

Los tientos de falsas como tientos de *figurae*: retórica en la música para órgano de Cabanilles

Resumen:

El artículo comienza analizando la diferencia de matiz que hace la teoría musical española del siglo XVII entre disonancia y falsa, demostrando que este último concepto puede ser equivalente al concepto de *figura* desarrollado por Christoph Bernhard. Se estudian los procedimientos compositivos empleados en dos tientos de falsas de Cabanilles y otras piezas, su relación con determinadas figuras retóricas, así como un determinado tipo de construcción que parece emplearse en diversas ocasiones. Se constata la similitud de los temas de estas piezas con ejemplos de Buxtehude y Bach en música vocal relacionada con la Pasión, basados en una figura que la musicología actual ha denominado quiasmo. Esta relación semántica sería un ejemplo de la influencia en la música puramente instrumental de procedimientos procedentes de la música vocal, así como una justificación de su empleo en el contexto litúrgico correspondiente.

Palabras clave: Cabanilles, Falsas, Figuras, Retórica, Bach, Buxtehude, Pasión.

Abstract:

This paper analyzes the different nuance that Spanish musical theory from XVIIth Century attributes to the terms *disonancia* and *falsa*, showing that the late one could be similar to the concept of *figure* developed by Christoph Bernhard. The compositional procedures of two *tientos de falsas* and other pieces are studied, as well as their relationship with particular rhetorical figures, and a certain constructive schema which seems to be employed several times. The similarity of the themes of these pieces with other ones from Buxtehude and Bach is confirmed, in works connected with the Passion. These are based on a figure called *chiasmus* in modern musicology. This semantic relationship could be an example of the influence in instrumental music of procedures originated in vocal music, as well as a justification of its employing in a pertinent liturgical context.

Key words: Cabanilles, *Falsas*, Figures, Rhetoric, Bach, Buxtehude, Passion

Disonancia y falsa en la teoría española del siglo XVII

El tiento de falsas es un género —o subgénero, dentro del tiento— genuino de la música ibérica para tecla. Se caracteriza por su flujo polifónico continuo, sin cambios de sección ni de compás o tiempo, por su longitud no demasiada extensa, y por su movimiento

tranquilo con poca figuración y grados conjuntos. Y por supuesto, por la acumulación de disonancias o falsas.

En primer lugar, es importante señalar la distinción que entre ambos términos hace la teoría española de la época, recogida por los tratadistas Andrés Lorente y Pablo Nassarre. El término disonancia tiene un sentido extrínseco y absoluto: disonancia es la combinación de dos sonidos cuyo resultado es áspero, es decir que juntas suenan mal. Sin embargo, cuando estas disonancias son empleadas adecuadamente según las reglas del arte de la composición, no solo son soportables, sino que producen un efecto agradable. En este caso están permitidas y son denominadas falsas.

P[regunta]. ¿Hay diferencia entre disonante, y falsa? R[espuesta]. Si la hay: porque en tanto es especie falsa, en cuanto está introducida en la Música, en lugar de especie buena: y como con la especie mala se engaña al oído, usándola con engaño, por eso se llama especie falsa; pero no tiene duda, si que considerada por sí sola, y separada de la Música, solo se puede llamar especie mala, y disonante; y solo falsa cuando introducida [de acuerdo a las reglas del arte]¹.

Por ejemplo, si consideramos una séptima de manera aislada, esta suena mal. Pero empleada en forma de retardo no solo es admisible sino que incluso produce un efecto agradable. Es más, estas especies disonantes son necesarias para la composición musical, pues sin ellas la música se consideraría «desabrida»². Esta alternancia de consonancia y disonancia, empleada como procedimiento constructivo en la composición, es relacionada de manera expresa por la teoría musical con la técnica del claroscuro en la pintura.

...y por esta causa los Compositores para que las consonancias salgan más suaves, más hermosas, y dulces, han de poner junto a ellas las disonancias [...] los Pintores, para que unas cosas parezcan mas claras, y resplandecientes, ponen junto, y cerca de ellas otras sombrías, y oscuras. Así los Compositores (como hemos dicho) para que las consonancias salgan mas harmoniosas, y sonoras, han de poner junto a ellas las disonancias [...] las consonancias, y disonancias, que son contrarias, pertenecen a la misma ciencia de la Música [...]³.

¿Cuál es la manera de emplear la disonancia para que pueda ser considerada falsa? La respuesta que da la teoría de la época es que una disonancia debe ser presentada siempre subordinada a una consonancia que la justifique⁴. Esto no deja de tener relación con el pensamiento teológico de la época: para su salvación, el pecado del hombre está justificado

¹ NASSARRE, Pablo. *Fragmentos Músicos*. Madrid, Imprenta Real, 1700 (1^a edición Zaragoza, 1683).pág. 97.

