de Actos del Museo de Navarra, en Pamplona –la elección de la capital navarra como marco de su primera audición fue deseo expreso del compositor– y la interpretación estuvo a cargo del sexteto polaco “Studio” de Lodz, fundado en 1984 bajo la orientación del profesor Uri Wiesel.

The image shows a page of a musical score for a sextet. At the top, it is titled "SEXTETO" by Agustín González Arilla. The instrumentation is listed as "Dos Violines, Dos Violas y Dos Cellos". The score is written for two Violines, two Violas, and two Cellos. It begins with a 4/4 time signature and a tempo marking of "Allegro". The score is organized into three systems. The first system contains the initial notation for all instruments. The second system includes a section labeled "Primo Tercio". The third system includes a section labeled "Coda". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Sexteto [1-15]

El proceso de composición del *Cuarteto n°3* (1992) coincide temporalmente con otras páginas que, como *Pieza para violoncellos*, *Cuarteto de guitarras* o *Concierto para orquesta de flautas*, denota nuevamente un interés por el trabajo en agrupaciones monotímbricas.

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.

A. IRENE ESPARZA CATALAN "CUARTETO DE CUERDA Nº 3" A. ENRIQUE ACILU

Violin I
Violin II
Viola
Cello

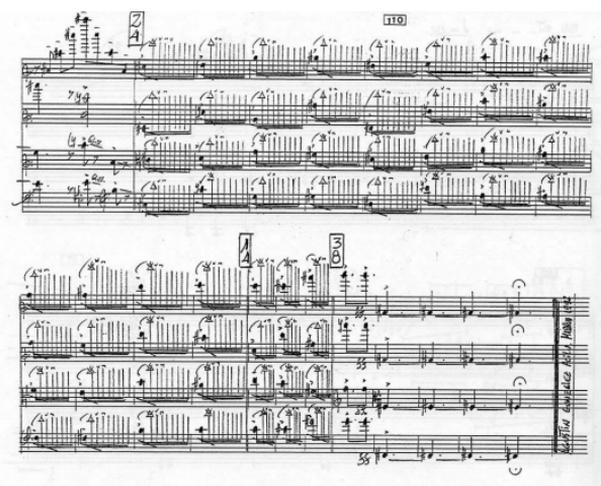
The image shows a page of a musical score for a string quartet. At the top, it is titled "CUARTETO DE CUERDA Nº 3" by A. Irene Esparza Catalan and A. Enrique Acilu. The score is arranged in four systems, each with four staves. The first system is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The second system is for Piano. The third system is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The fourth system is for Piano. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

La obra se debe a un encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, y responde, tal como dice el autor en sus anotaciones personales, “en primer lugar, a un deseo de manifestarse a través de un conjunto de entidades armónicas –confiadas a instrumentos de arco– coordinadas según sus relaciones orgánicas, efectivas, de matiz abiertamente positivista. La ordenación de las mismas habría de configurar en principio la disposición macroformal de cada una de las tres partes de la obra.

En segundo lugar, las distintas gradaciones de afinidad, distanciamiento, gravedad afectiva, etc., contenidas en las mismas, irán conformando los distintos valores sintácticos del complejo sonoro y discursivo. Con la composición de este cuarteto, escrito en 1992, empleando los mencionados medios de expresión, me distanciaba del nº2, realizado en 1978. Entre uno y otro existe un largo recorrido a través de obras que van, desde conceptos idea-fuerza, como razón fundamental del discurso, hasta aquellas otras en las que los valores orgánicos efectivos del fenómeno sonoro presiden y potencian formas amplias de expresión; de ahí mis *Variaciones ópticas para orquesta* y *Sinfonía nº1, Concierto para violín, violonchelo, piano y orquesta...* . La obra está dedicada a mi joven amiga Irene Esparza Catalán”.

El estreno de este cuarteto –que vino a coincidir con la presentación al público de la primera edición de mi libro *Agustín González Acilu. La estética de la tensión* (1995)– tuvo lugar en el Auditorio Nacional el 6 de febrero de 1996 por los integrantes del “Cuarteto Brodsky”.

