

Las canciones de Francisco Escudero

(The songs of Francisco Escudero)

Díaz Morlán, Isabel
Musikene - Centro Superior de Música del País Vasco.
Miramar Jauregia. Miraconcha, 48.
20007 Donostia – San Sebastián
idiaz@musikene.net

BIBLID [1137-4470 (2008), 16; 97-115]

Recep.: 15.04.08
Acep.: 25.11.08

El artículo persigue un doble objetivo: por un lado, se trata de comprender mejor esta parcela de la obra de Escudero, descubriendo posibles filiaciones o bien caminos originales de inspiración, y, por otro, se pretende demostrar que el estudio de las canciones de un autor puede revelarse como una vía sencilla para comprender ciertos aspectos generales de su oficio como compositor.

Palabras Clave: Canción. Estudios palabra-música. Canción en el País Vasco.

Helburu bikoitza du artikulua honek: alde batetik, Escudero onduriko obraren alderdi hori hobeto ulertzea da kontua, litezkeen filiazioak edo inspirazio bide originalak aurkituz, eta bestalde, frogatu nahi da autore baten abestien azterketa bide erraza izan daitekeela horren musikagile ofizioaren alderdi jakin batzuk ulertu ahal izateko.

Giltza-Hitzak: Abestia. Hitza-musika azterketak. Abestia Euskal Herrian.

L'article poursuit un double objectif: d'un côté, il s'agit de mieux comprendre cette parcelle de l'œuvre d'Escudero, en découvrant des filiations possibles ou bien des chemins originaux d'inspiration et, d'un autre, on tente de démontrer que l'étude des chansons d'un auteur peut se révéler comme une voie simple pour comprendre certains aspects généraux de son métier comme compositeur.

Mots Clé : Chanson. Etudes parole-musique. Chanson dans le Pays Basque.

1. CONSIDERACIONES PREVIAS: EL ESTUDIO DEL REPERTORIO DE CANCIONES DE UN AUTOR

Dentro de la música vocal, suele verse a la canción para voz y piano como un “género menor”, debido en parte a la brevedad característica de las piezas, y en parte a la intermitencia y poca asiduidad con la que los compositores suelen acudir a él. Tradicionalmente, la literatura de referencia reserva para la canción un lugar marginal, ya sea la última sección en el catálogo de obras de un autor (salvo, evidentemente, de los autores consagrados al género), o algún breve apartado al final de un capítulo en un manual de historia, por ejemplo. Sin embargo, la canción para voz y piano, cuyo rango de género musical no se discute, ha merecido la creciente atención de la musicología, en el seno de la cual se debate hoy día sobre la especificidad del género y de los posibles sub-géneros, la dificultad de encontrar métodos de análisis apropiados, o más allá, las implicaciones sociales y políticas que un género tan popular puede llegar a tener.

Si observamos la producción musical de los compositores vascos desde las últimas décadas del siglo XIX, podemos apreciar un interés notable por la composición de canciones. Según mis investigaciones¹, sólo entre 1870 y 1939 encontramos cerca de 200 compositores dedicados en mayor o menor medida al género de la canción. La cifra es lo suficientemente elevada como para considerar que la afirmación con que abríamos este artículo no se ajusta al caso vasco. Pero es que, además del elevado número de compositores interesados en el género, la asiduidad es también notable: durante el citado periodo estos compositores escribieron 1.400 canciones para voz y piano.

Desde luego, el grado de dedicación de cada autor a este género es muy variable. En primer lugar, es variable en cantidad: José Antonio Donostia o Resurrección M^a de Azkue, por ejemplo, tienen en su haber 141 y 167 composiciones respectivamente, mientras que Andrés Isasi compuso “sólo” 56, Jesús Guridi 34, y Pablo Sorozábal 13, por citar algunos autores de sobra conocidos. Y esto, teniendo en cuenta que sólo nos referimos al periodo anterior a la Guerra Civil española. Es evidente, incluso con esta variabilidad cuantitativa, que la canción interesó a los compositores activos en estas fechas, y llegó a ser el género en el que más cantidad de obras compusieron algunos de ellos, como los citados Azkue y Donostia.

Pero también existe mucha variabilidad en cuanto al grado de “calidad” de las canciones. Es decir, no se puede afirmar que tal autor se dedicó con intensidad o con especial interés a la composición de canciones teniendo en cuenta sólo criterios cuantitativos. Si comparamos, por ejemplo, la producción de canciones de Andrés Isasi con la de su contemporáneo José María Larrea,

1. Los datos que siguen proceden de mi tesis doctoral, *La canción para voz y piano en el País Vasco entre 1870 y 1939: catalogación y estudio*, dirigida por Dña. Carmen Rodríguez Suso y defendida en la Universidad del País Vasco en diciembre de 2005. Dicha investigación recibió el apoyo de dos becas de la Fundación BBK y el Gobierno Vasco.

resulta que en número de piezas son muy similares (56 y 44 respectivamente). Sin embargo, mientras las obras de Isasi son todas originales, y muchas de alto valor artístico, las de Larrea forman parte de una colección de melodías folklóricas con armonizaciones simples. Hay entre estos dos autores una diferencia de raíz: para Isasi la canción es un cauce de creación y de expresión personal, mientras que para Larrea es un medio de propagación del folklore de su país, medio que fue ampliamente utilizado en el País Vasco desde las últimas décadas del siglo XIX.

Por último, hay que indicar también que muchas veces el número y características de las canciones de un autor viene determinado por la adaptación a las modas y a la demanda del público. Un caso claro es el de la canción de variedades sobre ritmos de danza (cuplés, pasodobles, rumbas, chotis...), tan popular en las décadas anteriores a la Guerra Civil, y cuya presencia es bastante notable en el repertorio al que nos referimos. Otro caso muy destacable es el del zortziko, que puede considerarse como un tipo de canción ligado específicamente al País Vasco, y que tuvo una entusiasta acogida por parte de autores, público y editores a lo largo de más de cincuenta años. Al mismo tiempo, sin embargo, encontramos entre las canciones de autores vascos piezas más ambiciosas, en las que predomina una búsqueda de la originalidad en la combinación de música y palabra, lo cual nos hace pensar en un alejamiento consciente, por parte de ciertos compositores, de la demanda inmediata del mercado de consumidores de música "fácil" y de moda.