² Sobre concepto de disonancia en la música española del siglo XVII cfr. BERNAL, Miguel. *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*. Madrid, UAM ediciones, 2004, 277-281.

³ LORENTE, Andrés. *El porqué de la Música*. Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672.pág. 276.

⁴ NASSARRE, Pablo. *Escuela Música...* Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724.1724 vol. 2, 125-126. Cfr. BERNAL, Miguel. *Procedimientos constructivos...*, pág. 282.

por la muerte de Cristo. Del mismo modo para que sea admisible la disonancia debe ser justificada por una consonancia en la cual resuelva. No en vano, como se verá más adelante, creemos encontrar en estos tientos elementos semánticos que nos remiten a la Pasión, y de hecho tradicionalmente se asocian estas piezas a la Elevación, momento de la misa en el que esta es rememorada.

Debo advertir que difícilmente se encuentran referencias expresas a esta función litúrgica de los tientos de falsas. El género análogo en el ámbito italiano contemporáneo, que es la tocata de *durezze e legature*, sí tiene clara y expresamente asignada dicha función. En el contexto español, un ejemplo explícito de tal uso litúrgico lo encontramos en la obra anónima recogida por Martín y Coll «Ligaduras para la elevación, tono 3º»⁵, cuya construcción se asemeja a los tientos de falsas de Cabanilles⁶. Ligaduras es el término empleado en la teoría española de los siglos XVII y XVIII para las falsas o disonancias en forma de retardo. Debe tenerse en cuenta que posiblemente ni todos los tientos de falsas serían para la elevación, ni todas las elevaciones serían tientos de falsas. En efecto, Antonio Soler tiene un verso de *Regina Coeli* intitulado como *de falsas*⁷, aunque en mi opinión existe la duda de que ese verso sea realmente para alternar con la antífona en cuestión. Puesto que la serie consta de cuatro versos, el mismo que estrofas, serviría quizás no tanto para alternar sino para sustituir la totalidad del canto llano de la antífona mariana correspondiente⁸. Por supuesto este verso de falsas presenta un estilo ya muy alejado del que estamos tratando, de la tipología original del tiento de falsas solo le quedaría el ritmo pausado, la registración con flautados, y quizás las sorprendentes y alejadas modulaciones. Por otro lado, encontramos la indicación del empleo de los clarines de fachada en un verso de *Pange Lingua* de Vicente Rodríguez «Para cuando levantan a Dios»⁹. Quizás esto refleja la práctica en la fiesta del *Corpus Christi*, cuando al descubrir y reservar el Sacramento intervenía el *tutti* de la Capilla.

⁵ *Flores de Música*, 1703, Madrid Biblioteca Nacional M 1357, pág. 249-250.

⁶ Se ha difundido esta pieza atribuida a Cabanilles en diferentes grabaciones, quizás debido a la atribución hecha por Patrick Roose en IMSLP. [consulta 18-4-019].

[https://imslp.org/wiki/Ligaduras_de_3%C2%B0_tono_Para_la_Elevaci%C3%B3n_\(Cabanilles,_Juan\)](https://imslp.org/wiki/Ligaduras_de_3%C2%B0_tono_Para_la_Elevaci%C3%B3n_(Cabanilles,_Juan))

⁷ Antonio Soler, *Música para Órgano*. Estudio y transcripción de José Sierra. San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escurialenses, 1997, pág. 163-165.

⁸ La sustitución total de un canto llano por versos para órgano parece deducirse de esta indicación de un ceremonial de fines del siglo XVI: «En las festividades dobles mayores, se tañe el órgano en ambas vísperas, y completas, en maitines, y laudes a solos los Himnos, y cánticos, y al *Te Deum laudamus* (cuando no hay copia de frailes que le canten)» DE CÁCERES, Fray Francisco. *Ceremonial de los oficios divinos*. Toledo, Pedro Rodríguez, 1591, f. 143. Cfr. BERNAL, Miguel. «El papel de la música de órgano en la liturgia a través del testimonio de Fray Francisco de Cáceres (1591)». *Ars et Sapientia* 11 (agosto 2003) pág. 31-41.

⁹ *Ilustración Valenciana, Música de Tecla valenciana vol. V*, Estudio y transcripción de Vicent Ros. València, Institució Alfons el Magnànim, 1998, pág. 32-36.

