



CUENCA 1962
RENACIMIENTO
DE LA
MUSICA
RELIGIOSA
ESPAÑOLA

JESUS MARIA MUNEZA

INSTITUTO DE MUSICA RELIGIOSA
de la
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE
CUENCA

Autor:	FRANCISCO ESCUDERO (1)
Obra:	SINFONIA SACRA (2) para orquesta de cuerda, Oboe, Corno inglés y Fagot.
Estreno:	Miércoles Santo, 29 de marzo de 1972, durante la XI Semana de Música Religiosa.
Claustro:	Iglesia de los PP. Paúles.
Intérpretes:	Orquesta Sinfónica de la RTV Española.
Director:	Enrique GARCIA ASENSIO
Retransmisión:	Radio Nacional de España y Peninsular de Cuenca, y registrado por la TV Española.
Dedicatoria:	«A la XI Semana de Música Religiosa de Cuenca y a su Director Técnico, mi querido amigo Antonio Iglesias quien tanto me ha animado en la composición de esta Obra y por lo mucho que le debe la actual Música Española» (3).

1. PRESENTACION FORMAL

La *Sinfonía Sacra*, de Francisco ESCUDERO, hace el número once de las «obras de encargo» solicitadas por la Dirección Técnica de las Semanas de Música Religiosa.

La *Sinfonía Sacra* está escrita para cuerda y tres instrumentos de madera: oboe, corno inglés y fagot. Queda excluido de antemano el viento y la percusión. El autor, a igual que Alberto FLANCAFORT, adopta el término de «sinfonía» en un contexto amplio, como dos o más fuentes sonoras que intervienen simultáneamente o como un conjunto de voces que dialogan entre sí, en este caso la *cuerda* y *los tres instrumentos* citados (4). Al no presidir una estructura formal, derivada de la «escuela vienesa» o del «romanticismo», la *Sinfonía Sacra* se acerca al poema sinfónico, donde el material musical es primordialmente descriptivo.

(1) Biobibliografía de Francisco ESCUDERO, en *Apéndice*, núm. 17.

(2) Archivo de la Excma. Diputación Provincial de Cuenca, Partitura original manuscrita. Obra de «encargo» entregada por el autor a la XI Semana de Música Religiosa.

(3) Dedicatoria que preside la primera página de la partitura original manuscrita.

(4) El término «sinfonía» ha sido utilizado por compositores modernos con un criterio libre y particular: *Sinfonías de Instrumentos de Viento*, de I. Strawinsky. Cf. VALLS, Manuel, *Diccionario de la Música*, p. 63. MITCHELL, Donald, *El lenguaje de la Música Moderna*, Barcelona (1972), pp. 111-112.

ESCUADERO divide su *Sinfonía Sacra* en tres cuadros:

- Getsemaní
- Las negaciones de Pedro
- La Crucifixión

Una presentación diáfana de la *Sinfonía Sacra* obliga a seguir las indicaciones dejadas por el autor en la partitura y en la comunicación al programa de la XI Semana de Música Religiosa (5). Indicaciones del todo indispensables. Los textos evangélicos que forjaron la inspiración de la *Sinfonía Sacra*, motivando temas y episodios, y sugiriendo el ambiente adecuado, presidirán la presentación formal de cada uno de los cuadros.

I. GETSEMANÍ

Texto:

«Jesús, el ungido de Dios, va a padecer terribles dolores de muerte: Oración, silencio nocturno.

Jesús busca la intimidad con sus discípulos preferidos: "Triste está mi alma hasta la muerte, esperad y velad conmigo." Jesús busca la intimidad del Padre: "Si es posible pase de mí este cáliz."

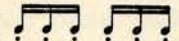
Lucha sin par entre el hombre de carne y hueso y el Hombre Dios. "Fue su sudor como gotas de sangre que corrían hasta la tierra."

Angustia de abandono y soledad humanos: "No habéis podido velar una hora conmigo." Aceptación de la voluntad del Padre. "Si no puede pasar este cáliz sin que yo lo beba, hágase tu voluntad."»

Música

Sobre la base de una música descriptiva, sugerente de las diversas situaciones y estados de ánimo que provoca la Pasión en sus protagonistas, se crean una serie de temas —leimotiv—, los cuales, en su continuo diálogo, estructuran cada uno de los cuadros de la «Sinfonía Sacra». No podemos encasillar al «cuadro» en forma preestablecida, sea el esquema A-B-A', o la «forma sonata». Los temas, con sus transformaciones, hacen surgir una forma orgánica y perfectamente lógica.



El cuadro «Getsemaní», aun dejándonos adivinar tres secciones sobre el esquema A-B-A', presenta los temas con sus primeras transformaciones:

A Tema A: «Lucha entre miedo, reflexión y decisión» (cc. 1-22). Tema C: «meditación, soledad, angustia» (cc. 23-34). Insinuación del tema A (cc. 35-39). Tema C en el bajo de la cuerda, con coloración tímbrica de los restantes instrumentos (cc. 40-50). Puente que lleva, a través de motivos obstinados, al tema D (cc. 51-59). Introducción y exposición del tema D, en el corno inglés: *Súplica al Padre* (cc. 60-86). Contrapunto al tema D del motivo de *crucifixión* en las violas ( , cc. 67-86), y del tema B, en el registro grave de la cuerda: *Traición*

(5) ESCUDERO, FRANCISCO, *Comunicación al programa de la XI SMRC*, pp. s/n.

de Judas y de la humanidad pecadora (cc. 69-86). Paráfrasis de los temas B en los instrumentos de madera, y D en la cuerda, y motivos obstinados (cc. 87-101). Coda, «lento», ♩-80 (cc. 102-117).

