

# Obras para piano de Francisco Escudero: texto y contexto<sup>1</sup>

(Francisco Escudero's Works for piano: text and context)

Ogas Jofré, Julio R.

Univ. de Oviedo. Fac. de Geografía e Hª. Dpto. de Hª del Arte y Musicología. Campus del Milán.

Teniente Alfonso Martínez, s/n. 33011 Oviedo

jrogas@uniovi.es

BIBLID [1137-4470 (2008), 16; 67-95]

Recep.: 15.04.08

Acep.: 18.07.08

---

*Las dos obras para piano de Francisco Escudero presentan características que nos permiten apreciar cómo, en su estilo compositivo, recurre en igual medida a fuentes estilísticas de la música académica del siglo XX y de la música popular vasca. Así pues, el discurso creativo en ellas contenido, nos da una información precisa sobre el modo en que el autor conjuga componentes y valores culturales.*

*Palabras Clave: Francisco Escudero. Piano. Análisis semiótico.*

*Francisco Escuderoren pianorako bi obrek azaltzen dituzten ezaugarrien bidez antzeman dezakegu nola, konposizio estiloan, neurri berean iturri estilistiko desberdinei heltzen dien: XX. mendeko musika akademikoarekin zein euskal herri musikari dagozkienak. Halako eran non obra horietan datzan sormenezko gogoetabideak informazio zehatza ematen digun autoreak osagaiak eta balio kulturalak konbinatzen dituen erari buruz.*

*Giltza-Hitzak: Francisco Escudero. Pianoa. Análisi semiotikoa.*

*Les deux oeuvres pour piano de Francisco Escudero présentent des caractéristiques qui nous permettent d'apprécier comment, dans son style de composition, il fait appel à part égale à des sources stylistiques de la musique académique du XXème siècle et de la musique populaire basque. De façon à ce que le discours créatif qu'elle contient nous donne une information précise sur la façon dont l'auteur conjugue des éléments et des valeurs culturelles.*

*Mots Clé : Francisco Escudero. Piano. Analyse sémiotique.*

---

1. Trabajo realizado dentro del Proyecto de investigación I+D: *Música española desde la postguerra a la postmodernidad: poder, identidades y diálogos con Hispanoamérica.*

## INTRODUCCIÓN

Las obras para instrumentos solistas constituyen una franja muy pequeña de la obra de Francisco Escudero (San Sebastián 1912 – 2002). En el caso de las destinadas al piano, las dos obras que han quedado en su catálogo son el *Concierto para piano y orquesta* (1946) y *Tonemas -Tocata para piano-* (1982). Ambas se insertan plenamente en las características generales de una producción fuertemente marcada por la presencia de elementos extramusicales o programáticos. La incidencia de los mismos se puede apreciar en las ideas temáticas, la sonoridad o la estructuración general de las obras tan significativas en su vida creativa como son: el poema coreográfico *El sueño de un bailarín* (1944), la *Sinfonía Sacra* (1972) o el poema sinfónico *Arazanzu* (1955), por nombrar solo algunos de los casos más destacados. Esta característica será el punto de partida que nos va a permitir apreciar el modo en el que el compositor concibe, en la música para piano, el intercambio de valores entre la evocación de la cultura vasca y las técnicas compositivas propias de la música académica del siglo XX.

En consecuencia realizaremos, en primer término, un acercamiento a las características estilísticas de las obras para piano de Francisco Escudero, para advertir la selección que realiza entre los signos del sistema materialmente disponibles. El segundo paso será aproximarnos a una interpretación semántica del discurso contenido en el *Concierto* y *Tonemas*. Para ello tendremos en cuenta las posibles relaciones entre las unidades referenciales encontradas en las obras de Escudero y los semas estudiados por Eero Tarasti (1978); y la configuración de la cita musical como un modo de significación.

### 1. OBRAS PARA PIANO

Francisco Escudero desarrolló prácticamente la totalidad de su actividad como compositor y docente en el País Vasco. A raíz de ello hay opiniones encontradas respecto a la incidencia de este hecho en su producción musical. Tomás Marco afirma que el compositor se ha autolimitado o sucumbido al ambiente musical vasco<sup>2</sup>. Por su parte Lorenzo Ondarra, reacciona ante esta afirmación, justificando que la música de Escudero escapa al ámbito del espíritu de la música vasca por necesidades expresivas, como en el caso de la ópera *Zígor*, o mediante la utilización de recursos compositivos contemporáneos<sup>3</sup>. Más allá de la dificultad de precisar la línea que marca estos límites categóricos, tanto en el sentido de estar dentro como en el de salir de un determinado espacio cultural, lo cierto es que rara vez la elección de los medios expresivos por parte de un compositor, se circunscriben a un único ámbito espacial y/u temporal. Por ello

---

2. MARCO, Tomás. *Historia de la Música Española. Siglo XX*, 2ª ed. Madrid: Alianza Música, 1989, p. 205.

3. ONDARRA, Lorenzo. "Escudero García de Goizueta, Francisco". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, CASARES, E. [ED.], VOL. 4. Madrid: Iberautor Promociones Culturales / Fund. Autor, 1999; pp. 738 – 740.

para determinar el espacio cultural donde se inserta la obra de un compositor, es necesario observar los signos que incluye en la construcción de sus obras y aquellos que no. Es ese principio de inclusión/no inclusión signíca, el que nos brindará la información más precisa para interpretar el modo y el grado en que la obra de un compositor se inserta en entornos culturales más restringidos o más amplios. En el caso que nos ocupa, la primera aproximación a la obra para piano de Francisco Escudero, nos permitirá apreciar cuáles son las fuentes del patrimonio musical, de entre las que tiene acceso en su etapa creativa, a las que el compositor recurre para conformar su lenguaje expresivo.

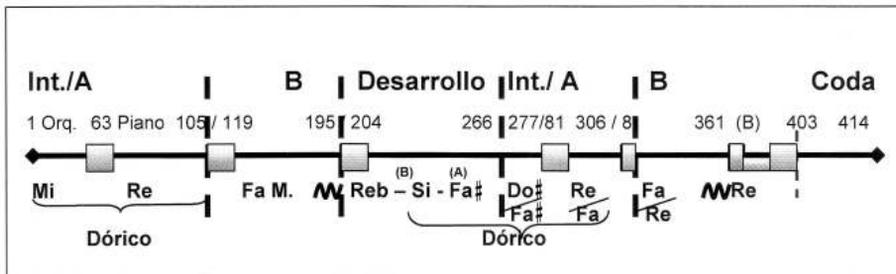
Las obras para piano de Francisco Escudero, como dijimos, representan una exigua parte de la producción del compositor. Antes de centrarnos en el análisis de las composiciones de mayor envergadura para este instrumento y que son las que aparecen en su catálogo, el *Concierto...* y *Tonemas*, debemos recordar otras composiciones breves realizadas en su juventud. Nos referimos a dos piezas de corta extensión, como son: “Pieza Breve N°1”, la única que se conserva de las extraviadas *Seis piezas breves* de 1938 que presenta un notable carácter andaluz en su temática; y la Pieza infantil N° 1 “La excursión al campo” de 1949, ambas retiradas de catálogo<sup>4</sup> por el compositor.

### 1.1. Concierto para piano

El *Concierto para piano y orquesta* de 1946, Homenaje a Manuel de Falla y al cual se le otorga el accésit del Concurso Nacional de Música de 1947<sup>5</sup>, es denominado habitualmente por el autor, y en diferentes grabaciones, como “*Concierto Vasco*”, por ello utilizaremos esa designación de aquí en adelante.

Esta composición consta de tres movimientos.

**Figura 1. Estructura del primer movimiento del *Concierto Vasco*: “Allegro Moderato”**



4. Estas obras fuera de catálogo, son consignadas en el Trabajo de Investigación de Doctorado de la Universidad de Oviedo de Itziar Larrinaga: “La creación operística de Francisco Escudero”, 2000, Inédito. Al cual hemos tenido acceso por gentileza de la autora.

