

EL EUSKERA EN LA POLIFONIA RELIGIOSA Y PROFANA

José Luis ANSORENA

Mientras el pueblo desde su origen edifica su propia cultura musical sobre el idioma nativo y nunca lo abandona, como vehículo ideal de sus sentimientos artísticos, las clases cultas de ese mismo pueblo frecuentemente oscilan entre su propia trayectoria lingüística y las leyes impuestas por la invasión de otras culturas.

Este es el caso del pueblo vasco, que en su canción popular ha mantenido fielmente el euskera y, por el contrario, los grupos selectos adheridos a las corrientes de música culta se expresaban en latín, castellano o francés. Muy tardíamente hay una reivindicación del euskera como idioma apto para su incorporación a la polifonía tanto religiosa, como profana.

Vamos a tratar de esclarecer la reacción de nuestros compositores, que no se da en unas fechas concretas, sino en el transcurso de épocas prolongadas.

*
* *
*

A pesar del planteamiento inicial, tendremos que reconocer que el pueblo vasco también sufrió una manipulación lingüística, a mi entender lógica, en la expresión de sus sentimientos religiosos.

Nuestros antepasados anteriores a la Edad Media tenían sus ritos nupciales y funerarios, adornados de fórmulas musicales en euskera. Con la cristianización y la iniciación en los actos de expresión religiosa, el gregoriano y con él, el latín, se fueron imponiendo, aunque no sin dificultad.

El Concilio III de Toledo del año 589, al que asistió Liliolo, obispo de Pamplona, por unanimidad de los Padres del concilio prohibió en el canon 22

el uso de los cantos populares en los funerales¹. Se establece, pues, un espacio temporal en que el pueblo canta en latín en sus manifestaciones religiosas. Tanto es así que las melodías que constituirán el cancionero popular vasco que ha llegado hasta nosotros, puede decirse que son fruto de la cristianización, por la palmaria influencia que el gregoriano ha ejercido sobre ellas en modos y ritmos. Incluso puede afirmarse que las que presentan mayor influencia gregoriana, son las más antiguas de nuestro cancionero.

Pero, dejando a un lado la canción popular, debemos adentrarnos en el análisis de la polifonía, para contemplar las vicisitudes del euskera en sus páginas.

Los comienzos de la polifonía

Con la formación de núcleos cristianos en el país vasco, inmediatamente se fueron formando las capillas musicales, de mayor o menor amplitud, pero que son las que fueron transformando la música monódica en polifónica.

Tenemos que reconocer que existe una gran penumbra en nuestra historia musical desde los balbuceos de la polifonía, siglos XI y XII, hasta el siglo XV, en el que comienzan a esclarecerse las primeras páginas de nuestra polifonía.

Lo que sí está claro es que la legislación eclesiástica imponía el latín, como lengua única para los actos religiosos, que gozaban del nombre oficial de litúrgicos: misa, exposición del Stmo. Sacramento, procesiones oficiales, etc...² La posibilidad de usar la lengua vulgar en otros actos religiosos era real, pero no tenemos constancia alguna, en lo que al euskera se refiere.

La OPERA OMNIA de Juan de Anchieta (s. XV) presenta un total de 24 obras. De ellas, 21 son religiosas con texto latino, excepto una en castellano, «Donsella, Madre de Dios». Los tres restantes, música profana en castellano. Habrá que esperar al siglo XVII o XVIII para que nos encontremos con el euskera utilizado por los polifonistas del país.

En música profana, sirviéndonos de las pistas ofrecidas por las investigaciones de Higinio Anglés³ y el P. Donostia⁴, llegamos a la convicción de que

1. ANGLÉS, Higinio: *Historia de la música medieval en Navarra*, pág. 35. Diputación Foral de Navarra - Institución Príncipe de Viana.

2. El documento eclesiástico más antiguo que conocemos en esta materia, «Bula de Alejandro VII contra diversos abusos en la música sagrada», data de 1657. Pero este espíritu era muy anterior en la liturgia.

3. ANGLÉS, Higinio: *Historia de la música medieval...* op. cit. También *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, vol. I, pág. 36. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Barcelona.

4. DONOSTIA, José Antonio de: *Música y músicos en el País Vasco*. B.V.A.P. núm. 5. San Sebastián, 1951.

en el país, particularmente en el entorno de la Corte Real de Navarra, se da un gran trasiego de juglares y trovadores, que desde aquí pasaban a visitar a los señores de Vizcaya. En los siglos XIII y XIV los nombres que se barajan, son evidentemente extranjeros y, por ende, sus músicas presentadas en sus idiomas de origen. A partir del siglo XV comienzan a leerse nombres y apellidos del país, pero tampoco hay constancia alguna de los textos empleados en sus intervenciones musicales.

Testimonios parciales más antiguos

Los primeros testimonios de la aplicación del euskera a la polifonía se presentan en música profana en frases sueltas, incrustadas en otro idioma, o bien en palabras euskéricas, mezcladas con el castellano, generando el lenguaje hilarizante, que se llamó «vizcaíno».

De estas posibilidades, el caso más antiguo data del s. XV. Se trata de la canción «Une mousse de Biscaye», canción de amor de cuatro estrofas, cuyo último verso en euskera, se repite en las cuatro.

