

**LA MUSICA DE ZIGOR:
ENTREVISTA A FRANCISCO ESCUDERO**

JON BAGÜES

ABSTRACT

Entrevista realizada en San Sebastián al compositor F. Escudero en febrero de 1989. El tema principal es su ópera «Zigor», estrenada en Bilbao en 1967. Se analiza el lenguaje musical empleado, así como los ejes y relaciones con la música tradicional vasca.

1989ko Otsailean Francisco Escuderorekin Donostian eginiko elkarrizketa. Gai nagusia berak Bilbon 1967.urtean estreinatu zuen ZIGOR opera dugu. Autoreak, obra honetan erabilitako musika hizkuntzaz gainera, euskal musika tradizionalarekin dituen loturak eta alkarrakiko jomugak aztertzen dire elkarrizketa honetan.

Interview with the composer F. Escudero in San Sebastián in February 1989. The most important subject is his opera «Zigor», which was performed for the first time in Bilbao in 1967. Its musical language is analysed, as well as its connections and relations to the traditional Basque music.

Zigor es su primera obra teatral. ¿Supuso algún salto cualitativo importante en la evolución de su lenguaje musical?

El principal cambio provenía de la necesidad de describir una acción, y no puedo poner una acción en el escenario sin que la música esté perfectamente de acuerdo con ella. Tiene un porqué toda la música. Se podría definir como una gran sinfonía, que además de tener coros, orquesta y todo eso, tiene vestimenta, tiene personajes, hay luminotecnia, o juegos de reostatos. Es un poema, son unos temas que se desarrollan según la escena, creando el conflicto apropiado y sin que en las dos horas que dura la obra se repita de la misma manera.

¿Cómo combina en Zigor su constante búsqueda de un lenguaje musical relacionado con el entorno vasco con su propia técnica compositiva?

Esa flexión del lenguaje, lo da el estudio previo del folklore. Realicé este trabajo cuando hice el *Concierto para piano*. Toda la técnica que podría tener entonces y todos los sistemas que conocía los adapté un poquito a lo que es la música vasca. Descomponiendo más bien las canciones populares. ¿Qué veíamos en las canciones populares?. Yo estudiaba las cesuras, las constantes interválicas, las cadencias basadas en un modo de seis notas descendentes formando una curva melódica distensiva. El giro de dos notas finales o inflexión cadencial descendente de grado es característico de nuestras viejas canciones; las que aplican la sensible ascendente a tónica creo yo que son más modernas [*Canta varias cadencias*]. La primera obra en la que realicé este intento de síntesis fue en el *Concierto para piano*, aunque no del todo, porque en el último tiempo conservo algo del ariñ-ariñ, con el paso del fandango al ariñ-ariñ, donde está estilizado el atabal, todo eso está pensado en el folklore. En el primer tiempo, por ejemplo, evoco el zortziko con puntillo, que antes era bailado. Siempre me intrigó la cuestión del puntillo en el zortziko, y llegué a la conclusión de que la anacrusa del zortziko se alargaba, o acortaba por el impulso del *salto al aire* del bailarín y según tardara más o menos en caer, dando una aleatoriedad al compás que primitivamente era de 6 pulsaciones



Composición de *Zigor*. Hacia 1965 en el Aula de Armonía y Composición del Conservatorio de San Sebastián.

De izda. a dcha.: Manuel Lecuona, Francisco Escudero, Pío Montoya.

convirtiéndolo en otro de 5 o 7 pulsaciones. En el concierto para piano la aleatoriedad de esta anacrusa se marca con dos pulsaciones.

Una ópera ya no es lo mismo. Un personaje vasco, por muy austero que sea, tiene su forma de exacerbarse. El personaje puede cambiar de una actitud a otra actitud y la música tiene que ceñirse a ella. Ese hombre está exacerbado, y en la música vasca yo no encuentro ningún giro exacerbado, entonces tengo que crearlo. ¿Qué es lo que me hace crear? Pues esto es lo que me enseñaba Don Manuel, con su acento, con su música, con su poesía.

El evitar la cita directa del material melódico tradicional como postura estética. ¿tiene alguna raíz en su período de formación, o pertenece al período del concierto vasco del que nos hablaba?

Anterior al concierto vasco era *El sueño de un bailarín*, y otras obras que no tenían nada que ver con el folklore. Tenía alguna armonización para orquesta de alguna canción popular. Antes de la guerra hice una sinfonía que la perdí con algunas otras cosas que había hecho, un cuarteto, piezas para cuerda. *Illeta*, con texto de Xavier de Lizardi fue posterior a la guerra. En Zarauz, tenía mucha amistad con José Cincunegui, una bellísima persona, médico con afanes literarios. El tenía el *Zigor* hecho como traducción al vasco de una obra de Arturo Campión, que se llamaba Sancho Garcés, historia del primer Rey



Estreno de *Zigor* Bilbao. Coliseo Albia 4 de Octubre de 1967.