5. Dato aportado por la Doctoranda Itziar Larrinaga, a partir de su investigación sobre el autor.

Figura 2. Estructura del segundo movimiento del *Concierto Vasco*:  
“Adagio cantabile molto sostenuto e mesto”

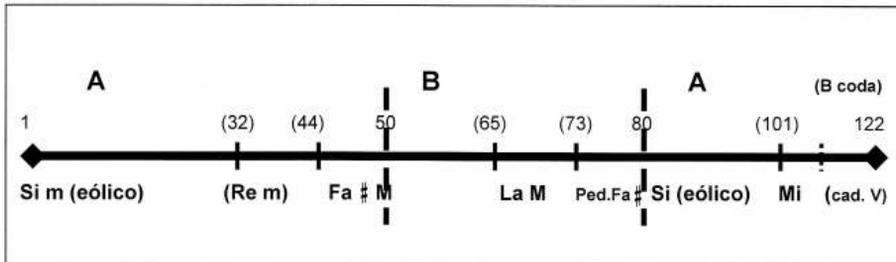
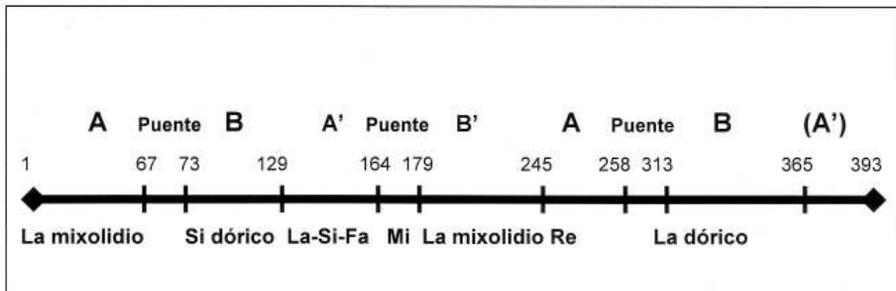


Figura 3. Estructura del tercer movimiento del *Concierto Vasco*:  
“Allegro giusto (rítmico y destacado)”



### 1.1.1. Aspectos formales destacados

- El primer movimiento, “Allegro moderato”, responde a una forma sonata de concierto, que en la característica doble exposición, solo hace referencia al grupo temático A. La exposición por parte de la orquesta se inicia con un pasaje de 19 compases a la manera de introducción, basado en la cabeza de lo que luego se presentará como el tema principal de este grupo temático. A partir de ese esquema rítmico-melódico, se genera un consecuente que mantiene el mismo modelo rítmico pero variándolo melódicamente, y la semifrase así formada se repite en la altura inicial y en otras, con superposiciones de quintas y terceras. Este pasaje, con algunas transformaciones, se volverá a presentar al comienzo de la recapitulación y en él se basa la coda.
- Pero sin duda el elemento formal más llamativo del primer movimiento, es la cadencia a solo del piano, que surge en diferentes momentos del mismo, actuando como una sección transitiva que llama la atención sobre los diferentes puntos de articulación del movimiento (exposición del piano de A, exposición de B, Desarrollo, etc.). La primera de estas cadencias del

piano es la más extensa del movimiento, ya que a pesar de que la última tiene una extensión mayor, desde el compás 361 al 403 (véase Fig. 1), una parte de ella, como se puede apreciar, se realiza acompañando a la reexposición de B, más allá de que por las características de la parte pianística la seguimos considerando como parte de una cadencia. A pesar de que en estas cadencias hay una cierta variedad de los recursos pianísticos: arpeggios, escalas, terceras quebradas, octavas alternadas, notas dobles; es el primero de ellos, el arpeggio, el que adquiere, proporcionalmente, mayor protagonismo. Tampoco esta variedad de recursos nos permiten hablar de estas cadencias como pasajes virtuosísticos o de una alta dificultad pianística, por el contrario la importancia de estos pasajes está en su capacidad de integración y delimitación formal.

- El segundo movimiento, “Adagio cantabile molto sostenuto e mesto”, responde a una forma de Lied ternario.
- Por su parte el tercer movimiento, puede tener dos interpretaciones: la primera como una forma Rondó, A B A' B' A B A''; y la segunda como una forma sonata con una coda final sobre A (A'). Entendemos más adecuado considerar a este movimiento dentro de la concepción de un Rondó, dado que, si bien la segunda y la cuarta aparición del estribillo no son textuales y la segunda presenta claras diferencias tonales con la exposición, el carácter y la sonoridad de estos fragmentos nos remite directamente al estribillo. Asimismo, B' presenta variaciones o elaboraciones mínimas respecto a la exposición, de la cual solo se diferencia en el aspecto tonal, por lo que no podemos considerarlo como un desarrollo.

### 1.1.2. Aspectos rítmicos y métricos

- El primer Movimiento está íntegramente escrito en compás de 5/8 a excepción de las partes libres de las cadencias. Aunque, como el mismo compositor lo indicara, las figuraciones rítmicas principales de los temas no concuerdan con los patrones rítmicos más corrientes del zortziko (Fig.4). Quizás el fuerte valor referencial que el compositor desea aportar a partir del compás utilizado, le hacen evitar casi por completo el uso de acentuaciones que puedan generar desplazamiento métrico.
- Existe un importante uso del ostinato, como se puede apreciar en: la introducción del primer movimiento y los pasajes derivados de ella (Fig. 4); o en el tercer movimiento, donde debido a su carácter de danza, vuelve a aparecer la repetición de células rítmicas a la manera de ostinatos, como se aprecia, especialmente, en el grupo temático B (Fig. 5).

### 1.1.3. Aspectos melódicos, tonales/modales y armónicos

- En los tres movimientos destaca la utilización de una organización de alturas a partir de principios modales. El Tema A del primer movimiento utiliza

el modo Dórico<sup>6</sup>, en el segundo movimiento el modo eólico y en el tercer movimiento el modo mixolidio en el tema A y el modo dórico en el tema B.

- En el primer movimiento, a pesar de que la tónica principal del movimiento es Re, la introducción y la exposición de A por parte de la orquesta se ejecuta en el modo dórico ya apuntado pero transportado a Mi.
- Tonalmente, este primer movimiento, presenta en la recapitulación, pasajes de una indefinición o dualidad tonal muy importante. Así, en el pasaje derivado de la introducción, mientras el material rítmico del ostinato se realiza sobre Do # dórico, armónicamente se plantea la región de Fa #. También el tema A, a pesar de estar en Re dórico, un extenso pedal de Fa y ciertos giros cadenciales desvirtúan, por momentos, ese centro tonal. Por último en B, el tema se presenta en el piano igual que en la exposición, en Fa, pero ahora sobre largos pedales de la quinta Re-La o giros cadenciales que tienden a ella.
- La superposición de sonidos a la manera de Franjas sonoras de la introducción (Fig. 4), realizada con la cabeza del tema principal del grupo temático A, da lugar a acordes no estructurales, con un marcado paralelismo de quinta en los graves. Este uso de acordes no estructurales o deslizantes, presenta más adelante, en el material que cierra A, superposiciones de acordes tríadas y de séptima con sus fundamentales a distancia de cuarta.
- La 1<sup>o</sup> cadencia del piano (Fig. 6), se realiza, prácticamente en su totalidad, sobre el acorde formado por los sonidos de afinación de las cuerdas de la guitarra. Aunque, por reiteración métrica y registral, se puede considerar al sonido La como fundamental de un acorde de 9<sup>a</sup>, con la cuarta como sustituta de la tercera.
- Tanto en la cadencia antes mencionada, como en la exposición del tema A por parte del piano y en la cadencia siguiente, destaca el uso excluyente de sonidos sin alteración (música blanca). Las alteraciones reaparecen a partir del c.112.
- En el 2<sup>o</sup> movimiento destaca que los últimos diez compases del movimiento están en la región del IV, Mi, en relación a la tónica principal Si. Y aunque el acorde final es de Si Mayor con la sexta agregada, su función es francamente percibida como dominante y no como tónica.

#### 1.1.4. Aspecto textural

- Destacamos la abundante utilización del contrapunto en los tres movimientos. Contrastan con ello pasajes como: el tratamiento de A en el desarrollo del 1<sup>o</sup> movimiento, que pierde totalmente los rasgos contrapuntísticos en favor de una melodía acompañada por un solo acorde por compás y un ostinato en la percusión; y el homofónico tema B del tercer movimiento.

---

6. Utilizamos la denominación dada a los modos en la Edad Media, ya que, como es sabido, en la música del siglo XX la semejanza es de construcción y no de uso.