Por tanto, a la hora de estudiar el conjunto de canciones de un autor, el criterio cuantitativo por sí solo no es necesariamente determinante, y convendría combinarlo con el cualitativo, para ofrecer como resultado un juicio ponderado sobre la actitud del compositor frente a cuestiones tan diversas como sus expectativas de difusión, sus pretensiones estéticas, o sus principios compositivos. Pablo Sorozábal, por ejemplo, compuso sólo 9 canciones para voz y piano antes de la Guerra Civil. Esta cifra parece indicar en principio un cierto desinterés por el género, pero si consideramos que todas ellas son de buena factura y muestran una elevada intención artística, concluiremos que, bien al contrario, para su autor fueron un importante vehículo de expresión artística personal. En el caso de Escudero, que no supera en número de canciones al repertorio de Sorozábal, tendremos por tanto que observar con atención los rasgos internos de cada pieza, y también sus circunstancias "externas", antes de emitir cualquier tipo de juicio sobre el valor de las obras o sobre las pretensiones del compositor, y antes de determinar también qué función cumplen en su catálogo y en la vida musical de la época en que fueron puestas en circulación.

En todo caso, como vamos viendo, el género de la canción ofrece al investigador la posibilidad de adentrarse en el complejo mundo de la historia musical desde un material sencillo, ya que puede convertirse, a pesar de su aparente humildad, en un modelo representativo dentro del catálogo de un autor. Y ello es debido a que en la canción entran en juego muchos planos musicales: la pluralidad de públicos y ocasiones a que se destina este tipo de

composición, así como la gran variabilidad de parámetros de análisis, tales como la elección y tratamiento de los textos, las técnicas compositivas, las circunstancias de creación, estreno y publicación, los dedicatarios, etc.

Así pues, resultaría muy interesante una investigación que partiera de la observación de cada canción del repertorio de un autor, y que determinara en cada caso particular:

- Cuál es la especial relación entre palabra y sonido, es decir, qué estrategias de composición emplea el autor en cada pieza particular, y qué papel juega el texto poético en ellas.
- En qué circunstancias fue compuesta (y divulgada, si es el caso) cada una de las obras.
- Si puede establecerse algún tipo de agrupación de las piezas. Muchas veces las canciones pueden aparecer agrupadas en colecciones, lo cual es ya un indicio. Pero el investigador puede decidir realizar otro tipo de agrupaciones, como dividir el repertorio según los distintos tipos de canciones que haya logrado establecer después de su análisis.
- Qué relación guarda este repertorio de canciones con el resto de la obra musical del autor.
- Qué relaciones se pueden establecer con la obra de otros autores.

Haciendo esto, partiríamos de lo concreto para llegar a comprender el conjunto, trazando puentes que nos permitieran tan pronto asomarnos al interior de cada pieza como observar desde arriba algunas de las relaciones que hubiéramos podido establecer. Algo de esto es lo que vamos a intentar hacer ahora con el repertorio de canciones de Francisco Escudero. Comenzaremos por presentarlo de modo general, para enseguida acercarnos a cada obra por separado. De este modo, espero aportar con criterio algunas ideas sobre la significación de este repertorio, tanto en relación al propio compositor como también al panorama musical circundante.

2. ANÁLISIS DEL REPERTORIO DE CANCIONES DE FRANCISCO ESCUDERO

Hasta el momento se conocen ocho canciones para una voz y piano del compositor Escudero². Fueron creadas a lo largo de un periodo cronológico

2. Debo a Itziar Larrinaga los datos sobre la lista de canciones del compositor y las fechas de composición, así como la posibilidad de consulta de las partituras, y muchas otras informaciones contenidas en este artículo. He excluido del presente estudio las piezas para voz y orquesta y para voz y armonium, así como las reducciones de piezas procedentes de obras dramáticas. También han quedado excluidas las dos piezas *Ollo eder bat* y *Ene, izar maitia*, cuyas versiones para voz y piano fueron realizadas a partir de originales para voz y orquesta.

amplio, pues las más antiguas son de 1939, y la última de 1993. Es decir, cubren prácticamente toda la vida profesional de nuestro compositor. He aquí una tabla con la relación completa de este repertorio:

Tabla 1. Relación de canciones de Francisco Escudero

<i>Tres cantos vascos:</i>	1939
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Matzaren orpotik</i> • <i>Urrundik</i> • <i>Aberri maitiari</i> 	
<i>Eiquí</i>	1958
<i>La túnica de Jesús</i>	1973
<i>Poema al entierro de Cristo</i>	1974
<i>Artaso</i>	1992
<i>Navidad/Eguberry</i>	1993

2.1. Tres cantos vascos

La primera de estas obras, *Tres cantos vascos*, fue compuesta en París en el verano de 1939, cuando Escudero se encontraba aún en el exilio. Esta obra cierra por lo tanto el primer ciclo compositivo del autor, que termina justo antes de su vuelta a España, al término de la Guerra Civil. Se conserva una partitura manuscrita, dedicada por el autor a D. José Uruñuela, y hasta el momento no hay ediciones impresas de la misma. En cuanto al contenido, se trata de una colección de tres canciones, cuyas melodías y textos están tomados del repertorio del folklore musical vasco. No sabemos si Escudero halló estas melodías directamente en el canto popular, pero parece más probable pensar que las extrajo de los variados cancioneros, o de las colecciones de melodías folklóricas vascas armonizadas, tan corrientes entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. De hecho, estas mismas melodías habían sido antes armonizadas también por otros compositores vascos, que, aunque mayores que Escudero, coincidieron cronológicamente con él en su primera etapa creativa. En concreto, Jesús Guridi incluyó armonizaciones de *Matzaren orpotik* y *Aberri maitiari* en la colección *Euskel-Abestiyak I*, publicada en Bilbao en 1914³, y *Urrundik* fue empleada repetidas veces por José Antonio Donostia (en 1916 y en 1923), Norberto Almandoz (en 1925), y José María Larrea (en 1933)⁴. Con toda probabilidad, Escudero trataba de inscribirse de este modo en

3. *Euskel Abestiyak*, Euzko Gastedijak, Bilbao, 1914. Puede consultarse en Eresbil, E/GUR-03/A-01.