De izda. a dcha.: Wilhelm Loibner, concertino de la Orquesta Sinfónica de Viena, Manuel Lecuona, Francisco Escudero, Pedro Farres, Pura M^a Martínez

de Navarra. *Zigor* es el nombre que le di yo, y me gustó el argumento que tenía, pero claro me daba solamente los personajes reales. Entonces le metimos personajes ficticios. Histórico es el Urdaspal, histórico es Zunbeltz. Lore es imaginario. Otxandeta es real. Urrea es histórico. Sorgin es imaginario. Hay cuatro o cinco papeles imaginarios que me conviene para desarrollar la acción. Pero toda la historia de Campión está reflejada entera.

Ha mencionado antes a D. Manuel Lecuona, el autor del libreto. ¿Supuso en algún momento el texto una limitación para la música? ¿Hasta qué punto fue musical la colaboración de D. Manuel?

Trabajamos estrechamente. Recuerdo con cariño aquellos momentos en los que me inspiraba tanto con Don Manuel Lecuona, porque era un vehículo de inspiración enorme aquel hombre. Le exigía cosas difícilísimas porque aunque el libreto lo proyectábamos conjuntamente, yo le decía a D. Manuel Lecuona: yo quiero aquí esta expresión, además quiero que termine en palabra aguda, bueno casi todas las palabras vascas terminan en aguda, pero no, no, quiero que pregunte en interrogante, por lo tanto le vamos a dar una palabra anticondencial, con inflexión ascendente, y aquí, al contrario, quiero que sea otro tono, una cosa que no tenga importancia, sin expresividad. Entonces me hacía un recto tono, una cosa que no tenía acento dramático si quieres. Don Manuel Lecuona me enseñó mucha música.

Don Manuel Lecuona era un especialista en bertsolarismo. ¿Tiene alguna huella esta tradición en la ópera?

En las conversaciones que teníamos y en la forma de ponerme la letra, se veía que era un bertsolari, es decir que me daba una letra que casi no me daba trabajo. Ahora bien, todo Zigor está hecho con ritmos dados, le imponía yo los ritmos. Y le decía cómo tenían que ser los acentos, no me conformaba con cualquier palabra. Era muy musical don Manuel, porque las mismas palabras cantan, las palabras de don Manuel tenían la música.

-Claro que el bertsolarismo está presente en Zigor!. [*canta un fragmento, para añadir:*] Esta música es mía, pero fijate en los elementos métricos, como hace el bertsolari, tantas sílabas. Esta melodía forma un tema generador, aunque aparece solamente en la orquesta principalmente.

¿Puede hablarse del coro como uno de los ejes de Zigor?

El Coro es el pueblo, y nosotros somos un país pequeño, con una constante labor de colectivismo. Por eso no hay esos personajes solitarios, como tiene la ópera italiana, donde el coro es un pegote. En Zigor el coro es un personaje, y otras muchas veces le dice el coro al personaje cómo tiene que emocionarse, un poco al estilo del coro griego. Aquí el coro es la conciencia del personaje, cuando ocurre el infanticidio, por ejemplo.

¿Era necesaria la participación del ballet en la ópera?

Era un elemento más del mismo carácter que antes hemos dado al coro. Se utilizan dos grupos, uno vestido de blanco y el otro de negro. El ballet blanco apenas tiene ritmos bailables. Es el segundo ballet el que tiene figuraciones violentas, respondiendo así a los distintos estados emocionales de los personajes.

En Zigor, como en otras partituras, hace también uso del descriptivismo. Ello nos conduce a hablar de elementos representativos, bien rítmicos, melódicos, bien armónicos, etc. ¿Hasta qué punto considera la música de Zigor como descriptiva, y en su caso, a qué elementos les concedería mayor importancia?

Desde el primer momento se expone un ritmo de cuatro semicorcheas, que tiene su mejor exposición en la canción de cuna. Ese ritmo es el que me da la solución de todo el tema del infanticidio. Más que leit-motiv, son células, el menor leit-motiv al estilo de Wagner. Aquí la música va con la escena que se desarrolla. También hay motivos armónicos, por ejemplo el del comienzo de la ópera que luego va a dominar sobre otros elementos estructurales.

En repetidas ocasiones ha demostrado su especial interés por el color orquestal. ¿Qué función le concede a la tímbrica en Zigor?