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 en-



Cuarteto n°3 (compases finales)

tre 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. Éstos son los valores que predominan en la composición del que será su *Cuarteto n°4*, prolongados hasta la obra que será punto culminante de todo el proceso, el *Concierto para piano y orquesta n°2*.

El *Cuarteto n°4* fue escrito en 1995, simultaneando su composición con la de otras obras de cámara: *Pezzo per archi*, *Impromptu* para piano, así como diversas transcripciones de los tres dúos para violines, violas y violonchelos 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*– en la que la sobriedad monotímbrica se manifiesta como el medio óptimo para subrayar la sonoridad austera que combina con el más puro sentido de abstracción.

Su estructura está articulada en función de tres secciones -*Allegro moderato* - *Adagio* - *Allegro*- asentadas sobre diver-

sas entidades acórdicas que son fruto de los procedimientos extractivos que Acilu 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.

Allucoso *Andantino* **'CUARTETO DE CUERDA' N°4** AGUSTIN GONZALEZ ACILU

VIOLIN 1.
VIOLIN 2.
VIOLA
V.CELLO

[10.]

[20]

A lo largo de los veinte minutos de duración de la obra, 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, como ya hemos dicho, en el posterior *Concierto para piano y orquesta n°2*, cuyo antecedente principal es el *Cuarteto n°4*. A lo largo de las páginas del *Cuarteto n°4* se intuye una vez más la búsqueda de equilibrio entre su capacidad de objetividad y su subjetividad, pensada desde la posibilidad de materialización de sus presupuestos en una gran forma que aún está por llegar.

El estreno tuvo lugar en el Teatro Real de Madrid, en el marco del COMA 2004, a cargo del cuarteto de cuerda del “Ad libitum Ensemble”, quien lo ofreció al público el 23 de noviembre de 2004. La obra está dedicada a Marta Cureses de la Vega.

En la trayectoria compositiva de Agustín González Acilu, la voluntad de renovación, investigación y búsqueda constante se muestra firme desde los inicios en la composición hasta el momento presente. Desde el camino inaugurado con *Sucesiones superpuestas*, la consecución de una técnica propia y reconocida ya con éxito no consigue arrastrarle en una única dirección, porque está plenamente convencido de la necesidad de romper con unas normas técnicas para alcanzar otras nuevas, de tintes expresivos más abstractos, procedimientos menos o nada condicionados a unas vivencias que forman ya parte de la historia.

En la base conceptual sobre la que se apoya la más reciente creación de Acilu se resume toda su trayectoria, 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.

Marta Cureses

CONTEXTO HISTÓRICO

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 generalmente conocidos como Generación del 51 –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.

22

Desde la perspectiva actual hay al menos tres ejes fundamentales que vertebran la obra –el todo orgánico que constituye su producción musical– de 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 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 humanismo, adquiere un paralelismo en su propia y constante búsqueda de equilibrio en los

binomios 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 distinguen 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; y sin embargo, limita 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. Y es esta dialéctica la que 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 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*.

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.

Muchas han sido las ocasiones en las que he tenido oportunidad de escribir, analizar y debatir sobre la obra y trayectoria creadora de Acilu, pero me remonto ahora al primer momento, cuando en el panorama de la creación musical española contemporánea no se realizaban estudios sobre compositores vivos, en activo, porque, como señalaba en el prólogo a mi ya antigua Tesis Doctoral –*Agustín González Acilu, en la frontera de la música y la fonética*– reiterado en el de la primera edición de mi estudio sobre González Acilu publicado en 1995, y en la segunda de 2001, quienes desde la universidad investigábamos entonces en creación contemporánea, debíamos hacérnoslo perdonar realizando al tiem-

po algún trabajo sobre, por ejemplo, el Siglo de Oro, o sobre maestros de capilla o sobre cualquier otro tema de probado interés historiográfico. Tomaba entonces como punto de apoyo estas mismas palabras, contenidas en el prólogo de Jenaro Talens a la edición de *Un agujero llamado Nevermore* de Leopoldo María Panero.