4. Las partituras pueden consultarse en Eresbil (E/DON-03/A-134, E/ALM-01/A-02, y E/LAR-21/A-01, respectivamente).

una tradición plenamente asentada en la composición musical en el País Vasco, y que consistía en componer canciones en formato para voz y piano sobre la base de una melodía folklórica tomada en préstamo, con la finalidad de adaptar el folklore popular al gusto urbano.

En cuanto a la estructura musical de estas tres piezas, en general se observa que guarda una estrecha correspondencia con la estructura del texto. Por un lado, hay una clara tendencia a dividir cada pieza en dos secciones, aprovechando la división del texto en estrofas, creando dos partes exactamente iguales. De este modo, se produce siempre hacia la mitad de la pieza un cambio, que puede venir protagonizado por el ritmo, o por la tonalidad, o por el estilo del acompañamiento, o bien por todos estos rasgos a la vez. Por otro lado, la frase melódica es muy regular, lo cual es respetado por Escudero hasta en la disposición de compases en la partitura. Se trata de una forma bastante convencional de organizar una composición musical, de acuerdo con la estética de la canción de tipo folklórico. En contraste con el estilo de algunas canciones que el compositor iba a realizar posteriormente, aquí se limita a aplicar una técnica plenamente asentada desde tiempo atrás. Pueden observarse estas características en la reproducción del texto (tabla 2) y de la partitura *Aberri maitiari* (figura 1).

Tabla 2. Texto de la canción *Aberri maitiari*⁵

<i>Aberri maitiari</i>	<i>A la patria querida</i>
Lora polita ontzijan Begiratzen dodanian Orduban zaukat ene maitia Neure goguan.	Cuando miro la bonita flor en el jarrón, entonces te tengo, amor mío, en mi pensamiento.
Txori polita kayolan Baruratzen dabenian iai! Ordubantxe zaukat maitia neure goguan.	Cuando se adentra el bello pájaro en la jaula, iyay! Entonces te tengo, amor mío, en mi pensamiento.
Lora polita ontzijan Begiratzen dodanian Orduban ene maitia Zaukat neure goguan.	Cuando miro la bonita flor en el jarrón, entonces, amor mío, te tengo en mi pensamiento.
Txori polita kayolan Baruratzen dabenian iai! Ordubantxe maitia zaukat neure goguan.	Cuando se adentra el bello pájaro en la jaula, iyay! Entonces, amor mío, te tengo en mi pensamiento.

5. Agradezco la traducción de los textos en euskera de ésta y de otras canciones en euskera de F. Escudero a Itziar Larrinaga y Jaione Landaberea.

Figura 1. Partitura manuscrita de la canción *Aberri maitiari*, perteneciente a la colección *Tres cantos vascos*

The image shows a handwritten musical score for the song "Aberri maitiari". The title is written in a cursive hand at the top center. The score is arranged in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked "Mezcla" and "Voz", and the piano part is marked "Piano". The lyrics are written in a mix of Basque and Spanish. The first system of lyrics is: "Berri po-ti-ta on berri-ja berri-ja berri-ja berri-ja". The second system is: "Berri po-ti-ta on berri-ja berri-ja berri-ja berri-ja". The third system is: "Berri po-ti-ta on berri-ja berri-ja berri-ja berri-ja". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ppp".

Fuente: Archivo Vasco de la Música-Eresbil (E/ESC-07/A-03).

2.2. Eiquí

Eiquí forma parte de una colección de canciones sobre textos en gallego, en la que colaboraron los compositores españoles más destacados del momento, y

que fue dedicada al crítico orensano Antonio Fernández Cid. Se estrenaron en el Conservatorio de Orense en dos ciclos de conciertos, en 1951 y 1958. *Eiquí*, en concreto, fue estrenada en 1958, en el ciclo correspondiente a los compositores del centro-norte de España. Cuatro años más tarde, estas canciones fueron editadas en disco⁶. Se conocen hasta el momento tres ediciones en partitura de *Eiquí*: en 1958 por el Conservatorio de Música de Orense, en 1965 por Unión Musical Española, y en 1985 por la Diputación de Orense⁷.

El texto de esta canción, proporcionado al compositor, al parecer, por el propio Antonio Fernández Cid⁸, pertenece al poeta orensano Alberto García Ferreiro (1860-1902). Se trata de un poeta de segunda fila, que cultivó la sátira social, el costumbrismo y el lirismo sentimental. Según el crítico gallego Ricardo Carballo, “non foi poeta cabal en ningún distes campos”⁹. El estilo del poema que ahora nos ocupa puede inscribirse dentro del lirismo sentimental, conjugado con el tópico de la naturaleza agradable (*locus amoenus* en el que no faltan flores, pájaros y un cielo azul, testigos del dolor del poeta). En cuanto a la forma del poema, éste está estructurado en dos estrofas de seis versos cada una, cuyo esquema métrico es ABA bcb. Los 3 primeros son decasílabos, y los 3 siguientes hexasílabos. Lo más llamativo, por tanto, es el contraste que se produce entre el ritmo pausado y largo de los versos de arte mayor, y el ritmo ágil de los versos de arte menor que llevan cada estrofa a su final:

Tabla 3. Texto de la canción *Eiquí*¹⁰

Eiquí	Eiquí
Neste legre corruncho de frores qu'ensombrian os mechos vidueiros, adoitab'eu contrarl'os meus dores con layos sinceros, ós ceos azules y ós pardos xilgueiros.	En este alegre rincón de flores al que dan sombra los variados vidueiros, solía yo contar mis dolores con lamentos sinceros, a los cielos azules y a los pardos jilgueros.
¡Eles soilos, os ceos y os paxáros, os meus tristes acóros sabían! ¡Eles soilos gardaban avaros as queixas que ouían! Os meus y os seus loitos iqué ben acaían!	¡Sólo ellos, los cielos y los pájaros, mis tristes congojas sabían! ¡Ellos solos guardaban avaros las quejas que oían! Mis duelos y los suyos iqué bien acordaban!

6. Canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández Cid, volumen I. Barcelona: Cia. del Gramófono Odeon, 1962.

7. Fuente: *Álvaro García Estefanía. Catálogo de las obras de Francisco Escudero*. Madrid: SGAE, 1995.

8. Fuente: texto de Joaquín Calvo Sotelo para la carátula del disco editado por Odeón en 1962.

9. Ricardo Carballo Calero. *Historia da Literatura Galega Contemporánea 1808-1936*. Vigo, Galaxia: 1981: 447.

10. Agradezco la traducción del texto en gallego a Víctor Pérez Castro.

Es evidente también el cambio de tono poético entre la primera y la segunda estrofas: el poeta describe en primer lugar el marco natural, y la intención con la que ha llegado hasta allí, que no es otra que cantar sus dolores; pasa luego a expresar, elevando el tono mediante exclamaciones, lo terrible de su soledad, y la mágica y trágica comunicación que se produce tan sólo con los elementos no humanos, es decir, los pájaros y los cielos.

¿Qué hace Escudero con este material poético? Lo primero que llama la atención es la alternancia continua y aleatoria de compases en 3/4 y compases en 2/4. Mediante esta alternancia se produce en la melodía una flexibilidad que permite al compositor bien condensar un mayor número de sílabas en un compás (c.21), o bien extender el tiempo musical para la última parte de un verso (c.26).

Figura 2. Fragmento de la canción *Eiquí*.

Fuente: Archivo Vasco de la Música-Eresbil (E/ESC-07/A-01).

Figura 3. Fragmento de la canción *Eiquí*.

Fuente: Archivo Vasco de la Música-Eresbil (E/ESC-07/A-01).

Pero, ¿cómo distribuyen las frases melódicas el texto poético?, ¿hay regularidad en ello? Sí la hay, sobre todo en la primera parte de la pieza, que por cierto vuelve a coincidir con la primera estrofa, siguiendo el recurso estructural tradicional antes comentado. En esta parte los versos se distribuyen básicamente de la siguiente manera: los de diez sílabas en tres compases, y los de seis sílabas en dos compases. La segunda parte de la canción, sin embargo, rompe esta regularidad, alargando un tanto las frases musicales para los versos decasílabos (c.18-26). Esta ruptura es significativa, pues produce un aumento en la carga expresiva de esta parte de la canción, coincidiendo con el cambio de estrofa y de tono poético al que antes nos hemos referido.

Pero no es éste el único elemento expresivo que podemos encontrar en la segunda parte de la canción. La pieza realiza un cambio de modo (de fa menor a fa mayor) en el instante de abordar el cambio de estrofa. Este cambio en la armadura viene precedido además por un *glissando* en la melodía, que atraviesa un intervalo de octava hasta alcanzar en *forte* la primera sílaba del nuevo verso, el cual, por cierto, comienza con el primer signo de exclamación del poema. Escudero ha decidido evidentemente resaltar este momento, aunque el tono vuelva a oscurecerse de nuevo a partir del c.21, con la aparición del la bemol. Sin embargo, es también en esta segunda parte de la pieza cuando se alcanza el clímax dramático: la nota más aguda de la canción es alcanzada en el c.27 por salto de cuarta, en un giro que ya hemos oído en la primera parte, pero esta vez con un regulador de intensidad que debe alcanzar el *forte* justo al cantar la palabra “queixas”.

Es decir, vemos cómo el compositor ha acumulado estrategias de variación y de contraste en lo que hemos denominado segunda parte de la canción, coincidiendo con el cambio de tono poético que ya proporcionaba el texto. Hemos citado las siguientes: la ruptura de la regularidad de la frase, el cambio de modo acompañado por un *glissando* expresivo, y el alcance del clímax de la obra. Además, la estructura de la canción es muy equilibrada y atiende a la propia división del texto poético. Por otro lado, no faltan elementos descriptivos como las figuraciones pianísticas que acompañan el canto de las palabras “pardos xilgueiros”, o los continuos tresillos y bordaduras que proporcionan un color “españolizante” a la melodía. En esta pieza, por lo tanto, la atención al texto y su explotación como fuerza generadora del movimiento musical se destaca como el principal factor. Esta característica del estilo de Escudero va a reaparecer continuamente en sus obras, incluso cuando, más adelante, adopte estéticas composicionales más novedosas. Con ello Escudero no hace sino adoptar un recurso de gran tradición en el género de la canción artística europea.

2.3. La túnica de Jesús y Poema al entierro de Cristo

La túnica de Jesús, compuesta en 1973, y editada por Alpuerto en 1975, fue estrenada el 28 de septiembre de 1973 en San Sebastián, en el Museo de San Telmo, dentro del “Festival de Música de Vanguardia”¹¹. El texto es una

11. Fuente: *Francisco Escudero- Guía musical*, realizada por Eresbil-Archivo Vasco de la Música, 1998.

traducción al español de un poema original en euskera de Manuel Lecuona, autor con el que ya había colaborado en el libreto de su ópera en euskera *Zigor!*, del año 1963. Según informaciones orales de algunas personas que han mantenido contacto académico con el compositor¹², parece ser que éste decidió emplear la traducción al castellano del texto original, molesto por el fracaso económico de *Zigor!*, aunque no debe descartarse que con ello también pretendiera que su obra fuera conocida por un público más amplio.