Este es el texto de la canción:

*Une mousse de Biscaye
L'autre jour pres ung moulin
Vint a moi sans dire gaire
Moy hurtant sur mon chemin
Blanche comme un parchemin
Je la baisé a mon aise
Et me dist sans faire noise:
«Soaz, soaz ordonarequin»*

*Je luy dis que de Biscaye
J'estoys son prochain voisin:
«Mecton nous pres ceste haie
En l'ombre soubz l'aubepin:
La parlerons a butin;
Faictes tout a ma requeste»
Lors feist signe de la teste:
«Soaz, soaz ordonarequin»*

*...Par mon serment, vecy raige:
Ce n'est francoys ne latin:
Parlez moy aultre langaige
Et laissez vostre bisquayn.*

*Mectons no besongne a fin,
Parlons d'amours, je vous prie.»
Lors me dist, n'en doubttez mye:
«Soaz, soaz ordonarequin.»*

*Avoir n'en peuz aultre chose,
Par ma foy, a ce matin,
Fors baiser a bouche close
Et la main sur le tetin.
...Adieu, petit musequin,
A Dieu soyez, ma popine.»
Lors me dit la bisquayne:
«Soaz, soaz ordonarequin»*

Esta canción debió ser muy popular, puesto que Rabelais la cita en su «Pantagruel», igual que Petrucci da Fossombrone en su «Harmonices Musices Odhecaton» (Venecia 1503). Josquin des Près la usó como tema de una de sus misas. Heinrich Isaac hizo lo mismo. Además se halla en códices de la Biblioteca Casanatense, de la Capella Giulia de Roma; Biblioteca Nacional Central de Florencia; Biblioteca Nacional de París, etc., etc...

Se ha afirmado que su música podía ser de origen flamenco e incluso se ha atribuido a Josquin des Près. Pero en opinión del P. Donostia⁵ debe ser considerada canción española, por la gran semejanza de estilo con las del Cancionero de Palacio, que publicó Barbieri.

Ha sido objeto de estudio por importantes firmas: en 1875 Gevaert hizo la transcripción musical y Gaston Paris los comentarios al texto. Charles Bordes la publicó en «Trois chansons du XV siècle» en la Société de Chanteurs de St-Gervais. Gustave Michiels empleó el texto para escribir una canción de música ligera. Wilmark Deschat habló de ella en la «Revista de Estudios Hispánicos».

Continuando nuestro recorrido cronológico nos encontramos en el ya citado «Cancionero de Palacio de los siglos XV y XVI» con dos canciones que contienen euskera, pero también de forma extraña y conflictiva.

Esta es la primera, de autor anónimo y catalogada con el n.º 431 en el Cancionero:

*Jançu Janto dego de garcigorreta
Jançu Janto dego de garcigorra
Arre chacorra cei degueçu*

5. DONOSTIA, José Antonio de: *Essai d'une Bibliographie Musicale Basque*, pág. 6. Bayonne, Editions du Musée Basque, 1932.

*gavian dani levari
Maria roche cerca mora
en cantar vicerraco
es naqui en Artajona
por do gurgurengoa
por do pasa ochoa
candia jaroa por do veroa
vero vero veroa
estangurria rrico va.*

En el mismo Cancionero Barbieri escribe unos comentarios en torno a la dificultad de interpretación de este texto. A ellos nos remitimos.

Igualmente otros musicólogos han plasmado sus opiniones. Todos coinciden en el género grotesco de su contenido, incluso en la posibilidad de tratarse de música pornográfica.

La segunda canción, n.º 443 en el Cancionero, contiene este texto:

*Zutegon
E zinguel deriquegon. (Ezin geldirik egon)
Por mi fe, señora mía,
Que he perdido ell alegría
En miraros cada dia;
Que es razon
E zinguel deriquegon.*

Hay una tercera canción, la n.º 417, con alusiones de tipo vasco:

*Un, señora, muerto habías
A Juancho de Mondragón
Y no tenías e razón.
...Darte he urdaya con coles...*

Tendremos que convenir en que hasta ahora nada encontramos que pueda avalar el uso del euskera en la polifonía de estos siglos.

A partir del XVII y sobre todo en el XVIII abundan las partituras en «vizcaíno», como ya hemos apuntado anteriormente, lenguaje humorístico con frases o palabras euskéricas o simplemente con un castellano mal hablado en boca de vascos.

Estas partituras de música religiosa y profana, son de diversa índole: ensaladas, tonadillas, villancicos... aunque predominan abrumadoramente estos últimos.

