

EL CANTO LITURGICO ROMANO Y LA MUSICA VASCA. UNA INTERSECCION DECISIVA EN LA HISTORIA DE NUESTRO LENGUAJE MUSICAL

Carmen Rodríguez Suso

Conservatorio Superior de Música de Bilbao «Juan Crisóstomo de Arriaga»

Las características de su música popular constituyen uno de los rasgos diferenciales de los habitantes de Euskal herria; así lo han señalado numerosos investigadores, de los que los últimos han sido los tan celebrados P. José Antonio de Donostia, y D. Resurrección María de Azkue. En sus trabajos de recopilación de melodías populares, y en su propia obra literaria, estos estudiosos dejaron constancia documental —de manera más o menos científica según los criterios de su tiempo— de numerosos estilemas que, en conjunto, dibujaban una mentalidad musical particular.

Si se toman aisladamente, la mayoría de estos estilemas forman parte, evidentemente, del acervo sonoro de todos los tiempos y culturas; de aquí que nos inciten a formularnos la cuestión de cómo se ha llegado a esa síntesis original partiendo de elementos comunes. La respuesta a esta cuestión deberá esperar todavía a que se emprenda una investigación a gran escala sobre el tema; nuestro objetivo en este momento es mostrar como algunos de ellos proceden del primer contacto cultural que nos es posible documentar en el campo de la investigación musical.

Este contacto se produjo entre la música autóctona y el canto litúrgico de la Iglesia a partir del siglo XII, en el momento en que se organizó la red parroquial de modo estable. Por medio de códices que nos han llegado de modo muy fragmentario, se introdujo entonces en los territorios de lo que conocemos como Euskal Herria una serie de celebraciones religiosas con sus «coreografías» rituales expresamente definidas en sus rúbricas, y con melodías diseñadas específicamente para ellas.

Tales melodías corresponden al rito romano que regla oficialmente en la península desde el Concilio de Burgos de 1.081; Más concretamente, a la versión del Sur de Francia de

ese rito, que fue difundida y promovida esencialmente por el orden cluniacense. Se recluyen en ella, además de las piezas que conocemos como «canto gregoriano», numerosos tropos (los denominados por los redactores de estos manuscritos como «prosas»), celebraciones para-litúrgicas como los *Versus Sybillae*, Antifonas Procesionales de gran fastuosidad, etc.

El contacto entre la música popular vasca y las melodías eclesiásticas ya había sido enunciado por el P. Donostia; pero a él no le fue posible documentar la presencia en el País Vasco de los modelos gregorianos, por la razón de que las fuentes directas no habían sido localizadas entonces. Pero ahora, gracias al estudio de las fuentes nuevas que son los restos fragmentarios de los antiguos códices musicales procedentes de las Parroquias vascas, tenemos el elemento que faltaba para que su afirmación pudiera confirmarse documentalmente.

Así, de todo este conjunto musical medieval que hemos encontrado en nuestro país, tres aspectos llaman inmediatamente la atención en la línea temática de esta comunicación, pues constituyen también aspectos muy distintos de la canción popular vasca.

1.— El estilo sílabico y la estructura estrófica. Este aspecto que define claramente la música popular vasca, se halla presente de modo habitual en las «prosas» que hemos podido encontrar sobre nuestros manuscritos (1).

(1) Donostia, P.J.A. de, «La canción popular religiosa y artística en sus diversas manifestaciones», *Crónica del IV Congreso de Música Religiosa, celebrado en Vitoria del 19 al 22 de Noviembre de 1928*, Imp. Montepio Diocesano, Vitoria, 1930, pp. 248-267.

Ahora por fin hemos podido documentar la presencia en nuestro país de este tipo de piezas que él había localizado en los repertorios internacionales.

2.— La organización melódica, que elude las cadencias tonales y toda alusión a la tonalidad clásica, dado que se halla estructurada a partir del *oktoechos* tradicional.

3.— Las estructuras de piezas narrativas sobre una cuerda de recitación. Evidentemente, paralelo a las recitaciones salmódicas que encontramos en los fragmentos musicales que estamos presentando.

Estos tres elementos que se hallan tanto en nuestra música popular como en los documentos musicales que estamos presentando —y que son los escritos más antiguos que hemos podido encontrar en nuestro territorio— forman parte del acervo común de toda la Cristiandad Latina medieval. Lo original en nuestro caso no es su presencia entre nosotros, sino el modo, grado y frecuencia en que se han combinado con el sustrato autóctono para formar ese conjunto especial que es nuestra música popular.

Dada la fecha a que retrotraemos el inicio de este proceso de intersección cultural, entre nuestra música autóctona y la música universal de la Iglesia, hemos creído interesante presentarlo aquí, como una muestra más de la capacidad de nuestro pueblo para crear soluciones originales que no comprometen su especificidad, y como antecedente de otros cruces y asimilaciones que nos ponen en la línea de los intereses de la sociedad de hoy.

Si abandonamos el campo de la música popular y observamos lo sucedido en el de la música académica, podremos ver que nuestras figuras más distintivas, como podrían ser Juan de Anchieta (1462-1253), Juan Crisóstomo Arriaga (1806-

1826), o Carmelo Bernaola (1929-) para llegar hasta nuestros días, se han distinguido también por su capacidad para asimilar las corrientes musicales europeas de su tiempo. La música de Anchieta ha servido recientemente para ejemplarizar el conjunto de todos los estilos vigentes durante el renacimiento hispánico y aún europeo (2); De Juan Crisóstomo de Arriaga se señala su opción por un ejercicio profesional de la música de cariz internacional (3); y para terminar con C. Bernaola, como todos conocemos su carrera, no hace falta señalar que en ella es un rasgo esencial la vinculación con los aspectos más punteros de la llamada «vanguardia internacional».

Todos estos grandes músicos, y otros muchos más que no podemos abarcar dentro de los límites de una comunicación, no hubieran sido explicables sin la referencia al contacto inicial en el siglo XII de nuestra propia música con la europea. Para la formación de Anchieta como polifonista, por ejemplo, hizo falta que conociera la teoría y la práctica modal eclesiástica, para la composición de sus obras religiosas, hizo falta que existieran a su alcance melodías gregorianas que luego utilizaría como *cantus firmus*.

Dado que la música culta occidental deriva toda ella de las diversas modificaciones y evoluciones realizadas sobre el sustrato gregoriano, es a partir de estas coordenadas como podremos explicar la marcha paralela de nuestros grandes músicos respecto de la música universal, y dejar señalados los años finales del siglo XII como el momento clave en que se inició tal proceso.

(2) Brown, Howard M., «Música para la Pasión de Cristo de Anchieta y otros: Música española hacia 1500 en un concierto paneuropeo», *Festival de Otoño. III Semana de música Española. «El Renacimiento»*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1988.

(3) Gomez J.A., Tesis Doctoral, inédita, Oviedo, 1989
Rodríguez Suso, Carmen, «Viejas voces de Bilbao. La Música en la Villa durante los siglos XVIII y XIX *Bilbao, Arte e Historia*, Diputación Foral de Vizcaya, Dto. de Cultura, Bilbao, 1991, pp. 225-251