B Soliloquio de viola sobre ritmos contrapuntados del grave de la cuerda (cc. 118-140). Soliloquio de oboe sobre planos rítmicos contrastados de violines primeros-violoncelos, violines segundos y violas a la octava (cc. 141-155).

A' Paráfrasis libre del tema A, con motivos de «crucifixión» ( ) (cc. 156-165). Paráfrasis del tema C en el corno inglés, con el motivo de «crucifixión» obtenido golpeando la cuerda con la varilla del arco (cc. 166-175). Motivos obstinados y progresiones que preparan la entrada de los temas C en la cuerda y B en los instrumentos (cc. 186-210). Soliloquio de violín primero con el tema D «súplica al Padre», que flota sobre un motivo elegíaco en violas y violoncelos a la octava (cc. 211-228).

Repetición variada y reducida del tema A, a modo de coda (cc. 229-237).

II. LAS NEGACIONES DE PEDRO

Texto: «Pedro es el discípulo de la sinceridad: "Aunque tenga que morir contigo yo no te negaré." Jesús corrige la presunción de Pedro: "Antes que el gallo cante dos veces, tú me negarás tres."»

Música El montaje del II Cuadro se logra con cuatro soliloquios del Fagot, que representa a Pedro; las «acusaciones», simbolizadas en breves e incisivos motivos al unísono de la cuerda; y los subsiguientes «remordimientos» del Apostol que se arrancan, en sonoridades sincopadas, a la cuerda desplegada a ocho voces.

Soliloquio de Pedro en el Fagot, «tempo ad libitum» (6): «primera angustia de Pedro». Primera acusación (Cuerda, tempo risoluto, ♩-88; cc. 2-4). Primera negación (Fagot-cuerda, cc. 5-7). Intermedio: lucha interna de Pedro, remordimiento (cc. 8-13). *Soliloquio* de Pedro en el Fagot: «Segunda angustia» («Tempo ad libitum», un espacio). Segunda «acusación» (Cuerda al unísono, transformando el «motivo de acusación», «andante risoluto», cc. 15-17). Segunda «negación», precedida del canto del gallo (transformando el «motivo de negación», cc. 18-22). Segundo intermedio: «remordimiento de Pedro» (Cuerda: transformando el «motivo de remordimiento», cc. 23-28). *Tercer soliloquio-angustia* («ad libitum», espacio 29). Acusación-negación, diálogo de la cuerda y del fagot, variando sus respectivos «motivos» («andante risoluto», cc. 30-38). Encuentro de Pedro con la *mirada* del Señor, simbolizada en el «solo» de violín, con fondo del motivo de «crucifixión», percutido en la parte más sonora de la caja armónica de los contrabajos con la punta de los dedos (cc. 39-56). Canto del gallo (c. 57). Desesperación de Pedro (Cuerda desplegada a 9 voces, tempo animato, ♩-116, cc. 58-63). *Cuarto soliloquio*: Llanto de Pedro (ad libitum).

(6) El «tempo ad libitum», escrito para los soliloquios de Fagot, lo anoto como un espacio.

Esquema: A — a, b, c, d — A' — A'' — e «mirada de Jesús» — A'''.

III. LA CRUCIFIXIÓN

Texto: «Y después que lo escarnecieron lo llevaron a crucificar.
"Le seguía una gran muchedumbre que se dolía y lamentaba por él."
"Hijas de Jerusalén, no lloréis por mí, sino llorad por vosotras mismas y por vuestros hijos."
"Llegados a un lugar llamado Gólgota, esto es, Calvario, a la hora sexta le crucificaron, y los que pasaban por allí le insultaban."
La oscuridad cayó sobre la tierra: "Dios mío, por qué me has abandonado?"
"Y a la hora nona dando de nuevo un fuerte grito dijo: "Padre en tus manos encomiendo mi espíritu", y diciendo ésto expiró."
Comoción cósmica y comoción espiritual: "Verdaderamente éste era el Hijo de Dios'».

Música La muchedumbre seguía a Cristo que llevaban a crucificar: «burlas» de los enemigos en diseños de Oboe y Corno (cc. 1-19). Cortejo, como en un entierro (cc. 20-33).
Paráfrasis del tema A: « dominarse a pesar del clima adverso» (cc. 34-48). «Varon de dolores y llantos de las mujeres (cc. 49-71). Primera caída (cc. 72-80. Jesús se vuelve a las mujeres de Jerusalén: «No lloréis por mí.» Solo de Corno y lamentos obstinados en la Cuerda (cc. 81-98).

De nuevo se ofrece a modo de paráfrasis variada y reducida toda la exposición anterior: La muchedumbre que acompaña a Cristo, el cortejo, el varón de dolores (cc. 99-174). Llegada al monte Calvario (cc. 175-205). «A la hora sexta le crucificaron, y los que pasaban por allí le insultaban» (cc. 206-221). La oscuridad cubrió la tierra (Cuerda, cc. 222-248). «Dios mío, ¿por qué me has abandonado? (Se agrega el Oboe, cc. 240-248). «Padre, a tus manos encomiendo mi espíritu» (cc. 249-254). Muerte (cc. 255-261). «Verdaderamente éste era Hijo de Dios»: Se abre la puerta a la esperanza (Cadencia final en DO mayor, cc. 262-274).

2. ESTUDIO TECNICO

Nos encontramos ante la segunda «obra de encargo», estrenada en Cuenca, escrita para una selección de instrumentos, sin el soporte de la voz. El magisterio de ESCUDERO ofrece una técnica consumada, libre de compromisos de moda, y capaz de derrochar contenido religioso de aquilatado sabor espiritual. Supera el tonalismo, pero no se adhiere al lenguaje serial estricto. Utiliza el total cromático con plena independencia y en provecho de la expresividad. A veces sugiere en las melodías cierta dependencia de la «escuela vienesa». El lenguaje atonal preside el planteamiento armónico, con excepción de los últimos compases abiertos a la tonalidad de DO mayor: «Suave acorde luminoso en cadencia abierta a la espe-

ranza». El carácter descriptivo de temas, melodías y ambientación sonora se impone voluntariamente a la obra, sin que ello perjudique su alta calidad.

a) MELODÍA

La *Sinfonía Sacra* presenta dos tipos de melodías:

- breves temas, a modo de «leitmotiv», y
- melodías «a solo».