En el Catálogo de Juan IV de Portugal⁶ se citan villancicos y ensaladas en vizcaíno. También en los Archivos de la Seo de Zaragoza y de la Catedral de Valladolid, como por ejemplo éste del s. XVII:

*Juangaicoa, hijo de Andrana,
buena la has hecho, lindo te andas,
naces pesebre, lloras en pajas,
viejo te aullas, niña te cantas,
bueya te soplas, mula te tapas.
Por Jesucrito que tienes gracias.
Si por manzana lloras, vente Vizcaya,
por calles todas rodan manzanas.*

Más extraño es el caso de Sor Juana Inés de la Cruz (s. XVIII), religiosa mejicana, hija de Pedro Manuel de Asbaje, natural de Vergara. Compuso un villancico a la Asunción a María que en 1683 se cantó en la Metropolitana de Méjico⁷. Este es su texto:

*Señora Andre Maria,
porque a los cielos te vas?
Y en tu casa Aranzazu
no quieres estar?
Ay que se va galdunai
nere vici gucico galdunai.
Juras a Dios, Virgen pura,
de aqui no te has de apartar;
que convenga, no convenga,
has de quedar.
Galdunai, ay que se va
nere vici gucico galdunai.
Aqui en Vizcaya te quedas,
no te vas nere vioza;
y si te vas, vamonos todos
vagoas.*

Entrando en el terreno de la tonadilla escénica, conviene detenerse especialmente en «La Vizcaína» (1784), del corellano Blas de Laserna. Intervienen en ella cinco personajes: dos «chulos» madrileños, Tadeo y Briñoli, se disputan a la «vizcaína» Polonia, sin conocerla de antemano, pero manipulados por dos primas suyas, Pulpillo y Ribera, que los engatusan. En el

6. Los fondos que se citan en este Catálogo fueron destruidos por un incendio en el siglo XVIII.

7. DONOSTIA, José Antonio de: *Música y músicos...* Op. cit., pág. 23.

primer encuentro con Polonia, su lenguaje «vizcaíno» deja aturridos a los pretendientes y, a continuación, ambos se la quieren quitar de encima, endilgándose la cada uno a su contrario. Polonia les advierte:

*Quiero antes, novios míos,
que te respondas,
que las gracias que tienes
mirar todas.
Miras delantes,
miras detrás,
verás qué espaldas
y verás que demás.
Miras qué talles
miras qué andar
miras delantes
miras detrás
y verás mis garbos
se pintas y mis chuscadas
y también que doncellas
soy de Vizcaya.*

Como se ve, el lenguaje «vizcaíno» es la causa de la decepción y ruptura de los pretendientes en el argumento escénico; pero al mismo tiempo es la sal y pimienta de la tonadilla, amén de su pícaro contenido.

Después de lo dicho y por encima de todo, en esta tonadilla hay que destacar su final musical. Hasta llegar a él, la música es original del compositor, pero como colofón de la tonadilla, se incluye la melodía popular «Iru damatxo Donostiako», que debe cantarse dos veces, precedida de esta copla:

*Para que este año
de todo haya,
va de Vizcaya
una canción.*

La primera vez se canta la melodía vasca con el texto conocido. Pero la segunda vez y para terminar, el texto es:

*En viniendo el mes de mayo
y en viniendo el mes de abril,
juro a tal que me tengo de ir, madre,
juro a tal que me tengo de ir.
Bai, bat eta bi eta iru eta lau,
juro a tal que me tengo de ir.
Ai, kliskitin, klaskitin
arroza klabin,
ardo edaten obeki.*

También a mediados del siglo XVIII existe dentro del campo de música profana otro testimonio de interés. Se trata de la «Canción del vino que se halla en la colección de papeles enviados del país vasco a Guillermo Humboldt, después de su doble paso por nuestra tierra en 1799 y 1801⁸. Se trata de una pequeña suite en tres tiempos para cuatro voces mixtas. El primer tiempo es la melodía del «Iru damatxo» con algunas variantes, pero desprovista del texto euskérico y adaptándole los siguientes versos castellanos:

*Salutífero y aromático
en el cántaro el vino es;
y después en el cuerpo un bálsamo
que da fuerza y aumenta el placer,
trisquitin, trasquitin,
larrosa cravelin.*

*No hay un pájaro cuyo cántico
dé más júbilo al corazón,
que las voces de un brindis alegre,
animadas del vino mejor, trisquitin, trasquitin,
larrosa cravelin.*

El segundo tiempo es la melodía que Iztueta cataloga con el n.º 50 en su Cancionero con el título de «Aita Meakerrek ardoari jarritako itzneurt soñua» y que José Antonio Santesteban publica con el n.º 5 en su «Colección de Aires Vascongados» con el título de «Aita Meagher-ec ardoari jarrit cantuc». Iztueta y Santesteban transcriben sólo la primera estrofa de famosos versos al vino del P. Domingo Meagher, jesuita, irlandés de origen pero nacido en San Sebastián en 1717 y fallecido en el destierro cerca de Florencia en 1772. Manterola recoge en su Cancionero, tomo III de la primera serie, pág. 54, los versos completos. En este segundo tiempo «Canción del vino» hay notables variantes, razón por la que transcribimos los versos completos:

1. *Ai! niri zer egin ote zat?
Oñez ibiltzen aztu zat!
Buruba jaso ezin det;
lurra idoro ezin det;
triste dut biotza guztiz
edan dezadan ea berriz...*

2. *Ai! au erari gozua,
zerutik jetxitakua!*

8. Una copia de estos papeles se halla en el Archivo del P. Donostia. Lecároz (Nav.)

*Au emen ikusirik,
nago ni txoraturik;
biotza daukat tristerik:
edan dezadan ea berriz...*