### 1.1.5. Aspecto instrumental

- Destaca el colorístico uso de los instrumentos de madera, como en el Tema A del primer movimiento o del tercero, así como el protagonismo que tienen en el segundo movimiento. A veces recordando la sonoridad del txistu, como en el comienzo de los movimientos extremos, otras logrando un declarado homenaje a Ravel, como al final del segundo movimiento con la melodía en el fagot y largos trinos en el piano, y otras creando climas sugerentes, como la presentación de A por parte del clarón en el 2º mov.

Figura 4. *Concierto Vasco: “Allegro Moderato”* cc. 1 al 8  
(Reducción p/piano de la parte de orquesta)

The image shows a piano reduction of the orchestral part for the first movement of the 'Concierto Vasco'. It consists of two staves, Treble and Bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The piece begins with a *p* (piano) dynamic. The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with accents. The tempo is indicated as *vivo*.

Fuente: Alcalá: EMEC, 1999.

Figura 5. *Concierto Vasco: “Allegro Giusto”* cc. 76 al 79  
(Reducción p/ 2 pianos)

The image shows a piano reduction for two pianos of the second movement of the 'Concierto Vasco'. It features three staves: Piano 1 (Orq.), Piano 2, and Piano 2. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The piece begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with accents. The tempo is indicated as *vivo y muy ritmico*.

Fuente: Alcalá: EMEC, 1999.

Figura 6. *Concierto Vasco: "Allegro Moderato" c. 63*

The image displays a musical score for a piano and violin. The piano part is written in bass clef with a 5/8 time signature. It begins with a dynamic marking of *sf* (sforzando) and a tempo marking of *larga*. The score features a series of rhythmic patterns, including a prominent 5/8 measure with a melodic cell. The violin part is written in treble clef and includes the instruction *attaca subito e fortissimo* at the beginning. The score is presented in two systems, with the piano part on the bottom staff and the violin part on the top staff of each system.

Fuente: Alcalá: EMEC, 1999.

## 1.2. Tonemas

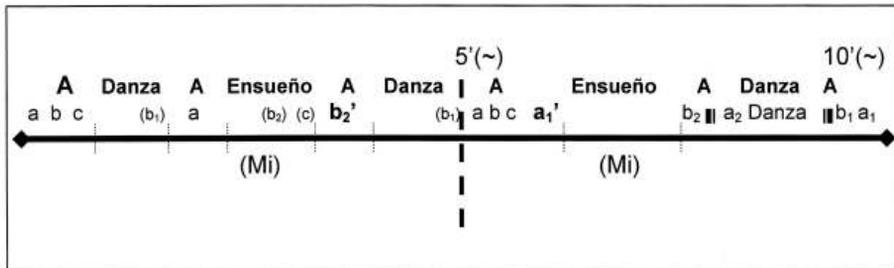
Esta obra de 1982, fue realizada por encargo del Ministerio de Cultura, como homenaje a Joaquín Turina en conmemoración del primer centenario de su nacimiento. Según la descripción que el propio autor realiza de la obra, en el *Libro-Homenaje a Turina* donde se incluye esta tocata:

La obra de marcados contrastes por su dinámica y carácter, responde al concepto moderno de «Tocata», se compone de un tema fundamental, agitado y de fuerte acción, que se desarrolla en constantes variantes y cohesionada el todo. Se interpolan episódicamente varios diseños brevemente extraídos de la obra pianística de Turina: un ritmo simétrico de 5/8 con su célula melódica y otros dos incisos fácilmente reconocibles. La estructura tratada a manera patética o lírica, a veces de fuerte tensión con bloques sonoros en planos diferentes, ritmos en contrastes con estructuras lineales, etc., conjuga dos entidades distintas: la turbulencia inquietante del tema fundamental y los incisos temáticos tomados a Turina que en su tratamiento a veces subrayan un carácter popular placentero<sup>7</sup>.

7. ESCUDERO, Francisco. "Tonemas. Tocata para piano". En: *Libro-Homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983. p. 114.

Siguiendo esta descripción del autor, digamos que la obra consta de dos secciones, muy semejantes en su duración, en las cuales se combinan el material propuesto por Escudero y esas citas a Turina.

Figura 7. Estructura de *Tonemas*



Estas citas están tomadas de dos obras del compositor sevillano, de la “Danza vasca” de *Tarjetas postales op. 58* (danza, en el esquema) y el segundo número de *Danzas fantásticas op. 22* titulado “Ensueño”, considerada, por su tema inicial en 5/8, la pieza vasca de las tres que conforman esta obra, aunque Escudero toma material de la parte central de referencia andaluza. También se puede establecer una relación clara entre el comienzo de *Tonemas* y el de “Orgía”, la última de las *Danzas fantásticas*, tanto por su carácter como por la presencia del tetracordio frigio. Aunque en este último caso, teniendo en cuenta el frecuente uso, por parte de diferentes compositores, de la cadencia frigia para aludir a lo hispánico y que no existe una coincidencia plena entre ambos pasajes, preferimos tomarlo como un material propio del compositor vasco.

Retomando las citas propiamente dichas, digamos que de la “Danza vasca” de Turina Escudero toma el tema principal (Fig. 8). En el caso de “Ensueño” cita dos fragmentos diferentes. El primero, es el motivo inicial de su parte central, que aparece en las dos secciones de *Tonemas* y se indica en el esquema como ensueño. A este material lo podemos considerar como un elemento gestual del lenguaje turiniano, ya que lo encontramos de forma textual o ligeramente variado en obras como: el “Primer Cuadro” de *Navidad Op. 16*, en “Misterio del jardín” y “Baile de surtidores” de *Primavera Sevillana*, en el *Cuarteto para piano Op. 57* o en el *Sexteto op. 7*, solo por nombrar algunos de los ejemplos más evidentes. En la reexposición de este fragmento de Turina, dentro de la segunda sección, Escudero, luego de un pasaje donde cada mano realiza un motivo sobre cinco sonidos, utiliza como cierre de este fragmento la otra cita a “Ensueño”. La misma consiste en un descenso melódico por grados conjuntos sobre el modo frigio, desde el  $mi_5$  al  $mi_4$ . Este descenso se divide en un modelo melódico y su imitación a la quinta descendente, que primero parte de la tónica para llegar a la dominante y luego del cuarto grado para conducirse a la tónica. Métricamente este pasaje se realiza sobre un compás de 6/8, utiliza grupos de apoyaturas bre-

ves disonantes y, a pesar de la clara tonalización de Mi en todo el pasaje, el cierre armónico es divergente (Fig. 9).

Al material elaborado por Escudero, que en el esquema que presentamos en la Fig. 7 denominamos A, lo hemos dividido en tres componentes principales (Fig. 10 y 11), los cuales a su vez por su tratamiento deben subdividirse, de la siguiente manera:

Para su mejor descripción

• **“a” compuesto por:**

- “a<sub>1</sub>”) con el que se abre la obra, constituido por un diseño melódico de tres terceras conjuntas descendentes, ejecutadas de forma quebrada, seguidas por un salto de novena, que, como se mencionara anteriormente, discurre sobre el tetracordio frigio (Fig. 10). Este motivo adquiere especial importancia en la segunda sección, no solo marcando el comienzo de la misma, sino siendo la base de un extenso pasaje elaborativo (a<sub>1</sub>’). El giro melódico sobre el tetracordio frigio, ya sin las terceras quebradas y el salto, aparece como parte de otros materiales temáticos ideados por Escudero (por ejemplo, p. 2, 2º sistema -Fig. 11). También recuerdan a este primer elemento algunos descensos en valores breves seguidos de saltos hacia el grave que sirven de cierre a numerosos pasajes, aunque no guarden relación exacta con la sucesión melódica descrita.
- “a<sub>2</sub>”) un pasaje en movimientos paralelos a distancia de octava, que en el comienzo de prácticamente todas sus presentaciones, como en el primer sistema (Fig. 10), se caracteriza por realizarlos en dobles octavas. En los cierres recurre a solo dos sonidos, lo mismo que en la totalidad de su última aparición (p. 11, 4º sistema). El repertorio de alturas surge de un uso libre del total cromático y, por lo menos en sus primeras presentaciones, aparece cierta predominancia de las cuartas (justas o aumentadas), combinadas con fragmentos donde describe relaciones triádicas. En la última aparición de la cita a la “Danza vasca”, ésta se integra con una reelaboración de “a<sub>2</sub>” y se presenta con una textura similar, es decir duplicación del sonido en dos octavas.