Cuando hice el concierto vasco utilicé flautín, dos flautas, requinto; necesitaba sonidos agudos, un flautín y un requinto son dos instrumentos que no se afinan en la vida; dos instrumentos que parece que se odian. Yo toqué desde muy chaval en la Banda de Zarauz, hasta que salí con doce años. Luego vine a estudiar a San Sebastián. Acordándome de aquello, en el concierto de piano quise hacer las armonías, las reverberaciones del txistu. El txistu tiene una onda tan grande, sobre todo tocado libremente, que yo creo que de vértice a vértice de la onda habrá casi medio tono de diferencia. Por eso se le oye tanto, que parece que cuando toca un txistu tocan dos. Es una onda que si uno se fija un poco parece que desafina; -qué va a desafinar!, es un sonido riquísimo que cuando da una nota en matiz fuerte *parece* que consueñan con ella de forma inherente la inmediata superior e inferior. Es un sonido que utilizo cuando tengo que llegar a un tutti.

En Zigor no tengo requinto, lo hago con sonidos agudos. *[Mientras va cantando, busca en la carpeta del escritorio la foto de su niñez, en la que se le ve junto a la banda, y exclama: -es que soy muy despistado!. Sigue recordando los años de su formación:]* Estaba acostumbrado a asociarme con este sonido, ya que tocábamos del mismo papel, yo leía en clave de fa y el requinto leía como estaba. Tengo ese sonido metido y recuerda mucho al sonido del txistu. Luego pasé a tocar la flauta, luego el oboe. Más tarde estudié dos años de violín, otros dos años de trompa, etc.



Estreno de *Zigor* Bilbao. Coliseo Albia 4 de octubre de 1967

De izda. a dcha.: Wilhelm Loibner, Pedro Farres, Vicente Sardinero, Miguel Sierra, Pura M^a Martínez, Begoña Larrauri.

Detrás: Orquesta Sinfónica de Viena.

[Al hilo de la conversación, y de la dificultad que entraña la puesta en escena de una ópera en euskera, sobre todo por el problema de los cantantes, comenta D. Francisco la imposibilidad de traducir esta ópera al castellano, por su propia entidad. Ello nos lleva a la pregunta de si es posible en los actuales momentos un desarrollo de la ópera en el País Vasco].

Necesitaríamos simplemente cantantes, cantantes que se atrevieran con una inter-vállica un poco más amplia, porque las entonaciones de hoy no son ya las cadencias de Verdi, las expresiones son mucho más amplias. Por otra parte hace falta ser vasco, ya que la flexión de la palabra tiene estos intervalos. Estamos acostumbrados al dominio diatónico, pero esto hoy es un defecto, no basta.

¿Podemos ser suficientes en infraestructuras y posibilidades económicas como para mantener una ópera propia?

¿Qué vale más, una ópera vasca hecha de esta manera, o tres óperas italianas?. No quiero los grandes cantantes. Yo quiero cantantes que sepan decir, que entonen con más o menos acento, que vivan la escena y el personaje inmerso en la profunda expresión de la textura musical. Con una u otra voz, bella o no tan bella, pero siempre apropiada de timbre al personaje, a la situación dramática y al conjunto sonoro. Ellos pueden salvar la ópera.

Un crítico musical ha definido su posición histórica como la del compositor perteneciente a la generación intermedia entre el nacionalismo y las vanguardias. ¿Se encuentra a gusto en esa posición, digamos de modernismo ecléctico?

Puede ser, porque tengo de las dos cosas, y no niego nada de lo de antes. En la partitura de la otra ópera, por ejemplo en *Gernika*, no hay un compás cuadrado en la escena del bombardeo, todo era aleatorio. ¿Porqué?. Porque era lenguaje propio. Pero no tiene porqué ser sistemáticamente así, haciendo siempre los mismos timbres y los mismos juegos sonoros. No niego la melodía, si tiene que cantar, canta, sea tonal o atonal. No tengo reparo en hacer do-mi-sol, pero mi do-mi-sol no es igual que el de Beethoven. En mi *Sinfonía Sacra*, cuando Cristo muere en la cruz, tomo un compacto terrible desde abajo, lo he ido limpiando y me he quedado en el acorde de do-mi-sol. Todavía era poco puro, entonces he cogido los armónicos que están detrás del puente, como concomitancias armónicas, consiguiendo la luminosidad y la paz que deseaba describir en ese momento. Me salió el efecto como quería. La obra *Aránzazu* está compuesta con el himno a S. Ignacio, haciendo contrapuntos con un himno guipuzcoano. No tengo vergüenza de armonizar el himno a S. Ignacio, adoptándolo para describir las guerras entre oñacinos y gamboinos, el espíritu ignaciano de nuestro pueblo, y la gran peregrinación multicolor y politonal hacia nuestra amatxo de Aranzazu, dando al himno una nueva dimensión, sin que por ello musicalmente deje de ser yo mismo y mi circunstancia contemporánea.

Zigor, de todas maneras, no tiene muchos temas, cuatro o cinco elementos principales, pero son elementos que pueden transformarse. Por ejemplo, el ritmo de la oposición entre el bueno y el malo, y sobre todo es el tema general el que se transforma constantemente.

Febrero 1989