3. *Ardo pikaro gaiztua,
ik galdu didak buruba;
eran det txist gogotik
ardo sendo onetatik;
jakin banuben lenago,
edango nuben geyago.*
4. *NOE, gizon adituba,
zerorren pensamentuba
izan zan txist andiya;
paratzia mastiya.
Zu zera ardoren autore,
o zoriyoneko NOE!*
5. *Erra zayogun Jaunari
demala indar zepari,
libra dezala arritik,
aize legor gorritik;
eska zaiogun berari
demala ardo ona ta ugari.*
6. *Mediku, barberu guztiyak
erremediyo andiyak
dituzte bestientzat;
baña beti eurentzat
erremediyorik onena,
ardorik al danik zarrena.*

Estas seis estrofas difieren muchísimo de las diez que Manterola recoge en su Cancionero, pero hay al mismo tiempo muchos elementos comunes en ambas versiones. Manterola advierte que estos versos fueron musicados en vida del P. Meagher, sin que se sepa el nombre del compositor. En la versión que presentamos aquí, la primera estrofa, que no aparece en el Cancionero de Manterola, es exactamente el comienzo de la ópera «El Borracho Burlado» del Conde de Peñafloreda. Perfectamente puede suponerse que la música que acompaña a estos versos del vino, también es de Peñafloreda.

Hay que resaltar que texto y música con alguna variante coinciden con la «Canzoneta de Chanton Garrote», protagonista de «El Borracho Burlado», que Julio de Urquijo publicó en «Euskalerrriaren alde», año III, n.º 51, pág.

78, como fragmento indudable del comienzo de la ópera del Conde de Peñaflorida. Sin embargo esta música difiere absolutamente de lo que escuchamos el 18 de octubre de 1981 en Oñate en la versión - concierto que se hizo de la ópera. También conviene recalcar que, de todo lo presentado hasta ahora en este trabajo, éste es el poema en que el euskera es protagonista sustancial, siquiera sea mezclado en toda la suite con otros poemas híbridos.

El texto del tercer tiempo «Folías y más folías, folías deseo yo...», no tiene relación alguna con el euskera, ni siquiera su melodía con la música vasca.

Resumiendo lo expuesto hasta ahora, encontramos un común denominador: el empleo del euskera de forma fragmentada o fundido en el «vizcaíno», que se emplea siempre con sentido humorístico y hasta ridiculizante. ¿Es que no existía otro concepto de la aplicación del euskera a la polifonía?

Bueno será recordar aquí las lamentaciones de Bernardo de Echepare a mediados del siglo XVI, porque nadie hubiese pensado en escribir obra alguna en honor de la lengua euskara «a fin de mostrar al universo entero que el vascuence, como los demás idiomas, se presta maravillosamente a las reglas de escribir»⁹.

Testimonios definitivos del euskera en la polifonía

Los lamentos de Bernardo de Echepare vienen a demostrar que a la hora de justipreciar el euskera, como vehículo de nuestra cultura, el principal enemigo lo teníamos en casa.

Los mismos escritores y compositores euskeldunes se abstuvieron de emplear su idioma indígena, contribuyendo así a su ostracismo durante siglos. Pero en algún momento despierta la conciencia colectiva, siquiera sea en núcleos reducidos. Tratemos de concretar los testimonios hasta ahora conocidos.

a) En música religiosa el reducto más importante lo tenemos en Aránzazu. Su Antiguo Archivo Musical es la fuente principal de noticias de esta materia. Sin embargo, no será una partitura el testimonio más primitivo sino una referencia musical, hallada en «Paraninfo celeste, historia de la mística Zarza, milagrosa Imagen y prodigioso Santuario de Aránzazu», escrito por el P. J. Luzuriaga e impreso por Pedro Huarte en San Sebastián en 1690

9. Citado por Manterola en su Cancionero, tomo II, 1.ª serie, pág. 3.

He aquí la noticia, al hablar de las largas vigilijs penitenciales de los religiosos:

«Esta seberidad, y rigor de penitencias, se temple y suaviza con dulces músicas, que en Idioma Vascongado, se oyen algunas horas de la noche, componiéndose su armonía de diferentes coros, en número de ocho, u diez personas cada uno, que alternando las voces, y canticos, entretienen devotamente los espíritus, para que pausen algun rato en tantas austeridades»¹⁰.

La expresión «en Idioma Vascongado» es indicativa de que era algo novedoso e infrecuente este tipo de música en actos religiosos, pero deja constancia de que ya en el siglo XVII los religiosos de Aránzazu cantaban polifonía en euskera. Con todo, en su Antiguo Archivo Musical no existe partitura alguna en euskera, perteneciente al siglo XVII, a pesar de que, según Jon Bagués, desde el primer tercio de este siglo hasta el XIX Aránzazu conoce una etapa musical brillantísima.

Conviene también resaltar que la más antigua partitura polifónica con texto euskérico, procede del Palacio de Laurgain en Aya de Zarauz, partitura localizada por Juan Tellería, coadjutor de esta parroquia.

Don Manuel Lecuona publicó en 1925 un suelto en la revista GYMNASIUM, del Seminario de Vitoria, con la reproducción de los dos villancicos contenidos en dicha partitura.

El primero «Tono al Nazim.¹⁰ de N.^{ro} S.^r Jesu X^{po}, Solo. Estriv.^o - 1705» constituye hasta ahora la partitura polifónica con texto en euskera de mayor antigüedad y se halla expuesta en ERESBIL (Rentería).