Volviendo al empleo de la disonancia, la manera correcta de emplearla según el canon de Zarlino es o bien en forma de ligadura (*syncopa*¹⁰) preparada y resuelta, o en forma de nota de paso por grados conjuntos en parte débil (*transitus*). En cuanto a las ligaduras, es importante tener en cuenta que solo se consideran propiamente ligaduras los retardos de segunda y séptima. Todas las demás, o bien son ligaduras de 7^a ó 2^a entre voces particulares a las cuales se añade un bajo, o son ligaduras más extraordinarias (de tritono, de novena, etc.). A estas se van añadiendo paulatinamente otras maneras más libres de introducir la disonancia, bien como nota de paso en parte fuerte (*quasi transitus, transitus inversus*), o como disonancia que se despidé de salto (*superjectio, subsumptio*). Todas estas falsas deben ser consideradas por tanto maneras extraordinarias de tratar la disonancia para imprimir al discurso musical una expresión afectada.

Así, el término *falsa* se podría equiparar al de *figura* empleado por Christoph Bernhard: «Figura es una cierta manera de emplear las disonancias, de modo que estas no solo no repugnen, sino más bien resulten agradables, y pongan de relieve el arte del compositor»¹¹. Según afirma González Valle, «las disonancias, a estas alturas del siglo XVII, habían dejado de ser “algo prohibido” o “muy controlado” por la teoría musical, para ser elevadas al grado de “licentiae” o “figura rhetoricae”»¹².

En los tientos de falsas se explota la acumulación de disonancias, especialmente de aquellas que por estar tratadas de forma menos habitual pueden ser consideradas *figurae*. Otros elementos, no necesariamente armónicos, también pueden ser considerados disonancias, en el sentido de que rompen el equilibrio, como en el terreno melódico los cromatismos o los intervalos disminuidos (*passus duriusculus, saltus duriusculus*), así como determinadas irregularidades en el terreno rítmico.

Con estos elementos, procedentes de la teoría contemporánea, podemos ahora analizar los tientos de falsas indicados desde el propio paradigma de la época. Esta es la manera en la que propongo plantear la aproximación a esta música.

¹⁰¹⁰ Para esta y todas las figuras que se citan a continuación *cfr.* BERNHARD Christoph. *Tractatus Kompositionis augmentatus*, ca. 1657, ed. Joseph Müller-Blattau en *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seiner Schülers Christoph Bernhard*, 2^a edición, Kassel: Bärenreiter 1963, pág. 133-144.

¹¹ «Figuram nenne ich eine gewiße Art die Dissonantzen zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein nicht widerlich, sondern vielmehr annehmlich werden, und des Componisten Kunst an den Tag legen» BERNHARD Christoph, *op. cit.*, capítulo 16 párrafo 3. Agradezco a Pere Ros los consejos para la traducción de esta cita.

¹² GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. *La música en las catedrales en el siglo XVII, los villancicos y romances de fray Manuel Correa*, estudio y edición de José Vicente González Valle. Barcelona, C.S.I.C., 1997. Pág. 51.

Tiento de falsas de primer tono¹³



Ilustración 1 Barcelona, Biblioteca de Catalunya M 729 fol. 33 y Madrid, Biblioteca Nacional M 1360 pág. 1

El primero y más llamativo de los elementos disonantes aparece en el plano melódico. Se trata del propio tema de la pieza, con su morfología en forma de cruz que incluye además un intervalo de 4^a disminuida. Se ha supuesto —Spitta parece haber sido el primero, según señala Tomita¹⁴— que esta fórmula es empleada en música barroca para simbolizar la cruz y la Pasión de Cristo. Se trataría por tanto de un caso de *hypotyposis* (ύποτύπωσις)¹⁵, es decir, de descripción pictórica mediante la música por similitud, figura que a su vez procede de la retórica literaria dentro de las figuras de acumulación detallante o *evidentia*, por las que se detalla un objeto concreto¹⁶. A pesar de que ninguna fuente teórica musical del barroco hace referencia a esta figura y su supuesto significado, la encontramos en no pocas ocasiones en la música de autores como Bach y Buxtehude asociada a un texto en el que se hace referencia a la Cruz y en un contexto relacionado con la Pasión de Cristo. Es el caso del *Laß ihn kreuzigen* («Crucificalo») de la Pasión según San Mateo, donde encontramos exactamente el mismo tema¹⁷.

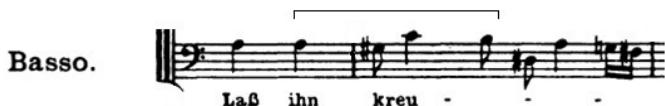


Ilustración 2: *Chiasmus o figura de la Cruz en la música de Bach*

¹³ Joan Cabanilles. *Ausgewählte Orgelwerke*. 3 Vol. Estudio y transcripción de Miguel Bernal y Gerhard Doderer. Kassel, Bärenreiter, 2017, 2017 y 2018, Vol. II pág. 1-2.