Los *temas-leitmotiv*, diseños de un solo respiro, no se adscriben a un determinado instrumento: el continuo cambio de timbre, su transformación constante, su progresiva reducción y aun su deformación, constituyen el engranaje de la composición. Las *melodías «a solo»*, que en forma de soliloquios o monólogos flotan sobre el silencio o el fondo de la cuerda, admiten gran amplitud y aliento, siendo escritas como melodías infinitas, sin retornos ni evocaciones fragmentarias. Vienen exigidas como expresión de un determinado estado de ánimo producido por el drama de la Pasión.

Temas-leitmotiv:

Tema A: Lucha entre miedo, reflexión y decisión. Diseño melódico de once notas, de carácter serial.



El *tema A* es fundamental como elemento estructurador del I Cuadro, «Getsemaní»: preludia la «Obra» (cc. 1-22), retorna transformando e invirtiendo algunos intervalos (cc. 156 ss.) y cierra a modo de epílogo, presentando de nuevo el preludio en forma condensada (cc. 22-237). Los episodios de los cc. 50-59 y 176-185 sólo guardan con el *tema A* una relación rítmica, suficientemente sugestiva para indicar que permanece el contenido de la *lucha entre el miedo, reflexión y decisión*. El *tema A* no admite las transformaciones que el lenguaje dodecafónico atribuye a la serie originaria.

Tema B: Traición de Judas y de la humanidad pecadora. La ordenación interválica aumenta o disminuye gradualmente en todos los sentidos.



La técnica melódica dodecafónica brilla por su exactitud, aunque, en este caso, tampoco se presenta como serie originaria. Las exigencias estéticas y expresivas de ESCUDERO no se someten a rigorismos escolásticos.

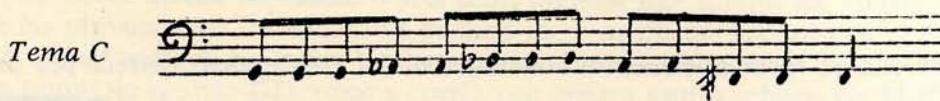
El *tema B* arranca de los violoncelos y contrabajos (cc. 69-84), contrapuntando a los *temas D* y *C*. Se glosa el tema como melodía infinita, utilizando la técnica de la «reducción» (cc. 87-101). El proceso de «reducción» del tema se obtiene

anulando progresivamente la «cabeza» del mismo, hasta llegar a su total liquidación (cc. 186-210) (ej. 1).

El *tema B*, no ya como «traición de Judas», sino de Pedro, aparece en el II Cuadro, «Las Negaciones», en los violoncelos (II, cc. 11-13). La cabeza del tema, en forma obstinada y en ritmo sincopado, reaparece con carácter más incisivo después de la segunda negación del Apóstol, esta vez en las violas y violoncelos (II, cc. 26-28). Sugerido y deformado se nos vuelve a dar tras la tercera negación (II, cc. 33 ss.).

Tema C: Meditación, soledad, angustia: motivo que tiene algo de parábola por su carácter narrativo.

Diseño formado por tres grupos de cuatro notas semicorcheas o corcheas:



Al tema acompaña de ordinario su «inversión» no exacta (I, cc. 23-30, 40-47, 211-225; III, 20-23 y 110-123). Admite su metamorfosis rítmica (Violoncelos y contrabajos, cc. 60-64; violines y violas, 87-90; corno inglés, 166-170), su reducción a una sola nota melódica, omitiendo la repercusión de cada una de ellas (III, cc. 41-42). Aparece el tema con doble figuración: *notas corcheas* en los violines, *negras* en violas y violoncelos, y viceversa (cc. 186 ss. y 199 ss.). En el III Cuadro, «La Crucifixión», el *tema C* sirve de base (violoncelos y contrabajos) al montaje del «cortejo fúnebre» que acompaña a Cristo en su viacrucis (III, cc. 20-33 y 110-123).

Tema D: «Diseño de tres notas diatónicas descendentes que tomé de los oficios de Semana Santa, como exclamación y súplica al Padre» (7).





Es el Corno inglés el que presenta por primera vez el *tema D* con el mismo diseño rítmico, no de altura, al transcripto en el pentagrama (LA m, SOL, FA). En progresiones ascendentes y sometido el *tema* a una metamorfosis rítmica, bajo el apoyo de los violines, se logra una intensidad patética de gran belleza (I, cc. 67-82; ver la inversión que del tema dan los violines segundos y las violas en la cadencia, cc. 82-83). La réplica a este comentario se logra al desfilar el «cortejo» por las ca-

(7) Posibles temas gregorianos: *Pater iuste*, Ant. del Magn. del Sábado anterior al Domingo de Ramos; *Oblatus est*, 5 Ant. de Laudes del Jueves Santo. Cf. Graduale Romanum.

lles de Jerusalén, camino del Calvario: también esta vez el *tema* surge del Corno inglés obstinadamente, contagiando al Oboe (III, cc. 22-33). En el último tramo del Calvario, al paso lento del «cortejo», la «súplica al Padre» se hace incisiva, tensa y obstinada: a la súplica del Fagot responde, a la cuarta superior, el Corno y, estrechando el espacio, el Oboe (III, 110-123). La «súplica» irrumpe en grito y llanto: «A tus manos encomiendo mi espíritu». Es gemido en los violines (registro agudo, III, cc. 181-190) y en los violoncelos y contrabajos (registro agudo, cc. 195-196).