Según don Manuel Lecuona «tanto en el estribillo, como en las coplas que siguen, la notable corrección de su léxico no deja de contrastar con la incorrección, que es tan común en otras producciones de su género. Esta circunstancia nos hace creer que el villancico de que tratamos ha debido de nacer en un ambiente de relativa cultura. Por lo demás, el humor bucólico que rezuma toda la pieza, era corriente también en las castellanas de su género en aquella época, aun tratándose de las destinadas al sagrado recinto del templo.

Los versos son tetrapodios dactílicos, de un número de sílabas no siempre igual, por el uso indistinto que en ellos se hace del dactilo y del espondeo.» He aquí el texto:

Estribillo

*Eder dek olaan gabia,
larre onean ardia.*

10. Citado por Jon BAGUÉS en su *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*, pág. 25.

*Nafarra baino obe diagu
Zaragoza'ko zuria.
Brindatzen diat Zeledon;
onixek egiten dik on.
Sekulako onezkero
izango gaituk gu gizon.*

Coplas

1. *Belen'eko portalepean
Omen zeagok Jaungoikoa;
Ura ikusten an omen-dek
Paskoal gure aldekoa.*
2. *Goazen gu ere, Petiri;
Paskoal ez dek agiri.
Ardiaz kontu dadukala
esan zegoat Gatxi'ri.*
3. *Tenporau egon arren otz,
ba-natxeak ni gogoz;
alako Jauna ikustekoz
;zer erur da zer izotz!*
4. *Portalepean omen-zeagok
aurtxoa narru-gorrian,
dama eder bat dadukala
aldean bere adian.*
5. *Gizon bat ere omen-dek
dirudiana santua,
bere izenez deritzena
San Joseph justua.*
6. *Aur gazte onen oea
gutziz omen-dek pobrea,
lastoz debana koznea,
otez oa betea.*
7. *Bere aldean omen-zeatuk
astoarekin idia;
oetxek biok jango zegoe
oeko lasto guztia.*

8. *Asfoak on dik oloa,
idiak arto-lastoa;
festa onetan edan dezagun,
Petiri, ekar ardoa.*

El segundo villancico, de la misma procedencia, pero sin fecha, más interesante por su música, lo es menos por su texto:

*Nork orain esan lezake
gure criadorea.
Adanen eta Evaren
dala sucesorea.
Jesus maitea, neure maitea,
ongi etorria zerala,
gure redentorea.*

Estos villancicos nos han llegado con la melodía y el bajo cifrado; José de Uruñuela completó la realización con la mano maestra, a la que siempre nos tuvo acostumbrados.

Por encima del valor musical o lingüístico de estos dos villancicos, tenemos que saludar en ellos la tentativa primera de aplicación del euskera a la polifonía, con plena convicción de su autor.

Con esto no queremos decir que antes de 1705 no se hubiera empleado el euskera en la polifonía, sino que ésta es la partitura más antigua que conocemos, si alguien no demuestra lo contrario.

Volvamos ahora a Aránzazu. En su Antiguo Archivo Musical hay un bloque de no menos de 20 villancicos, en los que el euskera es protagonista. De ellos, cuatro pertenecen al s. XVIII. Tres son originales de Miguel de Oruña, maestro de capilla de la parroquia de Santa María en San Sebastián. Sus títulos dicen así: «Cer guertacen da mendi ofetan» (1769); «Aurcho baten Ycuster...» (1772); «Da Peru egusquia gabaz jaioa...» sin fecha, pero perteneciente a fines del XVIII. Estos datos están tomados del Catálogo realizado por Jon Bagüés, en el que además se cita a Antonio Zavala, que habla de otro villancico de Oruña: «Eguerritaco versoac cantatu ber diranac Donostiac Santa Marian, eta ipiniac Musican bertaco Maisu - Capilla Don Miguel Jose de Oruñac» (1783).

Conviene observar que el Archivo Musical de la Parroquia de Santa María en San Sebastián también ha sido catalogado por Jon Bagüés y entre sus fondos no hay partitura alguna de Miguel de Oruña. Existen abundantes manuscritos de Mateo Antonio Pérez de Albéniz (1765-1831), primer compositor del país presente en este catálogo con sus originales. El cuarto villancico del siglo XVIII existente en Aránzazu es de fray Agustín de Echeverría: «Euquiric echean bear dezun arguia...» (1779). Autor prolífico, de

quien se conservan más de 80 partituras, esta es la única que contiene euskera.

Antes de seguir adelante, debemos establecer aquí un paréntesis para tratar de dos partituras de esta época, que nada tienen que ver con los fondos musicales de Aránzazu.

El Conde de Peñaflores, además de componer el villancico «Irten ezazu», nos dejó el «Aita gurea» y «Agur Maria» para coro «a capella» de 4 v. m. Evidentemente se trata de un caso insólito, puesto que son las únicas partituras en euskera de tema religioso que no sea navideño en el s. XVIII.

Llegados al siglo XIX, nos encontramos con fray José Ignacio Larra-mendi, azcoitiarra (1786-1855), que también dejó una gran producción musical en Aránzazu, además de que sus partituras se hallan en muchos archivos parroquiales del país vasco.

De un total de 70 obras, tres de ellas son villancicos en euskera: «Ceruco Aingueruac arzayai»; «Nor zerate mutillac»; «Nescac eta mutillac».