Realizar una Tesis Doctoral sobre González Acilu, sobre su manera de enfocar el proceso de creación sonora, sobre los sistemas de análisis lingüístico que, al mismo tiempo y sin tener relación directa, estaban realizando en Europa los compositores Luciano Berio, Luigi Nono, o los semiólogos Jean-Jacques Nattiez y Nicolas Ruwet, fue un verdadero descubrimiento.

Encontrarse frente al planteamiento de un autor que, ya en los años sesenta, se muestra interesado por los procesos de análisis fonético y fonológico aplicados al lenguaje sonoro (algo de lo que en España se sabía poquísimos entonces), un autor capaz de concebir un procedimiento de composición propio –perfectamente analizable a partir de un sistema de potenciales que ha desarrollado durante años– asistir a todo el proceso de creación que concibe la obra propia como un todo orgánico, a manera de eslabones que van encadenando obra tras obra... es algo inédito e irreplicable.

González Acilu, desde sus contactos iniciales con la música, en Alsasua, de la mano del organista Luis Taberna, intuyó todo un mundo de posibilidades dispuesto a ampliarse día a día. De Alsasua a Pamplona, y allí Fernando Remacha, compositor y director del Conservatorio Pablo Sarasate, le brinda su apoyo. Remacha sabe ver el potencial creador de Acilu, ayudándole desinteresadamente para prolongar su estancia en París.

París le sugiere vías de investigación que luego, a su regreso a España, dirigirán sus pasos hacia el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, donde llevará a cabo un traba-

jo de análisis fonético y fonológico sin precedentes, aplicado a sus propias obras, con los sabios consejos de Antonio Quilis.

La estancia en París prosigue luego en Roma y Venecia, viajes en los que la presencia de su amigo, el arquitecto Rafael Moneo, resulta fundamental. Ambos tendrán entonces la oportunidad de ir a escuchar a Umberto Eco, a Giulio Carlo Argan, a Diego Fabbri o Edoardo Sanguinetti. Ésa es una primera información decisiva para ambos. Moneo y Acilu construyen, comienzan a edificar sus propias estructuras sonoras y espaciales a partir de la palabra.

Acilu ya había vuelto de París con un proyecto importante: *Dilatación Fonética*, una obra compleja e interesantísima, para la que toma como base el análisis espectrográfico de un texto de Teilhard de Chardin de contenido tan científico como aséptico, pero valiosísimo: “Reflexiones sobre el valor y el futuro de la sistemática”, incluido en su obra *L’Histoire naturelle du monde*. 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 y posteriores consultas a especialistas entre los que, además de Quilis, están Julio Caro Baroja, José Miguel de Barandiarán, Satrústegui, Zatarain, Michelena o el profesor de la Universidad de Navarra González Ollé.

Su preocupación por la sonoridad, 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*, el Águila negra que representa la enseña de Navarra, la descomposición fo-

nética 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* (Miércoles de ceniza), y la que, para mí, es una de sus obras emblemáticas en el tratamiento fonético, *Hymne an Lesbierinnen*, sobre el texto homónimo de Gerhard Rhüm. Aún debería añadir obras fundamentales como *Simbiosis*, como la *Cantata Semiofónica*, *Seriegrafonía* y otras donde el nivel de especulación del maestro navarro 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*. Aguarda el momento de abordar la gran forma orquestal, materia y forma desarrolladas en órbitas análogas: la profundidad de la primera debe 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 simple y directa, clara y concisa. De la segunda, el sentido homogéneo, la impresión general de unidad. Sus presupuestos alcanzan la mejor expresión en la *Sinfonía n.º2* (1994-95), estrenada con éxito absoluto hace escasas fechas.

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 han 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. Quienes conocen de cerca al Maestro saben bien de lo que hablo. Desde sus primeras obras se percibe la tensión presente en el proceso creador –y de ahí el título del primer estudio que dediqué al maestro navarro: *Agustín González Acilu. La estética de la tensión*– 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.

De Acilu siempre se aprende, entre líneas, entre pentagramas, en todos los momentos que, compartidos con él, son siempre de absoluta lucidez, una lucidez que preside todas y cada una de las etapas de su vida. La más lúcida es la más reciente.