Tema E: «Un ritmo simétrico de seis percusiones, claro y lacerante, para simbolizar la Crucifixión».



Siendo el *tema E* elemento constructivo del III Cuadro, aparece por primera vez, como sugerencia, en los violines con el diseño rítmico , siendo correspondido por las violas, á distancia de dos compases, variando el diseño rítmico en  (I, cc. 28-30). Desde este momento el *tema E* se integra como elemento indispensable de tensión dramática. Las seis percusiones, arrancadas con la madera del arco (varilla) o con los dedos, golpeando la parte más sonora de la caja armónica, surgen connaturales de la Cuerda (I, cc. 157-167; III, 1-19 y 99-107, como «ostinato» de los contrabajos; violas: III, 89-98, 175-179, 185-189).

La ordenación rítmica del *tema E* adopta una gran variedad (violas: I, cc. 67-73, 173-175; III, 175-179, 198-203). En el I Cuadro el *tema E* fluye en la penumbra como «presagio». En el II Cuadro las seis percusiones aparecen diáfanas, en primer plano, al ser arrancadas con las puntas de los dedos de las cajas armónicas de los contrabajos (II, cc. 40-44). Se crea un juego rítmico con el tema al llegar el «cortejo» al Calvario; es el presagio de lo inevitable. Así viene anunciando el tema en contrapunto de contrabajos, violas y violoncelos



La muerte del Señor se monta eficazmente sobre el *tema E*, cuyas seis percusiones —martillazos—, por cuatro veces, se arrancan al contrabajo percutiendo de plano con la varilla del arco en la caja de resonancia, entre el borde derecho y el puente: «efecto de profundos y grandes martillazos» (8). El efecto de tales martillazos que se obtienen en el silencio, encuentran su eco en el «sforzando» de violoncelos y violines segundos (III, cc. 216-221).

«Pero estos "temas" no constituirían una dialéctica de motivos, sino formarían de principio a final de la Obra un movimiento de puro dramatismo con sus continuas metamorfosis estruc-

(8) Indicación de la partitura, III, c. 206, p. 30; 91 de la obra.

turales y estéticas, al servicio de la propia expresión argumental y de ambiente» (9).

Junto a los temas presentados aparecen breves diseños, también leitmotiv, que dibujan una determinada acción: «burlas de la turba», «negación de Pedro», etc. Estos breves diseños no cohesionan la «obra» como lo hacen los temas ya expuestos, pues su misión se adscribe a un momento concreto.

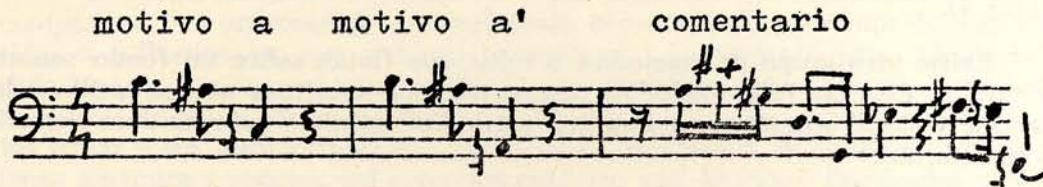
Tema F: *Burlas de las turbas a Jesús.*



El doble diseño de cuatro o seis semicorcheas que dibuja las «burlas» de la turba las provocan los instrumentos de madera, y aparecen tan solo en el III Cuadro, acompañando al «cortejo» en su marcha hacia el Calvario, y cuando el Señor está a punto de expirar (III, oboe y corno con cuatro semicorcheas, cc. 11-19 y 102-107; corno y fagot con seis semicorcheas, cc. 208-221).

Tema G: *Negación de Pedro.* Construido, en las dos primeras negaciones, con dos motivos paralelos y un comentario. En la tercera negación, el comentario desarrollado precede a los dos motivos. El tema lo da el Fagot (III, cc. 5-8, 20-23 y 32-38)

Tema G



Los temas de «acusación» y «lucha interna de remordimiento de Pedro» se elaboran con estructuras melódicas y armónicas semejantes.

Melodías «a solo»

Melodías escritas para un instrumento solista sin acompañamiento o con fondo de la Cuerda.

El II Cuadro, *Las negaciones de Pedro*, ofrece cuatro soliloquios de Fagot, símbolo del desasosiego, inquietud y remordimientos del Apóstol. Los soliloquios, a modo de «melodías infinitas», se construyen evocando la técnica dodecafónica. La «evocación» excluye el rigor de escuela, y la creación de fórmulas seriales que fijan el discurso musical. Se utilizan los intervalos preferidos del lenguaje dodecafónico con técnica virtuosística, la dinámica de los extremos del PP \leftarrow FFF, dentro del «tempo ad libitum» (II, espacios 1. 14, 29, 38, 63) (ejemplo 2) (10).

(9) ESCUDERO, Francisco, *Comunicación al Programa de la XI Semana de MRC*, p. s/n.

(10) ELMERT, Herbert, *¿Qué es la música dodecafónica?*, pp. 51-58.

El autor exige en la interpretación de los soliloquios una expresividad extrema —«parlato ma espresivo»—. De ahí se explica el contenido dinámico de cada diseño, de cada frase, hasta querer arrancar al instrumento la palabra, el llanto.

Con los mismos rasgos melódicos están escritas las «negaciones» de Pedro y, en particular, la tercera, cuyo «comentario» ofrece un diseño con el total cromático:

(II, espacio 38, fragmento)



Simbolizando el cariñoso reproche del Señor a las mujeres de Jerusalén «No lloréis por mí», el Corno inglés presenta una melodía circular, cromática, de carácter elegíaco, muy sentida, que se inicia en el silencio para ser luego acompañada con «sollozos» de las violas y, por fin, de toda la Cuerda (III, cc. 81-98). Esta melodía encuentra más adelante su evocación y comentario bajo la estructura de «lamentos obstinados» del grupo de violines divididos a 4 voces (III, cc. 144-175).