Este compositor introduce en sus villancicos un detalle desconocido hasta ahora. Se trata de los villancicos escritos en castellano. De un total de 20, nueve presentan el siguiente matiz: con una estructura más o menos fija de Introducción - Estribillo - Coplas o Seguidillas - Zorcico, en esta última parte pasa del castellano al euskera. Estos «zorcicos» están escritos en 2/4, 5/8, 6/8 y 10/8.

Todos ellos pertenecen a principios del siglo XIX, con lo que es palmaria la escritura del zortziko en 10/8 con anterioridad a las teorías de Hilarión Eslava en su Método de Solfeo. Digamos otro tanto sobre la medida del zortziko en 5/8.

Entresacamos de entre estos villancicos el «Venid, venid, pastorcillos» por la curiosidad de su «zorcico» en 6/8, cuyo texto es así:

*O luz antorcha ermosa gaurco gabecoa
que al mundo has venido ceruetacoa
De una Madre doncella mancharic gabea
Dios en carne humana guztien jabea
Aquel niño esperado Ceru lurren jabe
para nosotros viene dudarican gabe
Mesias prometido uste guenduena
este es el que ha venido mundura gugana.*

Existen además en el gran bloque de «anónimos» cinco villancicos en euskera y cuatro en castellano con el consabido «zorcico» en euskera. Haciendo ya un balance de lo dicho hasta aquí de la polifonía religiosa, es evidente que el euskera se introduce a través de los villancicos. ¿Por qué razón? La respuesta la podemos encontrar en documentación paralela sobre la introducción del

castellano en la polifonía religiosa. El P. Samuel Rubio se pregunta: «¿A qué tanto villancico, precisamente en el culto, en determinadas fiestas?»¹¹ Más adelante añade: «El siglo XVII es la época en la que el villancico penetra en el templo, se sacraliza por decirlo así, quedando su nombre reservado, poco menos que exclusivamente, para el género religioso...»¹²

Conviene recordar aquí que la legislación eclesiástica exigía el latín para los actos litúrgicos, entre los que se contaban el rezo del Oficio Divino. El canto de los Maitines abarcaba unas piezas musicales denominadas «Responsoría». Es aquí donde comenzó el «libertinaje» de cambiar estas piezas por villancicos en lengua vulgar, sobre todo en Navidad. Como es lógico, ante los desmanes surgían voces imperiosas: «Doce años después de concluido e inaugurado el monasterio del Escorial dicta Felipe II un real decreto, concretamente el 11 de junio de 1596, por el que prohíbe el canto de los villancicos y otras piezas de romance en su real capilla... sino todo en latín como lo tiene dispuesto la iglesia»¹³. Pero uno de los monjes del Escorial escribía en 1630: «Felipe II quitó los villancicos de su Real Capilla: ya se han vuelto a introducir, y de modo que en fiestas, el canto llano del oficio, es como de aldea, y no es oído ni visto, y los villancicos se celebran con suma autoridad, y solemnidad, y parece que se tiene como principal, y el oficio divino como por accesorio; cosa digna de llorar por hacerse en capilla de Rey tan pío y tan Católico, y en presencia de los Nuncios y Legados del Papa, y otros Prelados, que lo habían de celar. Esto se va introduciendo en otras muchas partes, y lo que es peor, en los monasterios de Frailes y de Monjas... Del día de Navidad y de Corpus Christi no hablo, porque como Dios en este día se humanó tanto, parece se puede tomar un poquito más de licencia para el consuelo humano, pero siempre debe hacerse con mucha modestia...

De aquí es que los villancicos hechos en lengua Guineá o Gallega o en otras que no son sino para mover a risa y causar descompostura; y otros hechos a imitación, o en la letra o en el tono, de los cantares o letras profanas y que despiertan la memoria dellas, en ninguna manera debrían cantarse en la iglesia ni en el coro... y como están vedadas hacerse representaciones profanas en la iglesia, sería justo lo estuviesen los villancicos, que son desta data y calidad; pues en lo uno y en lo otro corre la misma razón.»¹⁴

Estas consideraciones nos hacen pensar que la libertad que se tomaban para cambiar los «Responsoría» de maitines por villancicos, fue la causa

11. RUBIO, Samuel: *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, folleto contenido en «Siete villancicos del P. Soler», 1979, Instituto de Música Religiosa de la Excm. Diputación de Cuenca.

12. RUBIO, Samuel: *Forma del villancico...* op. cit., pág. 37.

13. RUBIO, Samuel: *Forma del villancico...* op. cit., pág. 53.

14. RUBIO, Samuel: *Forma del villancico...* op. cit., pág. 54.

impulsora de introducir el euskera en esos mismos villancicos, como idioma que promovía mayor «consuelo humano» en los señalados días de Navidad.

Andando el siglo XIX, el euskera se va introduciendo en partituras polifónicas religiosas de diversa índole, que ya son patrimonio de cualquier archivo parroquial. Los Armentia, Aldalur, Eleizgaray, Ercilla, Santesteban, etc. etc., nos han dejado canciones de misión, rosarios, letrillas y novenas a la Virgen, los santos, etc...

En el s. XX con la creación de la conciencia nacionalista vasca, surgen delicados poetas, que no sólo sirven poemas a los compositores de música religiosa en el país, sino adaptan textos euskéricos a composiciones universales de Bach, Haller, anónimos, etc...