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 (Piano)
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**
- 1973-74** **Hegelianas**
- 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 Patria 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 de flautas
Piezas para trío de fagotes
Dúo para guitarra y clave
Variaciones Ónticas 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
Performismos 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
Sinfonía nº 2**

33

**1995 Impromptu (para piano)
Octeto para violoncellos (transcripción de Elías
Arizcuren)
Dúo para violoncello y piano
Dúo para viola y piano
Dúo para violín y piano
Pezzo per archi
Cuarteto de cuerda nº 4**

**1996 Concierto para dúo de violines y orquesta
Heilderberg 96
Ruanesca**

**1998 J. Joyce Poems
Vuelve la rosa
Poemario Saro-Espinosiano
Sonata para violín y piano**

1998-99 Concertino para dúo de flautas y arcos

- 1999 **Gesto**
- 2000 **CCL**
Concierto para piano y orquesta nº 2
- 2001 **LIZ**
- 2002 **Ez zaudela entzun dut**
Reflexión
- 2003 **Partita para piano nº 2**
- 2004 **De rerum natura**
- 2005 **Doble dúo para violines y violoncellos**
- 2006 **La voz de Ofelia**
- 2007-08 **Partita para piano nº 3**
- 2008 **Cuarteto de cuerda nº 5**
Trío de arcos nº 2
- 2009 **Cuarteto de cuerda nº 6**

BIBLIOGRAFÍA SOBRE AGUSTÍN GONZÁLEZ ACILU

Barce, Ramón

“Nocturno para Agustín González de Acilu”.
Da capo nº1. Madrid, 1989.

Celis, M^a Carmen de

“Los planteamientos lingüísticos de Acilu”.
Cuadernos Hispanoamericanos nº275. Madrid,
mayo 1973.

Cureses, Marta

“Un anticipo de actualidad futura”, XII Encontre
de Compositors Illa de Mallorca. Àrea Creació
Acústica. Búger. Palma de Mallorca, 1992.

36

- : “Agustín González Acilu”. Revista ASAGO.
Consejería de Educación y Cultura del Principado
de Asturias, Caja de Ahorros de Asturias y
Ayuntamiento de Gozón. Luanco, 1992.
- : “*Agustín González Acilu. La estética de la tensión*”.
ICCMU y Gobierno de Navarra. Madrid 1995
(segunda edición, Madrid 2001).
- : “*Arrano Beltza, Libro de los Proverbios, Izena ur iza
na*”. Agrupación Coral de Cámara de Pamplona.
EMEC. Madrid, 1996.
- : “Aportaciones al estudio de la música española en
la década de los setenta: en el camino hacia
Europa”. *Homenaje a Oriol Martorell*. Universidad
de Barcelona, 1998.

- : “Investigación musicológica en torno a la Generación del 51: de los estudios posibles a los imprescindibles”. *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Revista Española de Musicología*, vol.XX nº1. Madrid, 1997.

- : “El silencio de la Sibia. Recepción del expresionismo musical en España”. *El signo del gorrión* nº18. Ed. Trotta. Madrid, 1999.

- : “El Premio Nacional de Música 1998” (I). *Rey Lagarto, Arte y Literatura* nº38. Oviedo, 1999.

- : “El Premio Nacional de Música 1998” (II). *Rey Lagarto, Arte y Literatura* nº39-40”. Oviedo, 1999.

- : “Dos obras históricas y algunas páginas de evolución. Homenaje a Agustín González Acilu”. Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Museo Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1999.

- : “Agustín González Acilu”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Mac Millan Publishers. London, 2000.

- : “Agustín González Acilu”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. SGAE. Madrid, 2000.

- : “La Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles”. Vocación histórica”. *Sociedades Musicales en España: siglos XIX y XX. Cuadernos de Música Iberoamericana* vol.10. SGAE y Fundación Autor. Madrid, 2001.

- : “La música como lenguaje de transgresión”. *Actas de las III Jornadas de Música y Filosofía: Música, lenguaje y significado*. Universidad de Valladolid. Ed. Glares. Valladolid, 2001.
- : “González Acilu, razón de discurso”. *Doce notas*. Madrid 2004.
- : “Agustín González Acilu, desde la reflexión”. *Príncipe de Viana* n° 238, mayo-agosto 2006. Gobierno de Navarra. Pamplona, 2006.