• **“b” conformando por:**

- “b<sub>1</sub>”) un pasaje que se expone en 5/8 (Fig. 10) y en la segunda sección en 5/4, en ambos casos con clara referencia a la estructura rítmica básica del zortziko. Texturalmente es homofónico, con una octava en el registro grave en el comienzo, que actúa como punto pedal. Solo en su primera aparición (p. 1, 2º y 4º sistemas) parte de una escala hexáfona (relación vertical), para luego describir una escala pentáfona (relación lineal, voz superior), aunque en todas sus exposiciones observamos estructuras verticales que destacan las disonancias de segundas y séptimas, y linealmente notas repetidas.

– “b<sub>2</sub>”) que en la exposición (p.1, 3º sistema) se intercala en el anterior, constituido por una línea ascendente realizada por séptimas y novenas quebradas con sonidos intercalados. Los sonidos extremos describen sendas escalas pentáfonas sobre el modo lidio menor.

- “c” por su parte, se desarrolla prácticamente en su totalidad sobre un compás de 2/4 y se puede definir como un trabajo de dos franjas sonoras, que establecen relaciones contrapuntísticas entre si. Linealmente presenta imitaciones, un uso total o fragmentario del tetracordio frigio y, dado que predomina el movimiento por grados conjuntos, sugiere algunos trazos escalísticos heptáfonos. En las estructuras verticales prevalece las relaciones de octavas y terceras en cada franja (Fig. 11). Un pasaje que hemos tomado como derivado de “c”, es el que se presenta en el 2º sistema de la página 5 y en el último de la p. 9. A pesar de que en éste son solo dos líneas melódicas que se contraponen, guarda similitud con “c” en cuanto a la idea contrapuntística, los movimientos lineales por grados conjuntos, con su consecuente alusión escalística, y la presencia, al final, del tetracordio frigio en sentido ascendente.

En el esquema se han destacado los fragmentos en los cuales algunos de estos sub-elementos de A adquieren especial protagonismo, independizándose, en cierta forma, del resto. Como apuntamos, la reelaboración de estos materiales constructivos, no solo permite al compositor realizar todo un fragmento, sino que también le aporta elementos que son insertados o utilizados como cierre de algunas de las citas.

En esta obra no podemos hablar de una estructuración tonal, sino más bien de una música libre de doce sonidos en la cual existen pasajes que tienden a una tónica. En este sentido, podemos destacar los fragmentos destinados a las citas de “Ensueño”, donde Escudero, con el uso del total cromático y disonancias verticales, más que desvirtuar la tonalización de Mi de la cita, la colorea. Este pasaje parece confirmar el giro frigio hacia la dominante, Si, del comienzo o el final, pero esto, claramente, entra dentro del terreno de una especulación teórica. En otros momentos de la pieza, como sucede en los primeros sistemas en relación al Si b (Fig. 9), se combinan recursos de direccionalidad, acentos tónicos y reiteración registral para centralizar fugazmente un sonido (Fig. 10).

Figura 8. Tonemas p. 6 - 4º y 5º sistema

The image shows two systems of a musical score for piano. The first system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex melodic line in the treble with many accidentals and a more rhythmic accompaniment in the bass. A dynamic marking of *p* *con moto* is present. The second system continues the piece with similar notation, including various accidentals and a steady rhythmic pattern.

Fuente: Madrid: Ministerio de Cultura, 1983.

Figura 9. Tonemas p. 10 - 1º al 3º sistema

The image displays three systems of a musical score for piano. The first system is a grand staff with a bass clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. It begins with a dynamic marking of *p*. The second system continues in the same grand staff, with a dynamic marking of *p* and the instruction *escato agitato*. The third system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff, starting with the instruction *con espansione*. The music throughout is characterized by intricate rhythmic patterns and frequent accidentals.

Fuente: Madrid: Ministerio de Cultura, 1983.

Figura 10. Tonemas p. 1 - 1º al 4º sistema

The image displays a musical score for the piece 'Tonemas p. 1' by Francisco Escudero, consisting of four systems of music. The score is written for piano and includes various performance instructions and dynamics. The first system features a bass clef with a forte (*ff*) dynamic and a 'molto accentuato' marking. The second system includes a 'rall' marking, a first ending ('1. stesso tempo'), and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The third system is marked 'p cresc. ed animato'. The fourth system includes a 'poco rit' marking. The score is presented in a standard musical notation format with treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Fuente: Madrid: Ministerio de Cultura, 1983.

Figura 11. Tonemas p. 2 – 2º y 3º sistema

The image shows two systems of a musical score for piano. The first system is marked 'Meno mosso - 66 approx.' and 'p'. The second system is marked 'sempre mosso, animado' and 'fz'. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The music consists of complex chordal textures and melodic lines in both hands.

Fuente: Madrid: Ministerio de Cultura, 1983

## 2. LAS OBRAS EN EL CONTEXTO

Realizado este acercamiento formalista a las obras para piano de Francisco Escudero, podemos extraer algunas de las características estilísticas que aparecen en las mismas. Señalemos, en primer lugar, que en ambas obras, de diferentes maneras, aparece subyacente una ideación romántica o, más propiamente dicho teniendo en cuenta la época de composición, neorromántica. Mientras que en el concierto esta se hace notar, especialmente, en el aspecto extramusical, y en menor medida en el lenguaje musical propiamente dicho; en la tocata, se puede apreciar más directamente en la cristalización musical del discurso. Ahora bien, sin dejar de lado esta estimación inicial, no podemos obviar que en las dos obras existen elementos que se diferencian o cualifican esa idea romántica apuntada. En este sentido, debemos indicar que en el lenguaje compositivo del *Concierto Vasco* predomina la influencia neoclásica, mientras que en *Tonemas* nos encontramos ante una obra que plenamente se suscribe al neoespressionismo. En los párrafos siguientes intentaremos clarificar estas apreciaciones.

Decíamos que en el *Concierto* la impronta romántica está más pronunciada en el aspecto extramusical. Lo consideramos así, dado que Escudero realizó numerosas declaraciones en las que aportó un programa para la obra. Este programa, según las palabras del propio compositor, propone: en el primer movimiento “dar a conocer el carácter del vasco de forma generalizada: le gusta la pelota y tiene un frontón, tiene una iglesia y reza; y tiene una personalidad muy diferenciada”; en el segundo “como llora, cómo reza... pero más que nada cómo llora... tiene derecho a llorar el vasco, mucho... y nada... termina en ese ambiente de medio rezo y medio lloro... y no da más”; y en el tercero “Cómo se

divierte un vasco[...], temas jocosos... y no es más”. Asimismo, señala que solamente en el segundo tema de este movimiento, ha tomado en algunos compases, un diseño cadencial, del «ariñ-ariñ»<sup>8</sup>.

Además de este programa básico de referencias extramusicales, existen verbalizaciones de Escudero sobre el planteamiento musical propiamente dicho del primer movimiento, algo que nos puntualiza el particular empleo de la cadencia:

Hice un concierto donde todos eran concertistas, todos los instrumentos eran concertistas. Entonces eso equivalía que era la música contrapuntal. Yo tenía el tema, y si todos son concertistas y yo toco la flauta, pues el oboe viene, y pum, me quiere quitar el tema. Y al oboe le quiere quitar el clarinete, y al clarinete la trompa, etcétera, etcétera, hasta que se forma una algarabía tan terrible, y esa es la forma, [...]. Y el piano daba un porrazo, algo así como diciendo “¡todo el mundo a callar!, ¡Aquí no ronca nadie más que yo!, y ¿qué va a hacer?, en un concierto lo característico es la cadencia. Pues hace la cadencia, que se suele hacer al final de todos los conciertos [...]. Y él hace la cadencia y claro, y otra vez seguía el concierto, con el mismo procedimiento estético de que todos quieren mandar, todos quieren tocar, todos quieren concertar, y el piano otra vez braa ¡aquí a callarse y tall!, y hacía una variación de la cadencia, en el primer tiempo hace 4 o 5 variaciones. Y en la última cadencia entra toda la orquesta cadenciando<sup>9</sup>.

En estas citas encontramos destacados los dos planos donde funciona el programa en la música romántica, según Leonard Meyer<sup>10</sup>, por un lado comparar creencias, ideologías y actitudes estéticas y, por otro, hacer más entendible las relaciones estructurales a gran escala de la composición.