Por fin, al promover el Concilio Vaticano II la reforma de la liturgia, se equipara el uso de las lenguas vulgares al latín. A partir de aquí, el euskera se hace presente en partituras de misas, salmos, etc...

b) En música profana los testimonios antiguos son menos y, sobre todo, más tardíos.

Ya hemos hecho anteriormente una exposición del uso parcial del euskera, fragmentado o mezclado en el «vizcaíno» y cómo esto mismo contribuye a que los compositores vascos soslayan el euskera como idioma propio de sus composiciones profanas.

Por el momento, la partitura más antigua con texto euskérico creemos que es el 2.º tiempo de la «Canción del vino», que situamos a mediados del siglo XVIII. Ya hemos hablado de ella y sus famosos versos.

Habrá que repartir su paternidad entre el P. Meagher y el Conde de Peñafiorida. Repetimos que consideramos a éste último el autor de la música. En 1764 se estrenó en Vergara y se editó en Vitoria «El Borracho Burlado» ópera cómica en castellano y bascuence, escrita y puesta en música por un caballero guipuzcoano, que no es otro que el Conde de Peñafiorida. He aquí un auténtico hito en el uso del euskera en la música profana. Sin embargo son sintomáticas las palabras de su autor en el prólogo: «No me detengo en repetir lo que dixen en la otra Opera para probar de que nunca fue mi intención el imprimir, ni esta, ni aquella; pues lo mucho que lleva de Vasuence esta, es una prueba evidente de ello, porque sería presentar al Público una pieza poco recomendable, y esto no es regular en ningún Autor.» Saque el lector las conclusiones que crea oportunas de estas palabras. El Conde de Peñafiorida escribió en castellano los recitados o hablados y en euskera los números cantados. Todavía sigue siendo un problema confuso el aspecto musical de esta obra. Con todo debemos proclamar al Conde de Peñafiorida el creador del teatro y ópera vascos.

Tras los descubrimientos del P. Donostía¹⁵, tenemos noticias de la existencia de zortzikos en euskera desde el siglo XVIII. Aunque este tipo de partitura presenta la polifonía en su acompañamiento, lo señalamos aquí por la gran abundancia que en el siglo XIX inundará el mercado musical del país, así como la afición a cantarlos y escucharlos. No es necesario esperar el «boom» de Iparraguirre, para encontrarse con toda clase de zortzikos en 5/8 u otras medidas, incluso zortzikos puntillados, en los archivos musicales más dispares.

Sin embargo el paso definitivo del euskera a la polifonía profana es obra de aquellos beneméritos compositores del s. XIX, los Santesteban, Sarriegui, Gorriti, Peña y Goñi, Arin, Eleizgaray, etc.

Con sus partituras y los recién nacidos orfeones vascos, el pueblo se estremece, al escuchar en concursos y conciertos espléndidas canciones en euskera, en sonoridades nunca imaginadas.

Si antes los polifonistas vascos dejaron de lado el euskera por un complejo de inferioridad, ahora la polifonía en euskera acrecienta el cariño del pueblo por su idioma indígena. Por fin hemos llegado a la meta, aunque con siglos de retraso.

El siglo XX será ya una auténtica explosión de compositores enamorados de su idioma y con él dejarán a la posteridad un extenso repertorio de partituras polifónicas de los más diversos estilos en continua evolución, hasta llegar a las últimas teorías del alsasuarra Agustín González Acilu: «Del euskera partirá todo el valor formal de una música vasca.» «El compositor habrá de centrarse sobre la tonología de la lengua, ya que ésta posee polaridades tonales derivadas de su principal característica, la entonación, y que a ella se subordinan los demás elementos lingüísticos». «Debemos liberarnos de todo lo que condicione la expresividad sonora de una lengua.»

LABURPENA

Herria euskaraz baliatzen den artean beraren kultura jasotzeko, herri horretako eskolatuak euskara eta etorritako beste kulturek ekarri duten hizkuntzen artean dabilta.

Euskal Herriak herri mailako kantuetan euskara duen bitartean, musikagile eskolatuak latin, gaztelera edo frantsesez aritu izan dira.

Berandu batetan azaltzen zaigu euskara polifonia erlijioso eta profanoan.

15. DONOSTIA, José Antonio de: *Dos Zortzikos del siglo XVIII en 5/8*. Revista Internacional de Estudios Vascos. Año 22. Tomo XIX. N.º 3.

Euskal Herriko polifoniaren hastapenetan, hutsune nabarmena dagoela onartu beharra dugu, hots, XI eta XII. mendeetan, XV. mende arteino. Orduan hasten da argitzen Euskal Herriko musikaren historia.

Garai honetan, musika erlijiosoan, latina zen hizkuntza ofiziala.

Musika profanoan ba dakigu Euskal Herrian ba zirela koblakariak, hastapenean atzerritarrak eta gero bertokoak; baina ez dugu frogarik euskara erabili zuten ala ez jakiteko.

Polifonia sailean –musika profanoan– aintzina euskara esaldi laburretan erabilia zela adierazten digute zenbait lekukotasunek. Esaldiok beste hizkuntzetan barnetuak agertzen zaizkigu. Kanturik zaharrena XV. mendeko «une mousse de Biskaye» deritzana dugu, berau Europa mailan oso ezaguna izanik.