¹⁴ SPITTA, Philippe. *Johann Sebastian Bach*, 3 vol. Leipzig, 1873-1880, vol. 2, 549, n. 630, citado en TOMITA, Yo. “The Passions as a Source of Inspiration? A Hypothesis on the Origin and Musical Aim of *Well-Tempered Clavier II*.” en *Compositional Choices and meaning in the vocal Works of J. S. Bach* Ed. Mark A. Peters, Reginald L. Sanders, Lanham/Boulder/New York/London, 1992, pág 225-244. Pág. 239, nota 25.

¹⁵ BURMEISTER, Joachim. *Musica Poetica*. Rostoc, Stephanus Myliander, 1606.p. 62, citado por BUELOW, George J. «Rethorik and Music» en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Stanley Sadie, 1980. Vol. 15 pp. 793-803.

¹⁶ LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975, pág. 180.

¹⁷ Bach, Johann Sebastian, *Matthäus Passion*, Editado por Hans Grishkat, Londres/Zürich/Mainz/New York, Eulenberg, 1967. Pág. 215. Citado por Tomita, *op. cit.*, pág. 234.

También Buxtehude emplea esta figura en un contexto relacionado con la Cruz. Afirma Isabella van Elferen que «Buxtehude emplea una figura melódica de cruz y un sostenido para ilustrar la crucifixión»¹⁸, y cita el siguiente ejemplo, correspondiente a un aria de la cantata *Ad Manus*, que forma parte de la serie *Membra Jesu Nostri*, una serie de siete cantatas dedicadas a la contemplación de cada uno de los miembros de Cristo en la cruz¹⁹. El texto del aria dice «Salve, Buen Pastor, fatigado en la agonía, desmembrado en el leño, y que al leño estás clavado, con las santas manos extendidas»²⁰. Obsérvese que este tema tiene la misma morfología que el anterior, pero retrogradado, y contiene un movimiento melódico idéntico al del tiento de falsas de 4º tono que se analizará más adelante.

Aria Soprano 1mo

Ilustración 3: La figura de la Cruz en *Membra Jesu Nostri* de Buxtehude

La historiografía actual denomina a este tema quiasmo (*Chiasmus*, Χιασμός) por la similitud con la grafía de la letra griega X, Jή²¹. Hay que precisar que el *chiasmus* no está descrita como figura musical por las fuentes históricas de la teoría musical del barroco, y que el *Chiasmus* literario es en realidad en la mayoría de los casos un razonamiento que podríamos denominar cruzado²². Un ejemplo lo encontramos en este texto de la tonada humana de Clemente Imaña (s. XVII) *Filis yo tengo*: «cuando entiende es ignorante, cuando ignora es entendido»²³. Más allá de en el campo semántico también hay *chiasmus* en el plano morfológico o gramatical. Así, se considera también *chiasmus* una construcción tipo AB:BA.

¹⁸ «Buxtehude employs a melodic cross figure and a sharp sign to illustrate the crucifixion» VAN ELFEREN. Isabella. *Mystical Love in the German Baroque, Theology, Poetry, Music*. Lanham/Toronto/Plymouth, The Scarecrow Press, Inc., 2009, pág. 252.

¹⁹ Dieterich Buxtehude, *Membra Jesu Nostri patientis sanctissima*, nº 3 *Ad Manus*, aria *Salve Jesu, pastor bone* (ed. Martin Straeten, imsdp). Citado por

²⁰ «Salve Jesu, pastor bone, fatigatus in agone, qui per lignum es distractus, et ad lignum es compactus, expansis sanctis manibus»

²¹ cfr. GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Cabanilles en el entorno europeo», en *Tiento a Cabanilles, Simposio internacional: ponencias y comunicaciones*, (ed. José Climent), Valencia, Palau de la Música y Congresos, 1995.

²² LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*, pág. 194-198.

²³ *Cantatas y Canciones (Música barroca española, vol. V)*, Estudio y transcripción de Miquel Querol, Barcelona, C.S.I.C., 1973, pág 1-2.



Ilustración 4: Chiasmus en el tema del tiento de falsas de primer tono

La identidad de este tema (transportado al tono correspondiente) con el de la fuga en do# menor del primer libro del *Clave bien temperado* de Bach BWV 849 ha sido señalado por José Vicente González Valle (*op. cit.*). García Ferreras por su parte lo compara al *Conctrapunctus I* del arte de la Fuga²⁴.