Ya en el Calvario, la viola, sobre el silencio, deja oír la súplica del Señor: «Dios mío, ¿por qué me has abandonado?» (III, cc. 180 ss.). La melodía, escrita «ad libitum», presenta tres motivos: el segundo hace una paráfrasis del primero, el tercero fluye libre sobre tresillos de corchea. El carácter dramático brilla con intensidad (ej. 3).

Existe otro grupo de «melodías a solo» que flotan sobre un fondo sonoro que crea la Cuerda. Tales melodías comportan una escritura atonal; utilizan libremente el total cromático. Así surgen «melodías infinitas», sin motivos evocativos ni retornos.

Elenco:

Solo de Viola, con fondo del grave de la Cuerda, contrapuntando y rimando el tema E, «Crucifixión» (I, cc. 118-140). Contenido: «Si es posible pase de mí este cáliz».

Solo de Oboe, acompañado de la Cuerda que comenta el tema D «Súplica al Padre», más motivos obstinados (I, cc. 141-154). Contenido: «Hágase tu voluntad».

Solo de Violín, sobre motivos obstinados de la Cuerda grave y tema C en los violines segundos (I, cc. 211-228). La melodía es un comentario prolongado del contenido «Hágase tu voluntad» del apartado anterior.

Solo de Violín, con paráfrasis de los temas E y D en los contrabajos, y elementos obstinados de carácter elegíaco en violas y violoncelos. Melodía de gran aliento y de enorme carga patética (II, cc. 40-56). Contenido: «Entonces rodeado por los guardias, salió Jesús de la sala, atravesando el patio se volvió y alcanzó a Pedro con la mirada».

b) ARMONÍA

La *Sinfonía Sacra* se monta sobre una estructura polifónica, de líneas horizontales que caminan independientes: cada voz con su tema o su motivo obstinado. La verticalidad de las voces sólo se alcanza como motivo de apoyo rítmico y en momentos de gran tensión dramática (I, cc. 102-113; III, cc. 249 al final). Los agregados armónicos incluyen el total cromático, dando como fruto connatural la disonancia; concepto que no se puede aceptar con perspectiva clásica (11).

La primera página de la partitura presenta agregados armónicos —apoyos rítmicos— difícilmente clasificables dentro de esquemas preestablecidos (ej. 4). En el compás 10 del I Cuadro hallamos en la Cuerda un agregado armónico con los doce sonidos de la escala en posición cerrada (ej. 5). Esta será en adelante la normativa armónica de los bloques verticales de la Cuerda (I, cc. 19-22, 35-39, 48-49, 87-95, 104-113, 154; III, 43-47, 195-199, 249 ss.).

Los esquemas armónicos, que simbolizan la «lucha interna-remordimiento» de Pedro, se montan agrupaciones de terceras inmediatas, en movimiento paralelo y ritmo sincopado en voces alternas (II, cc. 8-13, 23-28, 59-63) (ej. 6).

Sólo al final de la obra el autor ha preferido disipar poco a poco toda disonancia para entregarnos, premeditadamente, «un suave acorde luminoso en cadencia abierta a la esperanza»: acorde de DO mayor, en el registro agudo.

c) RITMO

El *ritmo* no aflora exteriormente por imposición de continuos cambios de compás, ni por un montaje preestablecido como sucede en composiciones sometidas o influenciadas por el lenguaje serial (12). La *Sinfonía Sacra* adopta la medida binaria (2×2) y cuaternaria (4×4), sin que ello pueda denunciar una limitación de las posibilidades rítmicas. La marcha del discurso musical, avalada por los temas y sus transformaciones, los motivos obstinados, los puntos tímbricos, la tensa dinámica y agógica, así como los espacios «ad líbitum» reservados a los solos, confieren a la obra una fluidez bien lejana de la monotonía. Es el ritmo interno el que sugiere momentos intensos de dramatismo, arrancados del nerviosismo y movilidad de la Cuerda. Las transformaciones de los temas A y C, las seis percusiones del motivo de «crucifixión» mantienen viva la tensión religiosa-dramática que exige la «Pasión». A ello cooperan las estructuras «al unísono» o por duplicado de los «temas-leitmotiv». La disposición horizontal de las líneas melódicas, las entradas polifónicas y contrapuntísticas, corroboran en el dinamismo de las distintas secciones.

Por último, las melodías «a solo» o acompañadas ofrecen un espacio de sosiego, de meditación, en contraste con el «clímax» tenso del resto.

(11) Cf. FUBINI, Enrico, *La Estética Musical del siglo XVIII a nuestros días*, p. 251: «Schönberg había abolido la diferencia entre consonancia y disonancia, afirmando la historicidad y la convencionalidad de todo sistema; también Webern pretende abolir tal diferencia mostrando que ésta no es cualitativa, sino cuantitativa... La disonancia no es más que otro pelotazo de la escala.»

(12) Cf. HALFFTER, Cristóbal, *In expectatione Resurrectionis Domini*, obra de encargo estudiada en el cap. V, núm. 6, pp. 97 ss.

d) ORQUESTACIÓN

Poco se puede añadir que no se haya insinuado precedentemente. Los instrumentos de madera se emplean como «solistas» y, entonces, con un cometido particular ya anotado. Integrados con la Cuerda, cantan al unísono (Tema A, I, cc. 1 ss.), duplican sus voces o dialogan con ella (I, cc. 87-101, 156-165; III, 124-144). Por excepción colaboran los instrumentos con puntos tímbricos (I, cc. 40-45). A su vez la Cuerda protagoniza los momentos de más tensión dramática, sumándose los instrumentos en octavas para forzar la efusión del «pathos» (I, cc. 176-185; III, 222 al final).