El tema del texto es el tópico, bastante popular en la literatura piadosa, de la analogía del Cristo crucificado y el Cristo niño. Esta analogía se suele simbolizar mediante la presencia de algún elemento que relacione ambas figuras: en esta ocasión es el lienzo blanco que la Virgen teje para su hijo pequeño (al que llama “majo chiquito mío”). El poema indica que no es un vestido “cosido” (hecho de varias piezas de tela), sino tejido por entero en una sola pieza, “todo él de telar encargo”, “túnica entera de suave lino”. Al escuchar estas palabras, en seguida comprendemos que hacen referencia a la túnica inconsútil del Cristo de la Pasión¹³. Un tema religioso y popular con grandes posibilidades dramáticas, que aparecen desarrolladas por el autor del texto y que no van a ser desaprovechadas por el compositor, como veremos.

Escudero se muestra en la composición de esta pieza más innovador que en las canciones anteriores. No en vano han transcurrido casi veinte años desde la composición de *Eiquí*, en los cuales Escudero ha compuesto su ópera *Zigor!* (1957-1963), el *Concierto para violoncello y orquesta* (1971) y la *Sinfonía sacra* (1972)¹⁴. Por de pronto, desaparecen en la partitura la armadura y la indicación de compás. Además, las notas de la melodía carecen de medida precisa en muchas ocasiones, de modo que el ritmo de la frase queda en principio al libre albedrío del cantante. Así lo sugiere también la indicación dinámica “fluído” que encabeza la partitura, y las indicaciones impresas en la contraportada, la mayor parte pensadas para aclarar las duraciones aproximadas de las notas. Sin embargo, la partitura contiene indicaciones muy precisas de ejecución, mediante anotaciones textuales que recortan esa aparente libertad del intérprete. Quizás la indicación textual más llamativa es la que antecede a la parte central de la pieza, un fragmento en estilo declamatorio. El autor se esfuerza en esta larga acotación por explicar al intérprete cómo debe ejecutar la parte recitada:

12. Debo esta información a Itziar Larrinaga y Jon Bagúés, quienes a su vez la escucharon de José Luis Ansorena.

13. Jn, 19, 23: “Los soldados, después que crucificaron a Jesús, tomaron sus vestidos, con los que hicieron cuatro lotes, un lote para cada soldado, y la túnica. La túnica era sin costura, tejida de una pieza de arriba abajo”, *Nueva Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée De Brouwer, 1998, p. 1582. La nota al pie correspondiente apunta: “Posible alusión al sacerdocio de Cristo en la cruz: la vestidura del sumo sacerdote no debía tener costura”.

14. De *Zigor!* existe una edición reciente en reducción para voces y piano (Barcelona, Tritó-Eresbil, 2006), facsímil de la edición de 1965 (Bilbao: Grupo Pro-Zigor, D.L.1965), que puede consultarse en Eresbil (E/ESC-07/V-01). Los manuscritos autógrafos de las otras dos obras pueden consultarse también en Eresbil, (EP1/037, y A91/017, respectivamente).

Declamar inquietamente, entonando trémula la voz, con excitadas flexiones; comenzando en tesitura más o menos grave para ir progresivamente ascendiendo hasta alcanzar con vehemencia un clamor prominente.

Respecto a la estructura formal de la pieza, hay que tener en cuenta que aquí no contamos con las mismas posibilidades de análisis que ofrecería una pieza tonal. Pero también en este caso la forma de la canción está determinada en gran medida por la expresión del texto. Citamos varios ejemplos: la transformación repentina del estilo del acompañamiento al comenzar el breve parlamento de la Virgen, sección que lleva además una indicación *Molto tranquillo*; el empleo del recitado sobre los versos que irrumpen con apelaciones dramáticas (“¿Dónde está hoy tu Hijo, Madre Virgen amada?”); o momentos álgidos como el del verso “cosido! No! sino tejido”, que incluye un *acelerando* y un *crescendo*, y que llega hasta el empleo del grito sobre la palabra “¡No!”. Una vez más nos encontramos con que la música de Escudero tiende a traducir, amplificándolo, el contenido emocional y dramático de un texto literario.

La siguiente canción que compuso Escudero es el *Poema al entierro de Cristo*. Fue encargada por Radio Nacional de España en 1974, y estrenada ese mismo año en los estudios de la citada emisora. Volvió a interpretarse en San Sebastián en 1992¹⁵. El texto de la canción pertenece a las *Rimas sacras* de Lope de Vega, editadas en 1614. Se trata del *Romance al entierro de Cristo*, aunque muy mutilado en la versión que emplea el compositor, pues en ella faltan partes de estrofas, e incluso de versos, y las once estrofas finales del poema original. Esto hace que no se entienda bien el sentido del texto de la canción de Escudero. Da la impresión de que al compositor le interesaba más el carácter arcaico del lenguaje y el tono popular del romance, que el sentido completo del poema. En cuanto al estilo de la canción, es muy similar al de *La túnica de Jesús*, de 1973. Volvemos a observar en la partitura la ausencia de armadura y de indicación de compás, y una melodía muy cromática, que en ocasiones se acerca al recitado. Esta tendencia estilística de renuncia a un lenguaje tonal definido no es un elemento exclusivo de sus canciones, sino que se estaba anunciando por estos mismos años en otras obras suyas para diversas plantillas. En línea con lo que indicábamos al inicio de este trabajo, vemos cómo las canciones, lejos de estancarse en la repetición de estéticas rutinarias que responden a un fácil objetivo comercial, pueden servir también de vehículo para más ambiciosos objetivos, y a menudo son un paradigma de la evolución de las tendencias generales de la estética de su autor.