Más allá de los retardos habituales de 7^a ó 2^a, hay otros elementos disonantes:

- Notas de paso disonantes en el alzar del compás —*Quasi transitus* o «pasar mala por buena»²⁵— que se han señalado con una cruz (+).
- 5^a aumentada c. 7 (alzar), c. 37. 4^a disminuida c. 5, c. 38 (señaladas con flechas).
- Cromatismo c. 12 y 13-14.
- 7^a que ocupa todo el alzar c. 38 marcada con dos cruces (++) .
- ligadura de tritono c. 38.

La pieza fluye casi sin solución de continuidad, con ese juego luz-sombra producido por la sucesión de disonancias, como las nubes que se deslizan en un cielo que alterna sol y sombra, sin que haya una evolución. Las cláusulas son casi siempre evitadas, es decir, no cierran, para dar esa impresión de continuidad. En el primer tono las cláusulas principales están en la mediación La (Alamire)²⁶ y final en Re (Delasolre), se han señalado con trazo discontinuo. Recordamos que cláusula es un movimiento melódico de segunda descendente y ascendente en forma de síncopa, que sirve de cierre a una frase o sección. Se suele realizar como un retardo de séptima (o de segunda si estuviera invertida).

²⁴ GARCÍA FERRERAS, Arsenio. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk*, Regensburg 1973, pág. 112

²⁵ Sobre «pasar mala por buena» *cfr.* BERNAL, Miguel. *Procedimientos constructivos...*, cap. VIIId, pág. 312.

²⁶ La notación absoluta actual puede confundirse con la solmísación. Por esta razón indico junto a la notación actual la notación absoluta de la época.

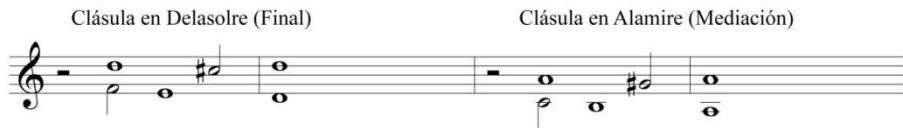


Ilustración 5: Cláusulas del primer tono en final y mediación

Una cláusula en la mediación La (Alamire) en c. 7-8 (La-Sol#-La) no tiene carácter conclusivo debido a la armonía de 5^a aumentada (producida al subir el Si del tenor al Do en lugar de mantenerse para bajar al La. En c. 15-16 sí tenemos una cláusula conclusiva en la mediación (La-Sol#-La), y aparece un nuevo motivo en movimiento de negras, figura llamada «paso de vuelta» en la teoría y que en principio debe evitarse en el contrapunto²⁷. Pero inmediatamente retoma el discurso anterior, con el mismo juego luz-sombra. Las cláusulas en el tercer grado Fa (Ffaut) son las siguientes en importancia en este primer tono. En c. 31-32 parece que va a haber una cláusula Fa-Mi-Fa, pero esta es finalmente evitada.

En c. 29 hay una cláusula en la final (Re-Do#-Re), pero cuyo carácter conclusivo está neutralizado. El tema (*chiasmus*) está concatenado con dicha cláusula, es decir, empieza antes de que la cláusula acabe, de manera que la entrada del tema queda por así decirlo «a caballo» de dicha cláusula, o «acometida» en palabras de Correa²⁸. Por ello, en mi opinión, en la interpretación no habría que ceder a la tentación de una cesura, podríamos cortar en las tres voces inferiores pero ligar bien el tiple para producir la continuidad del tema principal de la pieza.

Al final del tiento, coincidiendo con la última aparición del tema, se produce una mayor acumulación de disonancias más llamativas. 5^a aumentada c. 37, 4^a disminuida c. 38, 7^a que ocupa todo el alzar, 5^a aumentada y ligadura de tritono en ese mismo compás, extinguiéndose la pieza sin sobresaltos: todas las voces por movimiento conjunto en una cláusula de dos disonancias en la final Re (Delasolre).

²⁷ LORENTE, *El porqué...* pág. 312.

²⁸ «...advierte así mismo el buen discípulo la calidad de la cláusula, si fue acabada o acometida; si fue remisa o sostenida: el acompañamiento que tuvo, sobre que falsa se intentó si se acabó sobre ella misma, o acometiendo otra de nuevo al acabarse», CORREA DE ARAUXO, Francisco. *Libro de tientos y discursos... Facultad Orgánica*, Alcalá, Antonio Arnao, 1626 “Prólogo en alabanza de la cifra” fol. 4v.