Estévez, M^a Antonia
 “El curso de González Acilu”. *Diario de Navarra*,
 25.10.1996.

Goiburú, Nisa
Arte Simbiosis. Itxaropena. Tolosa, 1999.

Marco, Tomás
Música española de vanguardia. Guadarrama.
 Madrid, 1970.

—: “Antología de la música española actual. Agustín González Acilu”. *Bellas Artes* n°8. Madrid, marzo-abril 1971.

—: *Historia de la música española. Siglo XX*. Vol.6. Alianza. Madrid 1983 (2^a edición 1989).

VV. AA.
14 compositores españoles de hoy. Ethos-Música. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Oviedo, 1982.

MIGUEL BORREGO

Nacido en Madrid , estudia en el Real Conservatorio de Música de Madrid, y en la Guildhall School of Music de Londres, además de en la Universidad de Toronto con Wladimiro Martín, Yfrah Neaman y David Zafer.

Debuta a los catorce años con la Orquesta Sinfónica de RTVE. En 1988 obtiene el Primer Premio del Concurso Bach de Madrid, y en 1993 el Primer Premio del concurso Sarasate de Madrid. Pertenece al Trío Arbós desde su fundación en 1996 , con el que ha actuado por todo el mundo.

Ha actuado en las principales salas y festivales internacionales de España con numerosas Orquestas.

Cultiva su faceta pedagógica participando como profesor en el Curso de Música de Motril, y en el de Martín Códax, así como invitado de la JONDE . Desde 1999 imparte Clases Magistrales en el Conservatorio de La Coruña .

Compagina su actividad pedagógica y artística con el puesto de Concertino, desde 1997, de la Orquesta de RTVE . Toca un instrumento Carlo Tononi (1710).

MARIAN MORARU

Nació en 1977 en Moldavia. Comienza sus estudios de violín y piano a la edad de seis años. Más tarde ingresa en el Colegio Stefan Neaga donde empieza a formarse musicalmente como violinista.

En 1996 acaba sus estudios con Diploma de Licenciatura en la Universidad Nacional de Música en Bucarest. Ha sido miembro de Jeunesses Musicales Internacional y de la Orquesta Sergiu Celibidache con la que realizó numerosas giras.

Su labor artística como profesional comenzó con la Orquesta Philharmonic Constanza, donde ha actuado como miembro y solista. Ha sido miembro titular de Filarmónica George Enescu-Bucarest donde ha desarrollado una importante actividad concertística y cameral.

Su actividad en España empezó en la Orquesta de Extremadura como Ayuda de Concertino teniendo una intensa actividad musical en toda España.

En la actualidad es Ayuda de Solista de la Orquesta de Radio Televisión Española. Toca con un violín Emanuel Adam Homolka del año 1838.

SERGIO SOLA

Nace en Madrid 1979. Realiza sus estudios musicales con la profesora Myriam del Castillo, y posteriormente ingresa en el R.C.S.M.M para continuar sus estudios con E. Matéu.

En 1996 es viola solista de la Joven Orquesta de Castilla-La Mancha. Seleccionado por el Conservatorio Superior de Madrid para tocar con su orquesta sinfónica en el Auditorio Nacional el Concierto de William Walton para viola y orquesta en junio del 1999. En 2004 graba para RNE la obra de Luciano Berio “*Naturale*” para viola, percusión y cinta en el Circulo de Bellas Artes de Madrid. Es miembro fijo de la Orquesta Sinfónica de RTVE, desde el año 1998. En 2007 ha sido invitado por la Sinfónica de Castilla y León, como viola principal.

Colabora con la Orquesta de Cadaqués, Orquesta de Cámara Reina Sofía, Orquesta Andrés Segovia, Orquesta de Cámara de España, Orquesta Santa Cecilia. En el ámbito pedagógico ha sido invitado por la Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid como profesor de perfeccionamiento.

Es viola principal del conjunto contemporáneo Modus Novus.