2.4. Artaso y Navidad-Eguberri

En 1992, después de casi 20 años sin interesarse por el género, Escudero compone *Artaso*, una canción para barítono, encargada en esta ocasión por el

15. Existe una confusión sobre la fecha de composición de esta obra, debido a que en la partitura manuscrita aparece como año de composición 1947 en vez de 1974. Es evidente que se trata de un error de escritura.

pianista Alejandro Zabala, al cual está también dedicada. Como en otras ocasiones anteriores, el motivo inicial de la composición de esta pieza no procede de la iniciativa del compositor, sino de la de un comitente. La obra se estrenó en la semana musical *Musikaste*, en Rentería, el 21 de mayo de 1992. El texto es un poema en euskera del poeta franciscano vinculado al Monasterio de Aránzazu Victoriano Gandiaga, y se caracteriza por una temática arcaizante y legendista.

Tabla 4. Texto de la canción Artaso

	ARTASO	ARTASO
A cc. 1-17	Elgea mendiko biurgain ondoan, Artaso lotan dago lo geldi maltsoan.	En las laderas del monte Elgea, Artaso duerme en un sueño apacible.
B cc. 18-41	Jentilen ama bizi, tuntur eta magun, sortalderantz etzin zen eder eta bigun. Pagadian pagoak, zelaian belarra. Dolmen gerta zitzaion bistan duen bularra.	Vive la madre de los gentiles, encorvada y agachada, se acostó hacia el este hermosa y suave. Entre las hayas y campos de hierba. Se convirtió en un dolmen su visible pecho.
A' cc. 42-55	Nik ez dut esnatuko, baina bai maitatu; baina bai darion lehen arnasotik hartu.	No la voy a despertar, pero sí a amarla; pero sí a tomarla de su aliento primigenio.
C cc. 56-67	Eta bedeinkatuta, hala bitza Jaunak. Sanbernardo Artason dantzaten diranak.	Y que sean benditos, así lo haga el Señor, los que bailan en Artaso el día de San Bernardo.

El poema combina elementos de un paisaje tópicamente vasco (monte, hayas, campos) con metáforas de sabor mítico (el dolmen como trasunto de un ser sobrenatural, el aliento primigenio). Además, la última estrofa añade una referencia religiosa y popular a la vez (el baile del día de San Bernardo). En resumen, un cuadro que representa al “pueblo vasco” celebrando sus creencias religiosas mediante el baile, en un lugar lleno de connotaciones míticas. La música de Escudero, sin embargo, no contiene referencias “características”. Es

decir, no contiene alusiones al folklore vasco, sino que se muestra original tanto en la melodía como en el acompañamiento.

Después de haber asistido a las innovaciones de las dos canciones de los años 70, sorprende comprobar cómo en *Artaso* Escudero ha preferido volver a un estilo tradicional de composición. En primer lugar, la partitura de la pieza está dotada de una tonalidad precisa y de una indicación de compás. Además, atendiendo a la relación entre la música y la palabra, se podría proponer una división de la canción en cuatro partes, que coincidirían con la distribución del contenido del texto. La posible estructura ABA'C, indicada en la tabla 4, muestra una forma tripartita, donde la sección A se repite prácticamente igual (con la indicación *tempo primo*, además) en A' (justo cuando entra en el texto la primera persona del singular, "Nik"). Pero la pieza no termina ahí: aprovechando el cambio radical de tono y tema del texto en la última estrofa, Escudero propone también un cambio en el estilo del acompañamiento y de la melodía, sobre todo en los 6 compases finales (coincidiendo con los dos últimos versos), que marcan algo parecido a una danza de sabor primitivo. En definitiva, el texto proporciona a la canción una forma tripartita con una coda final o epílogo.

La última de las canciones de Escudero fue compuesta poco después, en 1993. Se trata de *Navidad-Eguberri*, subtitulada "Villancicos populares para voz y piano", y dedicada a Jon Bagüés, director del Archivo Vasco de la Música-Eresbil. La historia de la composición de esta obra es la siguiente: con motivo de la incorporación del maestro Escudero a la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, ésta le propuso presentar una obra musical, en vez del habitual discurso, el día de su ingreso. Se encargó a Jon Bagüés que transmitiera al compositor la propuesta, y de ahí la dedicatoria. Por otro lado, el tema navideño fue elegido por la cercanía de las fechas de Navidad en el momento del estreno, que tuvo lugar el 29 de diciembre de 1993, en el Palacio de la Diputación de Guipúzcoa en San Sebastián.

La obra se compone de cuatro secciones diferenciadas por tonalidad, ritmo y *tempo*. Cada sección introduce una melodía diferente del folklore vasco, todas ellas referidas a la Navidad, y las cuatro secciones deben interpretarse seguidas. Se comprende ahora por tanto que, aunque se trate de una sola pieza, el subtítulo esté en plural. La obra está escrita en un estilo tradicional, muy cercano a su primera composición, *Tres cantos vascos*. Es como si el repertorio de canciones de Escudero hubiese realizado un viaje circular, partiendo de la estética tradicional de sus primeras composiciones, y regresando al mismo lugar en sus últimas canciones, después de haber alcanzado cotas alejadas de experimentación musical.

3. RESUMEN DE LOS DATOS Y CONCLUSIONES

Vamos ahora a realizar un balance de lo dicho hasta el momento, y lo haremos mediante una tabla. Recogeremos en ella las características

principales de las canciones de Escudero, de modo que podamos compararlas y establecer algunas conclusiones.