Tiento de falsas de primer tono

The musical score consists of ten staves of music, each with two voices (treble and bass). The key signature changes frequently, indicated by sharp and double sharp symbols. The time signature is common time (indicated by 'C'). The score includes several annotations:

- Chiasmus**: A bracketed section starting at measure 5.
- [fol. 33v]**: Measure 11, above the bass staff.
- 4^a disminuida**: Measure 11, above the bass staff.
- Cláusula en La**: Measure 11, above the bass staff.
- 5^a aumentada ↑**: Measure 11, below the bass staff.
- cromatismo**: Measure 11, below the bass staff.
- [fol. 34]**: Measure 16, above the bass staff.
- cláusula en La**: Measure 16, above the bass staff.
- cromatismo**: Measure 16, below the bass staff.
- [fol. 33v]**: Measure 21, above the bass staff.
- 26**: Measure 26, above the bass staff.
- cláusula en Re**: Measure 26, above the bass staff.
- [fol. 34]**: Measure 31, above the bass staff.
- 36**: Measure 36, above the bass staff.
- cláusula en Re**: Measure 36, above the bass staff.
- 5^a aum. ↑**: Measure 36, below the bass staff.
- 4^a dism. ↑**: Measure 36, below the bass staff.
- 5^a aum. ↑**: Measure 36, below the bass staff.
- ligadura de tritono**: Measure 36, below the bass staff.

Ilustración 6: análisis del tiento de falsas de primer tono

Tiento de falsas de cuarto tono²⁹



Ilustración 7: Tiento de falsas de cuarto tono, Barcelona, Biblioteca de Catalunya M 386 pág. 45-46

Esta pieza presenta una construcción sustancialmente diferente a la anterior, que estaba compuesta como un deslizamiento continuo de claroscuros. Por el contrario, en este tiento hay una evolución orgánica que se describirá a continuación.

- El tema principal (A) es similar al del tiento anterior, semánticamente idéntico al presentar también la morfología del *chiasmus*. Es más, se observa que se trata de la retrogradación del tema del tiento anterior, como se ve en la Ilustración 8. Se ha constatado la identidad de este tema con el empleado por Buxtehude en un contexto relacionado con la cruz (*Vide supra*, Ilustración 3).

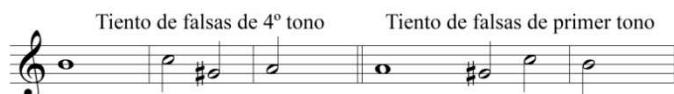


Ilustración 8: Temas de los tintos de falsas de primer tono y de cuarto tono, uno es la retrogradación del otro

- Un contramotivo b acompaña siempre al tema A, basado en notas repetidas (*multiplicatio* o *repercussio*) que le imprimen un carácter duro, reforzando la gravedad del tema. Podría tratarse de otro empleo de la *hypotyposis*, simbolizando con ese martilleo los clavos, con lo que junto a la expresión de la cruz por el *chiasmus*, aporta una descripción pictórica de la Pasión. Es de recordar que el tema del sufrimiento físico (tormentos de la pasión) o psicológico (oración en el huerto) de Cristo es un recurrente en el arte plástico de la época, de manera que estas piezas serían su correspondencia musical.

- Tras una progresión de ligaduras de tritono en el bajo³⁰ que resuelven en sexta (se han marcado 4+ – 6), se expone el tema retrogradado, que, como se ha dicho, resulta

²⁹ Joan Cabanilles. *Ausgewählte Orgelwerke*, Vol. II pág. 3-4.

idéntico al del tiento de primer tono (*vide supra* Ilustración 8). Este momento, como se explicará más abajo, es un punto importante de reposo, una cumbre del tiento. Es de señalar la bordadura que da lugar a una segunda aumentada, señalada con +.

- La pieza continúa con dos pares de nuevas exposiciones del tema A, siempre acompañado del contramotivo b, alternando con estrechos del tema b en c. 50-53. El momento de más tensión llega cuando se repite con insistencia el contratema b en estrecho en cc. 58-63 y 65-57.

- Por fin aparece un motivo nuevo c, que se había anunciado ya parcialmente en c. 53, y que tiene una cierta similitud con la inversión de b. Su carácter descendente da como resultado una relajación de la tensión que se había alcanzado.

Algunas particularidades armónicas son también las disonancias que se acumulan en el momento de la retrogradación: La 4^a en el alzar de compás 44 y en c. 45 y 46 4^a disminuida y 5^a aumentada respectivamente.