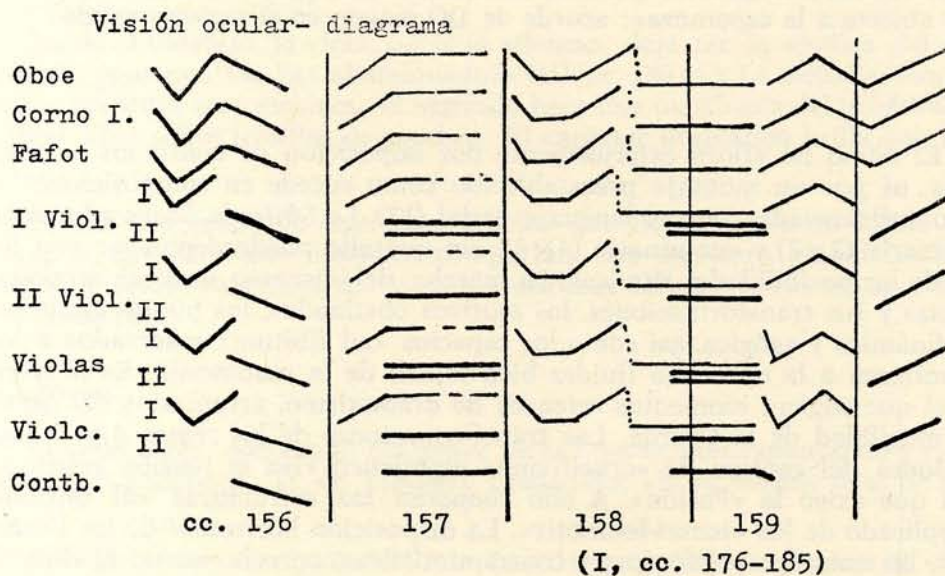
La duplicación de líneas melódicas y obstinados, a voces alternas, es una constante en la técnica empleada por ESCUDERO en esta obra.

Esquema I (I, cc. 150-165)

Instrumentos con la misma melodía «a la octava».

Cuerda dividida: emparejados los grupos primeros y emparejados los grupos segundos.

Esquema II



3. EXPRESIVIDAD

El autor ha querido pintar al vivo los momentos claves de la Pasión de Nuestro Señor. Ha concebido tres grandes cuadros murales: «Getsemaní» (a la derecha), «Las Negaciones de Pedro» (a la izquierda) y «La Crucifixión» (en el centro: se me antoja en el ábside de una iglesia románica). Se prescinde de la palabra, en este caso, la narración evangélica. Se intenta obtener con sólo el sonido aquel ambiente de «pasión» y de «profunda religiosidad» que son inherentes al «recitado eclesiástico» de la Pasión, y las *Pasiones* de Tomás Luis de Victoria, Heinrich Schütz o Juan Sebastián Bach. La empresa podría resultar difícil, pero dirá

el maestro: «Dado el reducido conjunto orquestal de que disponía tenía que atenerme, pues, a concebir una obra íntima y concentrada. Describir la Pasión sin el auxilio de la palabra, del coro y sin la competencia de una gran orquesta coloreada por toda clase de instrumentos, despertó en mí fuerte curiosidad. Así, después de una semana de leer y más leer, meditar, porque la música tiene mucho de meditación, me puse a componer. Me había compenetrado tanto con la Pasión, que las palabras o el coro y la gran orquesta que al principio echaba de menos, ahora se me antojaban arbitrarias, Había moldeado mi subjetivo, mi naturaleza, a los sonidos propios a emplear en la descripción de la Pasión, y no sé por qué me parecía que la composición, dentro del austero conjunto orquestal de que disponía, podría ser humanamente realista y segura» (13).

La empresa era posible si se lograba dibujar con el mayor realismo, no sólo los personajes, sino las mismas situaciones exteriores e interiores que protagonizan la Pasión. Hacer vivo el drama del dolor era objetivo primordial a conseguir. Los *temas-leitmotiv* tratarían de reflejar una situación concreta que luego «encajarían y darían forma al proceso orquestal de la obra». El *tema A* habría de ser el color que fijara las miradas en el I Cuadro, por su intensidad y sus continuos retornos: «La lucha entre miedo, reflexión y decisión» impone así su ley sobre los otros temas que acompañan con sus colores complementarios. El *tema B*, «Traición de Judas y de la humanidad pecadora», dibujado con mano maestra, cuya ordenación interválica refleja el cerrarse el pecador en su propia iniquidad, tiene su momento en el I Cuadro como color complementario y, como simple pincelada, en el segundo, para desaparecer en el tercero. El *tema C*, «meditación,, soledad y angustia», brilla al lado del *tema A* con luz intensa en el I Cuadro, para retornar en el III Cuadro en un plano secundario. El *tema D*, «súplica al Padre», acompaña la composición del I y III cuadro, con rasgos intensos y policromados: tal fue la «súplica del Hijo al Padre». Alcanza límites de honda ternura cuando viene expuesto en los instrumentos, sobre el fondo grave del «cortejo» que marca la Cuerda (III, cc. 20-33 y 110-123), y de grito desgarrador, «Padre, encomiendo mi espíritu», extraído del registro agudo de los instrumentos (III, cc. 249-254).

El *tema E*, símbolo de los golpes del martillo, anuncia y recuerda el drama de la crucifixión. Aparece como elemento de inquietud que, de una u otra forma, se suma a los acontecimientos, aportando su carga trágica (II, cc. 40-44). El III Cuadro, «La Crucifixión», se monta sobre las seis percusiones del contrabajo, que, aun siendo obtenidas de forma simple y rudimentaria, producen un efecto seguro por su realismo. La muerte del Señor es así descarnadamente dibujada entre los martillazos del verdugo y las burlas de la turba.