A esta manera romántica de concebir la obra se debe confrontar la sintaxis de la misma. Solo en algunos contrastes del primer movimiento, quizás, en la ideación del material principal del segundo tema del mismo movimiento y en el crescendo antes de la reexposición de A en el segundo, se pueden indicar pasajes de filiación romántica. De ahí en más, hemos apuntado el uso de ostinatos, los acordes no funcionales, paralelismos de quintas y séptimas, abundantes recursos contrapuntísticos, pasajes de música blanca, predominio de escalas modales, falsas relaciones verticales, superposición de referencias tonales, aspectos de la instrumentación y una nítida estructuración formal que, todo ello, nos ubica dentro de un lenguaje que es patrimonio del neoclasicismo musical del siglo XX.

Asimismo, debemos señalar que el valor estético predominante en este concierto es el equilibrio. El cual, con su impronta neoclasicista, se aprecia en esa concepción general de concierto de cámara que se desprende de su audición.

---

8. AGUIRRE, José María. *Francisco Escudero*, San Sebastián: Documental para Televisión Vasca (ETB), 1998.

9. BAGÜES, Jon. Entrevista a Francisco Escudero, San Sebastián: Televisión Vasca (ETB), 1995.

10. MEYER, Leonard. *El estilo en la música: Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide, 2000; pp. 324-6.

No existe el predominio del solista, ni los pasajes de bravura que abrumen al auditorio. Por el contrario, el protagonismo de los instrumentos de la orquesta se nos presenta como fundamental para comprender el discurso de la obra. Es posible que ese equilibrio sea también el que le permite, al *Concierto Vasco*, posarse en dos cauces tan encontrados como son el del romanticismo y el del neoclasicismo.

Siguiendo con la inserción de este concierto en las corrientes estilísticas del siglo XX, debemos hacer referencia a las afinidades que aparecen entre el mismo y algunos conciertos para piano de otros compositores, las cuales, evidentemente, no le quitan originalidad a su propuesta sonora. En este sentido, existe una fuerte afinidad entre el *Concierto Vasco* de Escudero y el *Concierto en Sol* de Maurice Ravel. Donde se hacen más evidentes esos “efectos de admiración” hacia Ravel, tal como los consideraba Escudero, es en el segundo movimiento. Éste coincide con el segundo movimiento del concierto de Ravel en lo referido a su carácter general y en fragmentos puntuales como: el tratamiento de las maderas luego del solo inicial del piano; el destacado crescendo antes de la reexposición de A; o el, ya mencionado, final con el trino del piano.

También esta obra mantiene relación con los conciertos para piano de Sergey Prokofiev, especialmente al primero y tercero, en lo que se refiere a un fresco lirismo y a determinados pasajes de sonoridades plenas del piano. Asimismo, el comienzo del último movimiento del *Concierto Vasco*, mantiene, por una parte, afinidad en cuanto al carácter con el comienzo del *Concierto en Sol* de Ravel, y por otra, también mantiene una fuerte relación con el comienzo del *Concierto para clave* de Manuel De Falla. En este último caso observemos la semejanza en lo que respecta a los contrastes sonoros que generan desplazamientos métricos; en la obra del gaditano entre el tema presentado por el clave y los acordes del quinteto, y en la de Escudero entre el tema del flautín, apoyado por las cuerdas y la percusión, y los acordes del piano. Por último, mencionemos el carácter despreocupado, directo y de aire popular del último movimiento del *Concierto Vasco*, que nos remite a algunas páginas de Poulanc o Milhaud.

Pasando brevemente a *Tonemas*, el uso libre del total cromático y de las citas nos inserta de lleno dentro de la fuerte tendencia al collage musical surgida en la década de los 60. Este movimiento, en el que participan Alois Zimmermann, Luciano Berio o Mauricio Kagel, entre otros, combina citas a obras del pasado de nítidos rasgos tonales con música no tonal, de forma que la referencia aparece como un elemento anacrónico respecto a su contexto inmediato. Asimismo, las citas se suelen distorsionar y utilizar en diversos momentos de la obra, buscando un efecto expresivo basado en la potenciación de las tensiones entre el material citado y el contexto en el que se lo ubica. En el caso particular de la obra de Francisco Escudero, esta confrontación entre el pasado y el presente se manifiesta como una expansión de la oposición de caracteres propia del espíritu romántico. Por ello podemos afirmar que Escudero, con esta ponderación y, si se quiere, deformación de los contrastes

entre materiales con procedencias y caracterizaciones bien diferenciadas, profundiza esa oposición propia del romanticismo y se adentra en una concepción neoexpresionista.

## 2.1. El Concierto y las referencias a lo vasco

Dicho esto, no podemos dejar de reconocer que, como lo expresa claramente Josep Martí, el folclore en muchos compositores actúa como base ideacional. Como base que busca en el folclore, además de las ideas creativas, valores que vienen dados por criterios clásicos de la disciplina decimonónica dedicada a su estudio, como son: Antigüedad; genuinidad, ruralidad, etnicidad o exotismo. Evidentemente estos conceptos están íntimamente ligados entre sí, por ejemplo, todo producto folclórico implica antigüedad y esta se asocia directamente con genuinidad. Pero el valor que a nosotros nos interesa destacar es el de etnicidad, el cual, siguiendo con lo expuesto por Martí,

es un elemento fundamental para la existencia del folclorismo. El mismo alude a la pertenencia a una etnia determinada, lo cual permite la base para la instrumentalización del nacionalismo<sup>11</sup>.

Por lo tanto, creemos que se debe tener en cuenta en una primera aproximación al *Concierto Vasco*, esa base ideacional que Escudero ha buscado en el folclore, tal como se puede comprobar en sus referencias a esta obra.

De esas referencias verbales a su composición, destaquemos aquí la siguiente, en la que Francisco Escudero da especial importancia al *Concierto Vasco* en relación a su acercamiento al folclore vasco:

Las características vascas de mi obra vienen con el *Concierto de Piano*. Antes de eso me había estudiado todo el folclore: la forma de cadenciar de las canciones populares, las cesuras que tenía, los diseños principales [...] Observé que las terminaciones que venían de arriba eran las antiguas y las que eran modernas iban de abajo. Observé muchas cosas, y luego me apropié de muchas cosas, más que nada de la interválica [...], de las formas cadenciales, me apropié un poco de la forma de la canción popular y me lo guardé ahí dentro del *bihotza* [corazón]<sup>12</sup>.

Si, como se expresa aquí, Escudero encuentra en el folclore la forma de la canción popular vasca, no son solo estas, como se aprecia en las citas expuestas en páginas anteriores, las “características vascas” que él desea reflejar en su *Concierto para piano*. Cuestiones religiosas, idiosincrásicas y culturales en general, no tienen una traducción directa en las líneas melódicas de las canciones, quizás sí en las letras de las mismas, pero eso ya nos llevaría a un nivel

11. MARTÍ, Josep. “El folclorismo uso y abuso de la tradición”. Barcelona: Ronsel, 1996. pp. 24.

12. BAGÜES, Jon. Entrevista para la Televisión Vasca (ETB), San Sebastián: 1995.

de codificación de muy complejo acceso fuera de la propia cultura vasca o, incluso, puede darse el caso de que solo sea reconocido por una parte de la misma. El compositor recurre al folclore, como código de referencia a lo nacional, y a unidades lingüísticas con un valor semántico reconocible dentro del universo de la música de occidente, como parte de un código supranacional. Observar esta confluencia de códigos nos permite ubicarnos en un ámbito específico de la música de referencia folclórica y acercarnos a sus posibles lecturas. De modo que, por una parte, podemos precisar la pertenencia de las obras para piano de Escudero a una etapa de la música de referencia folclórica que abandona la culturalización de lo popular, para buscar cristalizar un lenguaje que, tomando valores de lo popular, pertenezca de forma nítida a la alta cultura musical del momento. Por otra parte, analizar las relaciones entre las diferentes unidades lingüísticas, provenientes de lo popular y de lo académico, nos permite aproximarnos a la comprensión del contenido expresivo de las obras.