Tabla 5. Canciones para voz y piano de Francisco Escudero: resumen de algunos rasgos

Título	Fecha	Circunstancias de composición	Idioma	Temática del texto	Tendencias del lenguaje musical
<i>Tres cantos vascos</i>	1939	¿Iniciativa del autor?	Euskera	-báquica -nostalgia patria	Tradicional-tonal
<i>Eiquí</i>	1958	Homenaje	Gallego	Lírica	Tradicional-tonal
<i>La Túnica de Jesús</i>	1973	Festival	Español	Religiosa	Búsqueda de un lenguaje nuevo
<i>Poema al entierro de Cristo</i>	1974	Encargo RNE	Español	Religiosa	Búsqueda de un lenguaje nuevo
<i>Artaso</i>	1992	Petición A. Zabala	Euskera	Mítico-Religiosa	Tradicional-tonal
<i>Navidad-Eguberrí</i>	1993	Petición RSBAP	Euskera	Religiosa	Tradicional-tonal

A partir de la información contenida en estos datos no podemos elaborar una serie de tipologías, tal y como proponíamos en el tercer punto del método expuesto al principio de este artículo, porque la muestra es muy pequeña, y cada obra es diferente. Sin embargo, sí podemos establecer vínculos entre las piezas y algunas tendencias evidentes del compositor. Por ejemplo, se observa que Escudero compuso canciones sobre todo a petición de intérpretes u organismos, o por encargo, y también en ocasiones muy contadas. Si el maestro tenía algún tipo de preferencia íntima por el género de la canción, es algo que no queda demostrado en su producción. Quiero decir que podría haber compuesto canciones por iniciativa propia, tal y como lo habían hecho otros compositores vascos (Isasi, Donostia...), incluso sin tener la posibilidad de que aparecieran publicadas o de que fueran a interpretarse, y sin embargo no fue así.

Por otro lado, en cuanto a la elección de los textos, se observa una marcada preferencia por los poemas de temática religiosa, ligada en varias ocasiones a un tono popular (*Romance al entierro de Cristo*, *La Túnica de Jesús*, *Navidad-Eguberrí*). Y, en lo referente al idioma, predominan los textos en euskera, aunque tampoco muy acusadamente.

Por último, es notable la gran diferencia estilística que existe entre las dos canciones de los años 70 y el resto. Para explicar este aspecto, resultaría muy

interesante comparar, aunque sea brevemente, la producción de canciones de Escudero con la de otros autores inmediatamente anteriores a él y contemporáneos, así como observar la propia producción del compositor en otros géneros.

Observemos el repertorio de canciones de algunos compositores vascos nacidos a finales del XIX. José Antonio Donostia compuso, entre 1911 y 1937, como ya hemos avanzado más arriba, 141 canciones. De éstas, 116 son armonizaciones de melodías folklóricas vascas, la mayor parte bastante elaboradas. El resto de su producción la componen algunas armonizaciones de melodías catalanas, y algunas canciones originales con textos en francés y catalán principalmente. Jesús Guridi compuso, entre 1902 y 1939, 34 canciones, de las cuales la mitad son armonizaciones de melodías folklóricas vascas. El resto de su repertorio está constituido por armonizaciones de canciones populares castellanas, algunas canciones originales sobre textos de poetas españoles y franceses, y al menos una canción patriótica de los años de la Guerra Civil española. Andrés Isasi presenta un repertorio muy diferente. Compuso, entre 1913 y 1939, un total de 56 canciones, todas ellas originales: 14 de ellas sobre textos de H. Heine, y el resto sobre textos del propio compositor. El irunés José María Franco, entre 1920 y 1932, compuso 28 canciones, agrupadas la mayor parte en colecciones de canciones populares españolas, canciones para niños, y canciones originales sobre poemas de R. Tagore. Y, por último, Pablo Sorozábal, antes de entregarse de lleno a la composición de obras dramáticas, había publicado una serie de canciones en la línea de la canción culta alemana: en 1920, 2 *Lieder*, y en 1929, una colección de canciones en euskera sobre poemas de H. Heine, titulada *Siete lieder*.

Concebidas generalmente en un estilo musical tradicional (tonal, rítmica y melódicamente), las canciones de los autores vascos anteriores a la Guerra forman un repertorio que se presta perfectamente a la comparación con la mayor parte de las canciones de Escudero. La marcada tendencia a la armonización de melodías del folklore es otro punto de referencia clave. Parece que, en este aspecto, el maestro Escudero eligió practicar un estilo de composición de canciones que le colocaba en línea directa con el repertorio, más tradicional, de los compositores de la generación de principios del siglo XX.

Sin embargo, el intento experimental de las dos canciones de los años 70 no puede explicarse desde esa filiación. Observemos las características generales de las canciones de otros compositores vascos que también se interesaron por estilos musicales experimentales, y que comenzaron a estar activos después de 1939. Luis de Pablo tiene un repertorio de canciones numeroso, pero alejado de los convencionalismos de la voz acompañada por un piano, pues siempre prefiere la agrupación de voz y conjunto instrumental. De hecho, no parece haber escrito ninguna canción estrictamente para voz y piano. Esta razón le aleja, de momento, de la posible comparación con Escudero. De Carmelo Bernaola podemos citar la canción para voz, piano,

violín y violoncello *Poemas* (con texto de Rosalía de Castro), compuesta en 1989¹⁶, y la pieza para voz y piano *Tres canciones de Segovia* (con texto del Marqués de Lozoya), compuesta en 1997¹⁷. Las partituras de ambas composiciones evitan la división en compases y la armadura. Presentan una melodía muy cromática, y en estilo casi recitativo o por grados conjuntos. De algún modo recuerdan a las canciones de Escudero de los años 70, pero sus fechas de composición no coinciden. Antón Larrauri tiene en su haber varias piezas para voz y piano, esta vez sí, de los años 70 y principios de los 80, aunque la mayor parte de ellas son versiones de piezas para coro mixto (algunas escritas para festivales).