Los cuadros «Getsemaní» y la «Crucifixión» guardan entre sí cierto paralelismo constructivo, una mayor riqueza de temas y, por lo tanto, de contenido expresivo. El carácter programático inherente a los tres cuadros adquiere una particular perspectiva en cada uno de ellos. En «Getsemaní» los temas aparecen nítidos y con pocas elaboraciones. Se dan momentos de intenso dramatismo (I, cc. 87-117), contrastado, ya con el espacio reservado al «solo» de viola, lanzada ésta al registro agudo para ir muriendo lentamente al registro grave, buscando el silencio, ya con la repetida llamada del Oboe: «No habéis podido velar una hora conmigo». Crece de nuevo la angustia del abandono y soledad humanos hasta que la «acepta-

(13) ESCUDERO, Francisco, *Comunicación al Programa de la XI Semana de MRC*, p. s/n.

ción de la voluntad del Padre» (I, cc. 211 ss.) hace surgir un «clímax» de sentida resignación.

En las *Negaciones de Pedro*, ESCUDERO pinta un cuadro real: un retrato psicológico. Ha querido reflejar detalle a detalle el hecho evangélico y los estados anímicos del Apóstol. La rigidez del esquema y el realismo —dibujo— del canto del gallo (14), pueden abrir una fisura en la poética del cuadro. El esquema estructural se presenta tres veces con mínimas variaciones. Los soliloquios para solo de Fagot, escritos con cariño especial, así lo hace pensar el cuidado de la dinámica, fraseo y acentos, son cuatro: el último excesivamente realista al sugerir el llanto. El bloque armónico, en movimiento paralelo ascendente y ritmo sincopado, leitmotiv de los remordimientos de Pedro, unido a la evocación del *tema B*, «traición de Judas», en los violoncelos con el trémolo de la Cuerda en el registro agudo, arroja sobre el episodio un trazo pictórico enérgico: quiere reflejar el barullo de la conciencia. La «mirada de Jesús a Pedro» del «solo» de violín, acompañado de las nítidas percusiones del contrabajo y del comentario del *tema D*, «súplica al Padre», equilibra el realismo de las restantes secciones por su expresividad elegiaca (15).

El III Cuadro, «La Crucifixión», descarga, desde la primera sección, el drama de la Pasión en «tempo impetuoso e agitato» (♩-92). La turba, congregada al son rítmico de percusiones en los contrabajos, se burla del Señor. El vocerío y el insulto crece hasta el grito (III, cc. 1-19). Se hace el silencio al emprender el «cortejo» el camino del Calvario: Jesús, con la cruz sobre los hombros, deja escuchar la «súplica al Padre» en el contrapunto de los instrumentos. El Señor se domina en medio de la adversidad. El autor introduce una evocación del «varón de dolores y los llantos de las mujeres», con motivos obstinados semitonales en los instrumentos y una melodía elegiaca en los violines primeros, que, poco a poco, contagia a toda la orquesta de un sollozo abierto (III, cc. 49-71). De improviso la «caída del Señor» trazada con un rápido diseño, desciende desde el agudo del tutti orquestal al grave de solo violoncelos y contrabajos. El Señor se levanta y continúa el camino: la melodía de tipo circular y semitonal del Corno se carga de hondo patetismo, potenciado con el fondo opaco de los temas de «súplica y crucifixión». Hasta aquí la exposición del cuadro «La Crucifixión».

Como desarrollo se nos da una paráfrasis de la exposición, pero no como una simple repetición, sino como comentario más sentido, como meditación del viacrucis que terminará en el Calvario. Ya en el Calvario el Señor increpa a las mujeres de Jerusalén: es la viola la que habla entre sollozos, súplicas y percusiones. De pronto surgen martilladas las seis percusiones del contrabajo, anuncio obstina-

(14) Para producir el «canto del gallo», el instrumentista tocará simultáneamente dos lengüetas, una de oboe y otra de corno.

(15) El problema de la música programática, el poder descriptivo de la misma, se presenta con fuerza en el pensamiento y en el quehacer compositivo de muchos músicos románticos: baste citar a Berlioz, Liszt, Wagner, Richard Strauss. El planteamiento de la música como potencia capaz de describir o pintar lo exterior, al modo como lo hace la pintura, no era novedad romántica. Con anterioridad al Romanticismo la Historia de la Música recuerda interesantes ejemplos: *La Batalla*, de Andrea Gabrieli; *Las narraciones bíblicas*, de Kuhnau; *Las estaciones*, de Vivaldi; la *Sinfonía Pastoral*, de Beethoven, etc. Tales obras demuestran que la «música de programa» no es impedimento para la obra de arte. Cf. FUBINI, Enrico, *La Estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, pp. 120-124. PLAZAOLA, Juan, *Introducción a la Estética*, cap. V: «El arte y la realidad», pp. 381-408.

do de la «Crucifixión», entre «burlas» de la turba y «ecos rítmicos de martillazos»; todo ello en «tempo agitato» (♩-92). La brevedad del fragmento, con sus tres repeticiones y cuatro grupos de seis percusiones, impresiona por su realismo descarnado. La Cuerda, partiendo del registro grave en progresión hacia el agudo, describe las tinieblas que se echan sobre la tierra y el gemido de Jesús moribundo: «Dios mío, ¿por qué me has abandonado?»

La sonoridad dramática, estridente, se obtiene introduciendo a violas, violoncelos y contrabajos en el registro medio de los violines. La agógica del crescendo prepara el punto álgido del cuadro: «A tus manos encomiendo mi espíritu». El tutti orquestal, montado en el registro más agudo, con la Cuerda desplegada en toda su capacidad, arranca una sonoridad metálica, desgarrada, eficaz para verter toda la fuerza dramática posible. El oboe y el corno inglés montan un pedal en octava sobre el DO⁵ — DO⁴; el fagot y contrabajos a doble octava de los violines primeros presentan el tema de la «súplica al Padre»; los violines segundos, violas y violoncelos hacen un comentario del mismo *tema D* invertido. Todo ello en seis compases obstinados (III, cc. 249-254).