Es necesario aclarar lo referente a la 4^a en el alzar de compás 44 (*). Sabido es que la 4^a con el bajo, en la teoría de la época, es considerada como disonancia, y como tal debe ser tratada. Su empleo en el alzar se explica por la *suposición de tiempo*, que consiste en suponer que en realidad estamos en un tiempo el doble de lento, en el cual ya dicha disonancia estaría en parte débil.

Recordemos que en esta época el compás C (compasillo) se considera un compás de dos tiempos, cuya unidad de tiempo es la mínima o blanca. Sin embargo, es necesario suponer que en realidad, independientemente de cómo están situadas las barras de compás, estamos en un compás de 2/1, en el que la unidad de tiempo es el semibreve o redonda, resultado de aglutinar dos compases de compasillo (véase Ilustración 9, las flechas señalan dar y alzar del compás supuesto). De esta manera, la cuarta en cuestión se produce ahora en parte débil, la segunda parte del alzar, con lo que las reglas del tratamiento de la disonancia no han sido contravenidas, a condición de suponer un tiempo más lento.

³⁰ BERNAL, Miguel. *Procedimientos constructivos...*, pág. 293-294.



Ilustración 9: suposición de tiempo en c. 43-44 del tiento de falsas de 4º tono

El razonamiento aducido es el mismo empleado por Correa de Arauxo al señalar en el Tiento 55 c. 77 una cuarta con el bajo, disonancia que justifica pues «en este caso el diatesarón [=cuarta] es considerado consonancia, pues la mínima respecto de la breve es como la corchea respecto de la semibreve en glosa»³¹.

El efecto es una ralentización, recurso que el orador emplea para subrayar la idea más importante de un discurso. Hay otros procedimientos retóricos con un efecto similar. Cabanilles emplea, para subrayar la palabra *mortuorum* en el Credo de su Misa, una ralentización explícita del tempo indicada con el término «Espacio»³².

Ilustración 10: Cabanilles, *Misa, Credo*

Otra manera de ralentización del tiempo para resaltar una idea o unas palabras determinadas es la figura retórica *noema*, descrita por Joachim Burmeister³³, que consiste en una detención del discurso polifónico yuxtaponiendo un fragmento homofónico consonante. Este recurso había sido empleado desde al *Ars Nova*, véase como se detiene el discurso

³¹ CORREA DE ARAUXO, Franciso. *Libro de tientos y discursos...* Facultad Organica, Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626, fol. 144v. Cfr. BERNAL, Miguel. «Francisco Correa de Arauxo, teórico de la *seconda prattica*: Tratamiento de la disonancia y casuística moral» en *Revista de Musicología*, XXVIII, 2 (2005), pág. 891-917. Sobre la suposición de tiempo cfr. BERNAL, Miguel. *Procedimientos constructivos...* pág. 400-409.

³² Joan Cabanilles, *Obras vocales*. Estudio y transcripción de José Climent. Valencia, Piles, 1971, pág. 49-50.

³³ BURMEISTER, Joachim. *Musica Poetica* pág. 62, cfr. BUELOW, George *op. cit.*

polifónico en las palabras *Jesu Christe* del Gloria de la *Messe de Notre Dame* de Guillaume de Machaut. Por cierto, encontramos el tema del tiento de falsas de primer tono en la tercera voz.

Ilustración 11: G. de Machaut, *Messe de Notre Dame, Gloria* (fuente: imslp)

En el tiento de Cabanilles no se da propiamente la figura de *noema* en el sentido descrito por Burmeister, pues dicha figura implicaría unos acordes homofónicos consonantes. Pero sí se constata una ralentización, casi una detención sobre el motivo del *chiasmus*.

A modo de sinopsis de la construcción de esta pieza, se constata la exposición de una idea principal A que corresponde a un afecto doloroso, el *chiasmus* con el característico intervalo disminuido (¿la cruz y el sufrimiento que esta produce?). Esta idea es simultáneamente reforzada o complementada por una idea secundaria (por ello la indico en minúscula) b, un martilleo de notas repetidas (¿los clavos?). La exposición de ambas ideas alcanza su culminación en la retrogradación del tema en cc. 42-44. Mediante la ralentización, se fija la atención en dicha idea (figura similar al *noema*, aunque aquí no lo sea en sentido estricto). En este punto el discurso no relaja todavía la tensión, pues este continúa con una intensificación producida por la presentación del contramotivo b en estrecho en c. 50-53, 58-63, 65-57, acumulación que parece intensificar la idea del tormento (¿*acumulatio*?). Finalmente un nuevo tema c, en progresión descendente, produce una cierta relajación. La cabeza de este motivo había aparecido ya en c. 54, aunque como tal solo se desarrolla desde c. 69. Hay una aparente similitud de este motivo c con la inversión del contramotivo b, quizás podría tener una función de *refutatio*, bien como empleo de argumentos contrarios a favor de la parte propia³⁴ o refutación de la idea inicial como antítesis (*antitheton ávtíθετον*)³⁵.