Por ello, para analizar esta obra tomaremos como base el estudio llevado a cabo por Eero Tarasti, *Mito y Música*, en cuya primera parte realiza un relevamiento de semas, o sea unidades lingüísticas con valor semántico, en diferentes obras programáticas o similares del siglo XIX y principios del XX, de autores como Liszt, Rimsky Korsakov, Glinka, Brahms, Bruckner o Ravel. Para lograr este fin parte de los estudios sobre mitos realizados por Claude Lévi-Strauss, Vladimir Propp, Karl Jasper, entre otros. La clasificación de los semas que realiza Tarasti son: La naturaleza mítica, el héroe mítico, lo mágico, lo fabuloso, la baladístico, lo legendario, lo sagrado, lo demoníaco, lo fantástico, lo místico, lo exótico, lo primitivo, la música nacional, lo pastoral, lo gestural, lo sublime y lo trágico. Esta clasificación le permite luego analizar en profundidad la relación entre mito y música en obras como la sinfonía *Kullervo* de Sibelius, *El Anillo de los Nibelungos* de Wagner y *Edipo Rey* de Stravinsky.

¿Por qué relacionar el *Concierto Vasco* con este estudio? La primera justificación está relacionada con el aspecto programático de esta obra. La segunda, la encontramos en la relación que mantiene ese programa y, en consecuencia la música resultante, con la intermedialidad o confluencia de diferentes medios –literatura, plástica, historia, sociología, etc.– generada en el País Vasco tendente a despertar o potenciar el amor y respeto hacia los valores nacionales. En este punto, es necesario recordar que este rescate de valores nacionales, siempre toma elementos objetivamente comprobables junto a otros que provienen de leyendas o mitos.

Nos restaría justificar como se reconoce este nivel de alusión mítica en el plano estrictamente musical. Para Tarasti,

aunque las estructuras sonoras puedan imbuirse con diversos contenidos semánticos diferentes en las mentes de los oyentes, esto no impide la existencia de una firme interrelación de mito y música en un contexto cultural determinado [...] especialmente en culturas en las que predomina una tradición fuerte y coherente (Tarasti 1978: 30).

En el caso de quienes no pertenecen a ese contexto cultural, como es el caso de quien realiza el presente estudio, Tarasti sostiene que un oyente reconoce la diferencia entre el estilo individual real de una composición y el estilo *exótico* incorporado al mismo. De esta manera el oyente se enfrenta con dos sistemas, uno que es dominante, y como tal sirve de contexto, mientras el otro es el subordinado –*exótico*–, y constituye un sugerente punto de partida para acercarse al sistema mítico manifestado en la composición<sup>13</sup>. Este sería el caso de algunos pasajes del *Concierto Vasco*, como la exposición de A del primer movimiento por parte de la orquesta o el comienzo del segundo movimiento, entre otros.

### 2.1.1. Unidades semánticas

Aclarado este punto, observemos cuales son las unidades semánticas que encontramos en el *Concierto Vasco*.

#### Primer movimiento: “Allegro Moderato”

Semas: denominación	Representación textual
Lo primitivo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Introducción</li> <li>• Cadencia (fabuloso)</li> </ul>
Lo mágico	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A -exp. y reexp.-</li> </ul>
Lo sublime	<ul style="list-style-type: none"> <li>• B (+ cadencia anterior)</li> <li>• [Pasaje A, última cadencia]</li> </ul>
Lo místico	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A -Desarrollo-</li> </ul>

#### Segundo movimiento: “Adagio cantabile molto sostenuto e mesto”

Semas: denominación	Representación textual
Lo baladístico	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A (cl. bajo) (legendario)</li> <li>• A (piano)</li> </ul>
Lo sagrado	<ul style="list-style-type: none"> <li>• B</li> </ul>

#### Tercer movimiento “allegro giusto”

Semas: denominación	Representación textual
La música nacional	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A</li> <li>• B</li> </ul>
Lo mágico	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A (exp. y reexp.)</li> </ul>

13. TARASTI. Eero. *Myth and Music. A semiotic approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Helsinki: Acta musicológica Fennica 11, 1978. p. 70.

### Primer Movimiento

Sema 1 Lo Primitivo: En el primer movimiento encontramos dos semas referidos a lo primitivo. El primero, la introducción basada en un ostinato (Fig. 4). Recurso este que Tarasti destaca en la descripción de este semas y para lo cual toma como ejemplos pasajes de la *Consagración de la primavera* de Stravinsky o el *Allegro Bárbaro* de Bartok.

El segundo, es la cadencia (Fig. 6). Tomada dentro de esta denominación por el arcaizante acorde y cierta agresividad de la primera aparición –otros de los aspectos destacado por Tarasti para este semas–. Estas características, permiten asociarlo con otro semas, como es el de lo fabuloso referido a lo primitivo.

Sema 2 Lo mágico: Este está representado en la exposición del tema A (Fig. 4 y 12). La relación con estos semas está dada aquí por la instrumentación y por el uso del sonido pedal con armonías que realzan las disonancias, en lo que se refiere a la exposición de la orquesta, y la pureza modal, junto, nuevamente, a las notas pedal y el tratamiento contrapuntístico en la exposición del piano.

Sema 3 Lo sublime. Está presente en el tema B (Fig. 13). Para relacionar este pasaje con este semas, se ha tenido en cuenta el contraste producido por la introducción del modo mayor, utilizado aquí por primera vez, el sentido ascendente de la melodía y el efecto conseguido por la utilización del piano a manera de instrumento de cuerda, casi un arpa –aspectos estos indicados también por Tarasti.

Un factor potencia esta semantización, es el motivo que realizan las trompas, trompetas, corno inglés y clarinete en el fragmento de la cadencia anterior al inicio del tema B. Aquí, adquiere protagonismo el motivo de dos semicorcheas - corchea, derivado de A. El que sumado al diseño del piano, que en el agudo empieza a dar mayor preponderancia a la tercera mayor respecto a la nota pedal Do (dominante de la tónica en la que se presenta B), genera un semas de sublimación del Héroe mítico, tal como Tarasti lo presenta al referirse al semas presenta en algunos pasajes, muy semejantes a este del *Concierto Vasco*, en el poema sinfónico *Los preludios* de Liszt.

Sema 4 Lo místico. Aquí representado por la transformación que manifiesta en el desarrollo el tema A. Donde desaparece la textura armónica y/o contrapuntística, de rasgos disonantes, y las sugerentes combinaciones tímbricas de la exposición, para quedar expresado en la sencillez de su melodía, apoyada por un acorde por compás y un ostinato en la percusión.

### Segundo movimiento

Sema 5 La balada: Este semas se nos presenta en el tema A del segundo movimiento. Aunque aquí debemos realizar una puntualización

especial. La denominación de este sema, tiene relación con la alusión musical a un pasado distante, más precisamente al medioevo o a su cultura. Algo que coincide plenamente con el carácter de la exposición de A que realiza el piano. Pero, en el caso de la primera exposición de este tema realizada por el clarón, lo podemos asociar, justamente por el color instrumental, con los semas que hacen alusión a lo legendario (Fig. 14).

Sema 6 Lo sagrado: Presente en el tema B (Fig. 15). El ejemplo que pone Tarasti de estos semas son los segundos movimientos de las sinfonías de Bruckner.

### Tercer Movimiento

Sema 7 La Música Nacional: Representado aquí por los dos temas del tercer movimiento, dado que son los que más claramente se relacionan con la música folclórica (Fig. 16 y 5).

Figura 12. *Concierto Vasco: "Allegro Moderato"* cc. 64 al 73

Fuente: Alcalá: EMEC, 1999.

Figura 13. *Concierto Vasco: "Allegro Moderato"* cc. 119 al 126  
(Reducción p/ 2 pianos)

The image shows a musical score for two pianos, marked 'a Tempo'. It consists of two systems of staves. Each system has a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The music features a complex texture with multiple voices in both hands, including arpeggiated patterns and sustained chords. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano).

Fuente: Alcalá: EMEC, 1999.

Figura 14. *Concierto Vasco: "Adagio cantabile molto sostenuto e mesto"*, comienzo

The image shows a musical score for Clarinet in B-flat and Horn in F. It consists of three systems of staves. The music is in a slow, expressive style, marked 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 2/4 time signature.

Fuente: Alcalá: EMEC, 1999.

Figura 15. *Concierto Vasco*: “Adagio cantabile molto sostenuto e mesto”, cc. 51 al 52

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of four staves. The top two staves are for the right and left hands of the piano, and the bottom two staves are for the right and left hands of the harp. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The tempo and mood are indicated as "Adagio cantabile molto sostenuto e mesto". The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth-note runs, and a sixteenth-note chord in the right hand. The harp part features a steady accompaniment of eighth notes.