La «Muerte» se encuadra dentro del pedal triple de DO⁵-4-3 de los instrumentos de madera y un conjunto armónico de diecisiete notas cromáticas en la Cuerda, vibrando a toda fuerza (III, cc. 255-262). El efecto es estremecedor (ej. 7).

El epílogo «abre la puerta a la esperanza». El triple pedal en DO de los instrumentos de madera gana progresivamente nitidez al disolverse la disonancia del bloque cromático en el acorde de DO mayor (III, cc. 263-269: acorde montado entre el DO³ y el DO⁵).

El drama queda así resuelto en esperanza pascual.

4. HABLA LA CRITICA

Antonio FERNÁNDEZ-CID, en *A B C* (Madrid, 30-III-1972):

«La *Sinfonía Sacra* se incorpora con brillantez a la envidiable relación de las encargadas por las «Semanas» de Cuenca —pocas veces más afortunado nivel medio, más acierto en el cumplimiento de los compromisos—, es una buena muestra de su condición de músico estimabilísimo y con recursos que, sin necesidad de adscribirse, a conceptos de vanguardia, siempre hace en actual lo que escribe, con ambición de altura lograda... Los pentagramas rezuman dramatismo, que en los finales —un poco al estilo de alguna obra de Honegger se espiritualizan como en voluntad del consuelo resignado y de fe. La escritura en Getsemaní es muy tensa y rica en efectos, moderna sin acritud. Los solos de violín y de viola vienen a marcar un clima de angustia y desolación en medio de la tensión general. Esas intervenciones como los lamentos del corno inglés y el oboe en "La Crucifixión" confieren unidad al todo. Es en este último tiempo donde se alcanza la más elevada temperatura emocional, con una cuerda que canta y llora. El fagot es el protagonista de los monólogos —quizá excesivos, con todo el movimiento— de "Pedro", en sus "negaciones", parte central. Ya se dijo que, en cambio, en el brevísimo epílogo se redondea el clima de unción lograda. Eso es lo que resta de la obra, por encima de más adjetivos descriptivismos —canto del gallo, con lengüeta del corno inglés; martillazos, con golpes en la madera de los instrumentos de cuerda...— que no añaden valor alguno a una composición que los tiene grandes. En resumen,

Escudero, con muy pocos medios, ha sabido conseguirse amplia riqueza de efectos y una cálida expresividad, por encima de análisis técnicos y de apoyos más o menos deliberados y no rígidos en procedimientos seriales. La *Sinfonía Sacra* se inscribe por sus propios merecimientos en el conjunto de obras de autores nuestros de hoy con vigencia y futuro en vez de como tantas veces, circunscribirse al momentáneo eco del estreno» (16).

Luigi FAIT, en *L'Osservatore Romano* (6-IV-1972, p. 3):

«Il dramma del Getsemani, delle negazioni di Pietro e della Crocifissione è stato profondamente sentito dal musicista che ha voluto ricorrere al mezzi descrittivi e ad un verismo piuttosto duro ma efficace ad di fuori di aride formule espressive tipiche dei nostri giorni. A dimostrarlo basterebbero la sei percussioni che accompagnano con ritmo simmetrico la rievocazione della Crocifissione.»

(16) Crítica recogida en su totalidad en el *Boletín de Información del Excmo. Ayuntamiento de Cuenca*, núm. 69, enero-marzo de 1972, pp. 28-29.

SINFONIA SACRA

FRANCISCO ESCUDERO

Ejemplo 1

Oboe
Fagot
a la octava

Técnica de 'reducción' (Tema B: I, cc. 186-210)

Ejemplo 2

I Soliloquio: 'inquietud de Pedro' (espacio 1)

Solo de Fagot

mp parlato ma espresivo
mf
p
ad libitum

mf p mf sf p <> pp mf sf. p

sf p f p f p mf

p pp

Ejemplo 3

Solo de Viola

(III, cc. 180 ss)

ad lib. ma molto espresivo

poco rit.

SINFONIA SACRA

Ejemplo 4

FRANCISCO ESCUDERO

Agregados armónicos

(I, cc. 1-10)

suenan simultaneamente

cc. 2 3 4

Detailed description: This musical example shows two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both staves contain complex harmonic aggregates of notes. A bracket under the second measure of the upper staff is labeled 'suenan simultaneamente'. Below the staves, the measures are numbered 2, 3, and 4.

Ejemplo 5

Ejemplo 6

'Remordimientos de Pedro'

Violines 1^{as}

Violines 2^{os}

Violas

Violoncelos (I, c. 10)

(II, cc. 8 ss.)

Detailed description: This block contains two musical examples, Ejemplo 5 and Ejemplo 6, arranged in two columns. Each column has four staves. The left column (Ejemplo 5) is for Violines 1^{as}, Violines 2^{os}, Violas, and Violoncelos (I, c. 10). The right column (Ejemplo 6) is for 'Remordimientos de Pedro' and is marked (II, cc. 8 ss.).

Ejemplo 7

Bloque armónico sobre el total cromático

Viol. 1^{os}

Violas

Violc.

Contrab.

Viol. 2^{os}

(III, cc. 255-262)

Detailed description: This musical example shows a 'Bloque armónico sobre el total cromático'. It consists of two staves. The upper staff is for Viol. 1^{os} and the lower for Violas, Violc., and Contrab. The lower staff contains a chromatic scale with a harmonic block above it. The example is marked (III, cc. 255-262).