CANCIONERO DE PALACIO DE LOS SIGLOS XV Y XVI delakoan kantu anonimo bi agertzen dira euskara arraro eta zatitu batez. Aipatu kantategian beste bi kantu agertzen dira euskal aipamenez.

XVII. mendean hasirik eta, batez ere, XVIII. mendean, zera agertzen da, alegia, entsaladak, doinutxoak, gabon kantak, batez ere, etab. Partiturotan textua «bizkaiera edo vizcaino» agertzen da, alegia, humorezko mintzairan gaztelera txarrean, euskarazko esaldi edo hitzez horniturik.

Aipaturiko partituren artean «La Vizcaina» (1784) deritzan doinutxo eskenikoa gailentzen dugu, berau Blas de Laserna corellarrena izanik; zeren bertan «bizkaiera edo vizcaino» mintzaira lanaren argumentu ardatza baita, gainera amaieran «Iru damatxo» kantatzen da.

Bestalde XVIII. mendeko erdialdean agertzen den «canción del vino» deritzaren puntuak aipatu nahi genituzke, zeinek bigarren aldian euskarazko olerkia aurkeztu duelarik, nahiz eta beste olerki hibrido batzuz nahasia azaldu.

Orain arte lekukotasun partziala daukatenak adierazi ditugu, euskara polifoniar agertzen den neurrian. Adieraz ditzagun orain lekukotasun absolutua adierazten duten lekuko zaharrenak.

Arantzazuko aintzineko Artxibo musikalean hurrengo berri hau irakurri ahal dugu, erlijiosoen begira penitentzial luzeekin erlazonatua, alegia: «penitentzion gogortasun eta laztasuna musika gogoz leuntzen eta biguntzen da, gaueko ordu batzutan; euskaraz, entzuten da. Beronen harmonia koru ezberdinez hornitua, alegia, bakoitza zortzi edo hamar pertsonaz osotua, abots eta kantikak aldizkatuak, izpirituak debotuki jostatzen dituzte; honela penitentzia, gogor hauetan zenbait unez atsedentzeko»

Baina orain arte ezagutzen den partiturarik zaharrena euskal textuduna «Tono al nazim^{to}. de N^{ro}. S^r. Jesu X^{pto} Solo. Estriv: 1705» deritzana da.

Erabiltzen duen lexikoarengatik ematen du kultura maila oneko giroan sortu zela; Hain zuzen, Aia– Zarautzeko auzuneko Laurgain jauregian du sorrera. Arantzazuko Artxibo Musikalean 25 gabon kantazko bloke bat dago, zinetan lau XVIII. mende-koak eta euskaraz idatziak agertzen direlarik.

Ordorenak XIX. mendekoak. Hauetatik 8 euskaraz. Besteek gutxi gora - behera egitura finkoa daukate «Sarrera - leloa - koblak edo zortziko dabilzentxoak». Azken zatian, zortzikoan textua euskaraz da eta beste guztia, gaztelerez. Zortzikoak 2/4, 5/8, 6/8 eta 10/8 delakotan idatzirik daude.

Undoriorz zera atera ahal da, alegia, polifonia erlijiosoan euskara Gabon Kanten bidez sartu zela. Partitura mota hau Ofizio Dibinoan «responsoria» delakoaren orde z sartu zen, latin beti izan behar zen legeen aurka eginik.

XIX. mendearen zehar, beste musikagile batzuk erabiltzen dute euskara misio kantuetan, arrosario, letrilla eta Ama Birjina eta Santuen bederatzihurrenetan... eta XX. mendean musikagileak ondo idatzirik dauden liburuez baliatzen dira eta batzuk euskal testu batzu egokitzen dituzte Bach, Haller, anonimo etabarren partitura orokorre. Baina Baticano II kontzilioak liturgiaren berriztapena bultzatzerakoan, herri hizkuntzak latinaz parekatzen ditu. Orduandanik euskara meza, psalmo etabarretako partituretan agertzen hasten da.

Aipatu lekukotasunarekin batera, euskarak musika profanoan dauzkan garrantzizko zenbait lekukotasun nabarmendu behar dira. Lehenago aipatu ditugu Ardo-puntuak, «Ardo Kantu» barnean tartekatuak, berauek gaztelerazko puntuekin batera daudelarik. Baita «La Vizcaina» deritzan doinutxoaz ere mintzatu gara. Partiturokin batera Peñafloredako Kondearen «El borracho burlado» opera nabarmendu behar da, berau 1964. urtean estreinatua izanik.

Aita Donostiari esker, XVIII. mendeko euskarazko zortziko biren berri ere badugu. XIX. mendean, Iparragirre etorri aurretik ere, zortzikoak euskaraz ugariak dira.

Baina polifonia profanoaren euskararen benetazko barnetze urratsa, Santesteban, Sarriegi, Gorriti, Peña eta Goñi, Arin, Eleizgaray etab. XIX. mendeko musikagile meritudunei esker eman zen.

XX. mendeak euskararekin manteminduriko musikagile anitz eman ditu eta geroarentzat euskararen, izan ere, tankera ezberdinetako partitura polifonikoen repertorium bikaina.