Fuente: Alcalá: EMEC, 1999.

Figura 16. *Concierto Vasco*: “Allegro Giusto”, cc. 1 al 10

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of four staves. The top two staves are for the right and left hands of the piano, and the bottom two staves are for the right and left hands of the harp. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The tempo and mood are indicated as "Allegro Giusto". The score includes various musical notations such as eighth-note runs, sixteenth-note runs, and dynamic markings like *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The harp part features a steady accompaniment of eighth notes.

Fuente: Alcalá: EMEC, 1999.

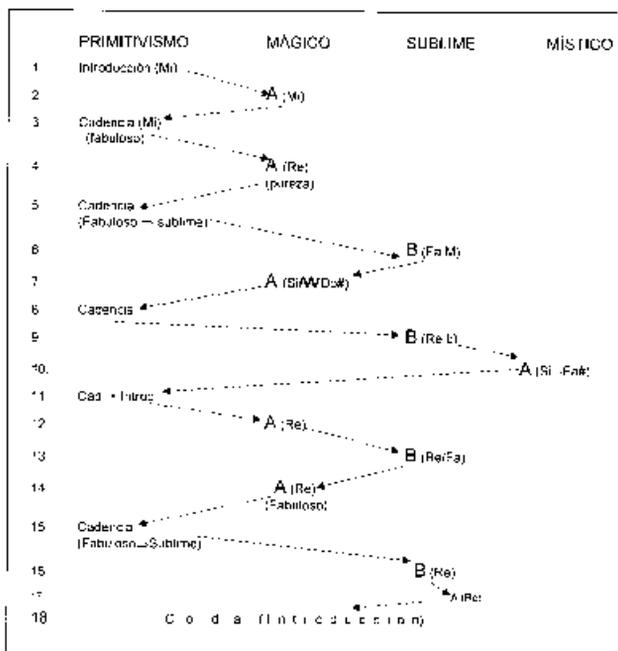
### 2.1.2. Aspectos narrativos

La Identificación de las unidades semánticas expuestas en el *Concierto Vasco*, nos permite percibir cómo la caracterización referencial de material temático vinculado a una cultura en particular, participa de un discurso de valor internacional, por lo menos en lo que respecta a la música de occidente. A partir de determinar esta capacidad semántica, podremos establecer una secuencia narrativa que tienda a una posterior especificación del discurso contenido en esta obra.

Para establecer la secuencia de unidades narrativas, Tarasti sigue el modelo expuesto por Claude Lévi-Satrust en sus *Mitológicas*, cuyo aporte principal está relacionado con no analizar de manera lineal el relato de un mito o una leyenda, sino en utilizar lo que él llama una relación de “similitud” con la música. En este sentido considera imprescindible, para comprender el significado del mito, realizar una lectura de éste análoga a la lectura de una partitura musical Si en esta se deben leer simultáneamente todos los sonidos escritos en sentido vertical en una hoja, un mito debe leerse por grupos de acontecimientos, aunque estos sucedan en distintos momentos de la historia.

Por ello, el esquema narrativo que obtendremos del primer movimiento del *Concierto Vasco* será el que se expone a continuación. Las tonalidades se indican entre paréntesis, al igual que los aspectos referenciales que se suman en cada caso al principal expuesto en la parte superior de la columna.

Figura 17. Esquema Narrativo del primer movimiento del *Concierto Vasco*



Para referirnos a esta estructura narrativa, tomaremos como objeto de este movimiento, según el programa de Escudero, el "carácter vasco". De este modo tenemos que los cuatro semas que se hacen presentes en este movimiento, se pueden dividir en grupos de dos. Por un parte, aquellos que se pueden considerar como relacionados al origen del carácter vasco, como son el de primitivismo y el mágico y, por otra, aquellos que cualifican, aún más de lo que ya lo hicieran los anteriores, a ese carácter vasco, como son el de lo sublime y lo místico.

En el caso del primer grupo, el que consideramos como el origen, es interesante observar cómo esa gran apoyatura tonal, de la región de Mi sobre la de Re en la que presenta el tema el piano, coincide con la emergente obstinación del primer sema de primitivismo, la combinación de aspereza y dulzura del sema de lo mágico, y el fabuloso primitivismo de la cadencia. De esta conjunción de energía, conjuro y exuberancia, surge mágicamente el diáfano tema A, de una pureza modal inconmensurable.

En el otro grupo, por un lado tenemos la heroica presentación de la calidad de sublime del carácter vasco, a la que en cierta medida se suma brevemente el tema A hacia el final. En segundo lugar, indiquemos que la pureza alcanzada por A en el segundo sema de lo mágico, se convierte en ascetismo y es aquí donde encontramos el climax de este movimiento. De modo que es interesante observar como en este movimiento, que se caracteriza por realizar las conexiones entre los diferentes elementos formales con marcados *crescendi* y ampliación de registros, el compositor logra el climax en un pasaje caracterizado por su gran sencillez.

Respecto a los semas encontrados en los dos movimientos siguientes, dado la magnitud del primer movimiento -equivalente en duración a los dos siguientes- y las características referenciales de los mismos, podemos considerarlos como elementos que amplían la concepción original del carácter vasco, pero sin producir nuevas secuencias narrativas o continuar la ya presentada. De modo que lo baladístico, lo sagrado y la música nacional, son una expansión situaria, que tiende a contextualizar más firmemente el material referencial contenido en el discurso musical.

## **2.2. Tonemas y las citas**

El uso de las citas que realiza Escudero en esta obra, nos obliga a tomar otra perspectiva en el análisis. En primer lugar porque esta práctica pone aún más en evidencia, que en el *Concierto*, el proceso de inclusión no inclusión que realiza el compositor, a partir de las posibilidades que le ofrece, por una parte, el músico homenajeado (Turina), y, por otra, el repertorio de recursos compositivos de su época. En segundo lugar, la utilización de las citas nos ubica ante una composición que se presenta como un texto acabado, pero que se sabe inconcluso por la manifiesta imposibilidad de abarcar ese texto citado, al cual se nos da acceso de una forma limitada. Por último, todo ello nos conduce a un análisis que tiene en cuenta la doble funcionalidad de la cita, tal como la caracterizamos en nues-

tros trabajos. Nos referimos a que la cita constituye en la obra un *ready made*, es decir, parafraseando las definiciones habituales de este término en plástica, “lo ya escuchado” o “sonidos encontrados”. Con esto intentamos llamar la atención sobre la doble funcionalidad de esta unidad semántica, ya que en la cita nos encontramos con una propuesta intermedia entre lo alegórico y lo simbólico.

En cuanto la articulación de la cita dentro del texto como parte de una alegoría, tomamos como referencia los dos primeros puntos del esquema propuesto por Peter Bürger, cuando aplica el concepto de alegoría de Benjamin a la producción y al efecto estético de las obras de vanguardia. Así podemos apreciar cómo el compositor arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función y crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad<sup>14</sup>. También es posible percibir cómo la cita cumple, generalmente, con la característica de material temático plano, ya que la fuerza de su referencia como tal, la aísla rotundamente de los posibles tratamientos que puedan recibir algunos de sus componentes musicales. La relación que guarda la cita con lo simbólico, es la que mantiene el “objeto encontrado” con el museo donde se lo ubica. Es decir, que fruto de la acción del compositor al ubicar la cita dentro de su obra, ésta se convierte en un icono que dialoga con el entramado sígnico del co-texto. Por ello, es evidente que el valor de la cita no se centra en los aspectos relacionados con su construcción interna, ritmo, melodía, etc., sino en el campo semántico que esa iconicidad aporta al texto musical.

Es así como *Tonemas* presenta uno de los rasgos más característicos de la música de finales del siglo XX, como es la ambivalencia. Un primer aspecto de la misma se encuentra en su capacidad de presentarse como una texto acabado, aunque, al mismo tiempo, se manifiesta como inacabado, por la notoria dificultad de abarcar ese texto anterior que es la obra de Joaquín Turina, a la cual nos remite a partir de la limitada alusión de la cita. También se manifiesta esa ambivalencia en el plano tonal, donde los pasajes de las citas a “Ensueño” u otros, como el del comienzo, parecen sugerir una tonalización que sonoramente nunca llega a concretarse más allá de los límites de esos componentes estructurales.