Lo cierto es que sí podemos hacer notar una cierta coincidencia entre la obra de estos autores y la del propio Escudero: es justo en los años 70, mientras De Pablo escribía canciones, por ejemplo, para 3 voces masculinas con pequeños instrumentos y cinta magnética, cuando Escudero hacía *La túnica de Jesús* o el *Poema al entierro de Cristo*, los dos ejemplos de canciones más experimentales de su repertorio, al menos en cuanto a la música. Parece como si, efectivamente, Escudero se hubiera unido al empeño de los compositores más jóvenes de utilizar también el género de la canción como un vehículo de experimentación de nuevos caminos. Pero este empeño no debió dejar en él una huella profunda, ya que enseguida regresó a un estilo más tradicional. En realidad, el género de la canción siempre había estado ligado en él de algún modo a una estética tradicional, pues los intentos experimentales sólo afectaron a la música, y nunca a los textos. Mi impresión es que, al menos en la composición de canciones, Escudero estuvo más cerca de la estética de la generación precedente, aunque en algún momento mostrara interés por unirse a las tendencias más contemporáneas. No fue, por tanto, un acercamiento sincero sino fruto, quizás, de una simple adaptación a la estética del momento.

Por otro lado, e independientemente de las opciones estilísticas que asumiera el compositor debido a motivaciones externas, las canciones de Escudero muestran una característica peculiar que procede del propio pensamiento estético del compositor: la obra musical debe ser vehículo de emociones, debe expresar el contenido del texto, especialmente cuando éste se vuelve dramático o cambia bruscamente de tono. La inspiración musical de Escudero es siempre extramusical. Hemos podido comprobarlo en cada una de las piezas, de las que hemos extraído las variadas estrategias que el compositor emplea para conseguir la citada expresividad. Recordémoslas: cambios de modo y/o tono, inserción de puntos álgidos de la melodía, y *glissandos*, *crescendos* y *fortes* coincidiendo con palabras especialmente expresivas, rupturas de la regularidad en la distribución de los versos, cambios de estilo en el acompañamiento, e introducción de partes declamadas. Escudero se mostró siempre preocupado por la emoción que debía

16. Santiago de Compostela, Música en Compostela 1989. Puede consultarse en Eresbil (E/BER-12/A-01).

17. Madrid-Barcelona, Editorial de música española contemporánea, 1997. Puede consultarse en Eresbil (E/BER-12/A-02).

ser capaz de provocar la música que él escribía, emoción que podía provenir del texto, o de la situación dramática de una obra lírica. Esta emoción, no generada por el discurso interno de la música, pero sí reforzada y transmitida por ella, se revela como el referente fundamental en la actividad compositiva y en la orientación estética de Escudero.

Son las canciones del compositor zarauztarra, esa parcela concreta de su repertorio, las que confirman este juicio global sobre su producción musical y sobre ciertas tendencias de la música de los compositores vascos en el mismo periodo. Hemos podido por lo tanto comprobar cómo el estudio de las canciones de un autor se convierte en una herramienta útil de investigación que constituye una rica fuente de datos y un elemento de contraste decisivo, a pesar de la humildad aparente que presenta el género en un primer acercamiento.

FUENTES

Las partituras, tanto manuscritas como impresas, de las canciones de Francisco Escudero pueden consultarse en el Archivo Vasco de la Música-Eresbil de Rentería: *Tres cantos vascos* (E/ESC-07/A-03), *Eiquí* (E/ESC-07/A-01), *La túnica de Jesús* (E/ESC-07), *Poema al entierro de Cristo* (E/ESC-07/A-04), *Artaso* (E/ESC-07/A-05), *Navidad/Eguberri* (E/ESC-07/R-03).

Este mismo archivo posee algunas de las escasas grabaciones que se han realizado de canciones de Escudero, en concreto de *Eiquí* y de *Artaso*, interpretadas en la Semana Musical de Rentería - Musikaste en mayo de 1992. De la canción *Eiquí* existe también una grabación del año 1962, que puede escucharse en Eresbil: *Canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández Cid*, volumen I, Barcelona, Cia. del Gramófono Odeon.

Respecto a los catálogos de obras, de momento se puede consultar el de Álvaro García Estefanía, *Catálogo de las obras de Francisco Escudero*, Madrid, SGAE, 1995, y *Francisco Escudero. Guía Musical*, publicada por Eresbil en 1998. Una catalogación definitiva de la obra de Escudero saldrá sin embargo pronto a la luz, de la mano de Itziar Larrinaga, que está concluyendo una tesis doctoral sobre Escudero, investigación que se convertirá en la obra de referencia para los estudios sobre este compositor.

En cuanto a la bibliografía sobre el tema del repertorio de canciones de autores vascos, es de momento muy escasa. Aparte de mi tesis doctoral, aún sin publicar, pueden citarse los siguientes artículos, por orden cronológico:

DONOSTIA, José Antonio de. "La canción vasca" (1919). En: *Obras Completas del P. Donostia*. Jorge de Riezu (ed.). Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983.

ANSORENA, José Luis. "La canción en Euskalerría". *RIEV*, nº2, jul-sep, 1986; pp. 427-436.

DÍAZ MORLÁN, Isabel. "Las canciones de Emma Chacón". En: *Bidebarrieta*, III, 1998. Actas del III Symposium "Bilbao, 700 años de memoria: Bilbao, una ciudad musical"; pp. 277-287.

"Les Chansons de langue française au Pays Basque à la charnière des XIXe et XXe siècles », *The Irish Journal of French Studies*, nº3, 2003; pp. 63-77.

"Canciones en el País Vasco: 1870-1939", *Mundoclasico*, publicado en línea el 11 de octubre de 2006

"La canción de salón en el País Vasco en los siglos XIX y XX: entre los dictados de la moda y el folklore urbanizado", *Musiker*. 15, 2007; pp. 245-259.