SERGIO SÁEZ

Natural de Elda (Alicante), realiza sus estudios en Elda y Castellón y los finaliza en Palma de Mallorca, donde obtiene el “Premio de Honor fin de carrera”, con los profesores R. J. Dómine, C. Zarzo y E. Santiago. Además recibe *masterclasses* de la mano de J. Küssmaul, M. Stegner, F. Gnerí, G. Roosbacher, D. Quiggle, G. Knox.

Viola Solista de la JOGV y de la JONDE, además de miembro de la EUYO y de la GMJO, donde trabaja con maestros como C. Abbado, B. Haitink y V. Ashkenazy, entre otros.

En junio de 2005 obtiene plaza en la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, y en octubre de 2007 en la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, ostentando en esta última formación, el cargo de Ayuda de Solista.

JOSÉ MIGUEL GÓMEZ

Nace en Málaga en 1969. Realiza estudios de violonchelo con Antonio Campos, Pedro Corostola y, en la Guildhall School of Music and Drama de Londres, con Stefan Popov.

Ha sido miembro de la Joven Orquesta Nacional de España (J.O.N.D.E.), Orquesta Sinfónica de Málaga y Orquesta de Cámara de la Comunidad de Madrid. Ha colaborado con numerosos grupos especializados en la música actual. Es miembro del Taller Andaluz de Interpretación de Música Actual (TAIMAgranada) y del Ensemble Residencias.

Como miembro del Trío Arbós ha actuado en las principales salas y festivales españoles y en más de 30 países de todo el mundo, y ha grabado para los sellos Naxos, Col Legno, Ensayo y Fundación Autor.

Ha sido profesor de violonchelo en el Conservatorio de Soria y, desde 1994, es profesor de dicho instrumento en el Conservatorio Joaquín Turina de Madrid.

RENÉ CAMACARO

Nace en Madrid en 1989. Realiza los estudios de Grado Profesional de violonchelo y composición en el Conservatorio Joaquín Turina de esta ciudad.

Posteriormente amplía sus estudios de violonchelo en la Guildhall School of Music and Drama de Londres, bajo la dirección de Louise Hopkins.

De su actividad profesional cabe destacar conciertos en Madrid y Londres (Barbican Centre. Orquesta de Guildhall School of Music and Drama bajo la dirección de Vasily Petrenko).

La autora de las notas al programa **MARTA CURESES DE LA VEGA** profesora Titular de la Universidad de Oviedo, doctora en Geografía e Historia por esta universidad. Licenciada en Filología Anglogermánica por la Universidad de Salamanca, ha realizado estancias en la Universidad Libre de Bruselas y la London School of Economics and Political Sciences. Sus ámbitos de investigación preferentes son la creación artística contemporánea, últimas tendencias, artes de fusión y análisis semiológico en la creación sonora actual, temas sobre los que se centran la mayor parte de sus libros, artículos y ponencias en congresos.

Colaboradora de proyectos editoriales nacionales e internacionales. Miembro del Consejo de Dirección y Redacción de *Música Oral del Sur* (Granada), *Rey Lagarto, Arte y Literatura* (Asturias), *Música d'Ara* (Barcelona), *Papeles del Festival de Cádiz* (Universidad de Cádiz), en las que dirigió monográficos de Juan Eduardo Cirlot o Joaquim Homs. Colaboradora habitual de *Die Musik in GEGSCHICHTE und GEGENWART*, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

En el Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Relaciones Internacionales ha dirigido, desde 1997, los Encuentros con la Creación Contemporánea. Desde 2005, dirige un programa de Doctorado Interuniversitario con Mención de Calidad, como Coordinadora General en las Universidades de Barcelona, Granada, Santiago de Compostela y Oviedo, donde imparte cursos de doctorado.

Ha comisariado exposiciones con la Fundación Joan Miró, Instituto Cervantes, Fundación Juan March, Fundación Joan Brossa, CDMC del MNCARS y Espai d'Art Contemporàneo de Castellón.

Desde el curso 2003-2004 formó parte del Equipo de Gobierno de la Universidad de Oviedo como Directora del Área de Cultura. En la actualidad es Subdirectora General de Música y Danza en el Ministerio de Cultura.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.



Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · www.march.es · webmast@mail.march.es
19,30 horas. Entrada libre hasta completar el aforo