Si observamos la inclusión de las citas como un procedimiento museístico, no podemos dejar de apreciar que se trata de un proceso de resignificación del patrimonio musical en mano de los compositores de finales del siglo XX. En el caso de *Tonemas*, Escudero ubica a ese objeto encontrado en una estructura sonora que, parafraseando a Boulez cuando cita a Valéry para referirse a Alban Berg<sup>15</sup>, permite a lo vasco “mirar verse”. Ya que a lo largo de la obra, el compositor genera una sucesión de reflejos, a partir de la articulación del material temático, tanto el proveniente de las citas como el de su propia creación, en dos planos referenciales. Por una parte encontramos las citas a “Ensueño” y los dife-

---

14. BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987. p. 131.

15. BOULEZ, Pierre. *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2001. p. 40.

rentes fragmentos donde usa del modo frigio; y, por otra, las citas a la “Danza vasca” y el material en 5/8 o 5/4. El primero de ellos, que podemos considerar como el plano de lo andaluz, se sostiene en sus extremos por los motivos sobre el modo frigio -primer y último motivo de la obra- y conecta la primera aparición de la cita a “Ensueño” con la parte central donde se unen el extenso pasaje sobre “a<sub>1</sub>” y la segunda cita a esa pieza de Turina. Destaquemos que el comienzo de esta parte central, coincide con la proporcionalidad áurea (p.8, 5º sistema). A diferencia de lo que sucede entre los elementos temáticos descritos, los cuales aparecen claramente delimitados entre sí, en el caso del que consideramos como el plano de lo vasco, la cita y el material de Escudero tienden a fundirse, e incluso, como al final, a adoptar las características texturales de otros pasajes como el de “a<sub>2</sub>”. Por su parte, el material que definimos como “c”, actúa como un nexo entre ambos sistemas o planos temáticos.

En estas relaciones dentro de cada uno de esos planos que hemos delimitado y el elemento conector, es que emerge ese juego de miradas que apuntábamos antes. De forma que Escudero parece poner un espejo donde se refleja esa mirada del otro sobre lo propio. Donde esa lectura de la música vasca desde la andaluza, como otra música que contrasta y se conjuga con los sonidos del sur de España, se integra con la creación del compositor vasco, para mirar a esas otras sonoridades de la cadencia frigia y los giros melismáticos. De manera que quien miraba ahora es mirado apreciando su forma de mirar.

## CONCLUSIONES

La distancia temporal, casi cuarenta años, que separa el *Concierto para piano* de *Tonemas* se hace patente en las notables diferencias estilísticas, que van más allá de las distancias que pueden aparecer entre una obra para piano y orquesta, ideada sin más límites que la propia especulación creativa del autor, y otra para piano solo, pensada como un homenaje a otro compositor. Donde en el *Concierto* encontramos una clara estructuración tonal -a la que se suma el principio modal en la organización de alturas-, una conformación de los temas que guarda proporciones y contrastes adecuados a los procesos de elaboración, variación, desarrollo o recapitulación a los que serán sometidos, y unos modelos formales propios del clasicismo y romanticismo; en *Tonemas* apreciamos pinceladas tonales que funcionan en fragmentos puntuales y que sólo especulativamente pueden tener una función estructural, una elaboración del material temático que, en la mayoría de los casos, parece responder a principios relacionados con un parámetro determinado, ritmo, textura, registro, etc., e incluso a algún principio de praxis pianística, y una estructuración formal propia del pre-clasicismo. Asimismo, mientras en el *Concierto* el homenaje a Ravel se hace presente en un rasgo de la instrumentación y la similitud en la ideación temática, en *Tonemas* el homenaje a Turina se traduce en un uso de la cita que se acerca a la idea de *collage*.

Además de estas diferencias, encontramos importantes puntos de contacto entre ambas obras. Así, podemos apreciar cómo estas composiciones se

enmarcan dentro de la concepción estética contenidista o de la música como un medio para expresar pensamientos, sentimientos, etc. que rige la mayor parte de la obra de Escudero. Esta concepción, que no podemos dejar de asociar con la impronta que el período romántico deja en la historia de la música, excede el lenguaje estilístico que el compositor adopta en cada una de sus creaciones. Por ello, en el *Concierto Vasco* y en *Tonemas*, es necesario remarcar el equilibrio y coherencia entre la capacidad expresiva y los lenguajes estilísticos adoptados. Otra conexión, entre estas obras, la encontramos en el nivel de la ideación creativa. De modo que no es difícil percibir cómo el tema de lo vasco y la relación con un pasado compositivo más o menos lejano está presente en ambas. Por último, mencionemos la cuidada planificación de la estructura de las obras. Más allá de la forma final que adopten las mismas, Escudero conduce el discurso musical, de forma que el receptor no tenga dificultad para percibir el predominio de la proporcional curva expresiva, que él ha diseñado para cada una de estas obras.

A partir de esta propiedad estructural y expresiva, hemos podido adentrarnos en el contenido del discurso musical emergente de estas obras. Así, en el *Concierto Vasco* apreciamos como ese equilibrio estilístico se traduce también en una equidistancia entre los semas que buscan significar lo local y los que se insertan en una cadena significativa propia de la música académica de occidente. De modo que en su lectura de lo vasco desde el siglo XX, equipara componentes culturales y, por lo tanto, valores étnicos, provenientes: por una parte, desde el ámbito de un origen primitivo y mágico que engarza con la normalizada música "folclórica" actual; y, por otra, desde la esfera de lo religioso, el medioevo occidental y la tradición académica regional. Todo ello teñido de un fuerte sentido místico. Por su parte en *Tonemas*, es evidente que el homenaje se hace a quien ha homenajeado, o ha tenido presente, en un fragmento de su producción a lo vasco. De allí que la obra encierre esa espiral de reflejos a la que hacíamos mención, que nos pone ante un planteamiento identitario típico de fin de siglo, como es la importancia del otro en la construcción del espacio de lo propio.

No es difícil acercar el contenido del discurso musical de estas obras al movimiento intermediático que, desde diferentes espacios ideológicos, propugna la (re)-construcción de una identidad vasca. Evidentemente la música académica siempre participa de una forma muy activa en estos procesos identitarios, aunque el significado no necesariamente tenga una traducción en hechos o actos políticos concretos. Pero entendemos que el acercamiento propuesto a este fragmento de la obra del compositor nos permite reconocer con mayor precisión el modo y el alcance de la participación de su música en este proceso. Algo que, indudablemente, necesita ser corroborado a partir de la profundización en el resto de su producción, tanto en función de la relación con la construcción interna de ese o esos modelo/s cultural/es, como de su inserción en un ámbito que supere las fronteras de las circunstancias culturales más cercanas a su origen.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, José María. *Francisco Escudero*. San Sebastián: Documental para Televisión Vasca (ETB), 1998.
- BAGÜES, Jon. *Entrevista a Francisco Escudero*. San Sebastián: Televisión Vasca (ETB), 1995.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad y Ambivalencia*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.
- BOULEZ, Pierre. *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2001.
- DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- DONOSTIA, José Antonio de: "Música y Músicos en el País Vasco". En: *Obras Completas del P. Donostia. Artículos*. Vol. II. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo, 1995.
- GRABOCZ, Marta. "Formules récurrentes de la narrativité dans les genres extramusicaux et en musique". *Les universaux en musique, Actes du 4<sup>o</sup> Congrès International sur la Signification musicale*. Miereanu y Hascher ed. París: Publications de la Sorbonne, 1998.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera*. Madrid: Ed. Cátedra, 1999.
- MARCO, Tomás. *Historia de la Música Española. Siglo XX*, 2<sup>o</sup> ed. Madrid: Alianza Música, 1989.
- MARTÍ, Josep. *El folklorismo uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996.
- MEYER, Leonard. *El estilo en la música: Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide, 2000.
- MONELLE, Raymond. *The Sense of Music*. Princenton: Princenton University Press, 2000.
- MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Akal música, 1994.
- ONDARRA, Lorenzo. "Escudero García de Goizueta, Fancisco". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Casares, Emilio. [Ed.], VOL. 4. Madrid: Iberautor Promociones Culturales / Fund. Autor, 1999; pp. 738 – 740.
- PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*. Barcelona. Idea Música, 1999.
- TALENS, Jenaro. "Práctica artística y producción significantes". *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, 1978.
- TARASTI, Eero. *Myth and Music. A semiotic approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Helsinki: Acta musicológica Fennica 11, 1978.