³⁴ LAUSBERG, Heinrich. *Elementos...* parágrafo 381 pág. 187

³⁵ *Ibid.* parágrafo 386 pág. 190.

¿Significaría que debemos reconfortarnos pues el sufrimiento en la cruz es por nuestra salvación?

Tiento de falsas de cuarto tono

The musical score consists of four staves of music. Staff 1 (measures 1-10) starts with a dynamic [p. 45] and a key signature of one sharp. It features two melodic lines, labeled 'A' and 'b', separated by a measure. Staff 2 (measures 11-20) continues with the same key signature and dynamics, also featuring lines 'A' and 'b'. Staff 3 (measures 21-30) shows a transition with a new key signature and dynamic, labeled 'cromatismo'. Staff 4 (measures 31-40) concludes the section with a dynamic of $\frac{4}{2}$.

The musical score consists of five staves of organum notation. Staff 1 (top) starts at measure 40, with a bracket above the notes labeled '+ retrogradación de A'. Measures 49 and 58 also have brackets labeled 'b' and 'c' respectively. Measure 58 includes a key signature change to A major. Staff 2 (second from top) starts at measure 49, with a bracket labeled 'b'. Staff 3 (middle) starts at measure 58, with a bracket labeled 'b'. Staff 4 (third from top) starts at measure 67, with a bracket labeled 'c'. Staff 5 (bottom) starts at measure 76 [p. 46], with a bracket labeled 'c'. Various accidentals like ♯, ♮, and ♫ are present throughout the score.

Otras piezas con construcción similar

Es interesante constatar que una construcción similar a la del tiento de falsas de 4º tono que se acaba de analizar es empleada en otras obras. A saber, se expone un tema que incluye figuras relacionadas con un afecto angustiado (*saltus duriusculus*), y tras alcanzar un punto de máxima tensión se introduce una nueva idea (*adjectio*, $\pi\lambda\varepsilon\omega\nu\alpha\sigma\mu\circ\zeta$ ³⁶) que rebaja esa tensión. El símil retórico sería el de un que orador introduce una idea grave o dolorosa, lleva al auditorio a la máxima tensión, para luego dar una solución que descargue la preocupación.

Es significativo que en esas obras, así como en le tiento de falsas, siempre se emplee el mismo tema para relajar la tensión. Debo a Nelson Lee haberme llamado la atención sobre dicho tema en un verso de Cabanilles, así como en una de las obras anónimas transmitidas por Martín y Coll y en el motete *Quid hoc Sacramento mirabilius* de Joan Baptiste Comes³⁷. Por mi parte he podido constatar que se trata del mismo tema que aparece en el tiento de falsas de 4º tono, de forma aislada en otra obra anónima del mismo volumen de Martín y Coll³⁸.

³⁶ LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*, pág. 45.

³⁷ Debo reconocer que el origen de este artículo está en las conversaciones que tuvimos sobre esta cuestión.

³⁸ Mn M 1360 fol. 2v.

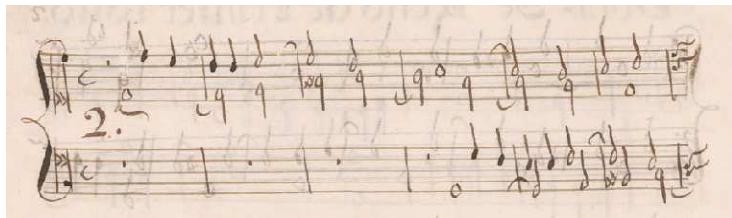


Ilustración 12: Segunda obra de primer tono, M 1360 fol. 2v

En Ilustración 13 e Ilustración 14 se presenta el verso en cuestión de Cabanilles³⁹. Se trata de un verso de séptimo tono para salmos construido sobre un canto llano (B). En este caso el tema con el que comienza (A) no es especialmente tenso, pero pronto se alcanza una postura muy disonante (marcado con una flecha en la ilustración). Efectivamente, en compás 9 se acumulan una 9^a menor y una 4^a disminuida percutida además directamente. Inmediatamente después empieza un tema C que produce una relajación, basado en un descenso de quintas y cláusulas evitadas (pues no cierran, se ha marcado la primera de ellas con un corchete).

Ilustración 13: Cabanilles, verso de séptimo tono, transcripción Miguel Bernal.

³⁹ Felanitx, Biblioteca de la Fundación Cosme Bauzà, Ms. 173b f. 56.

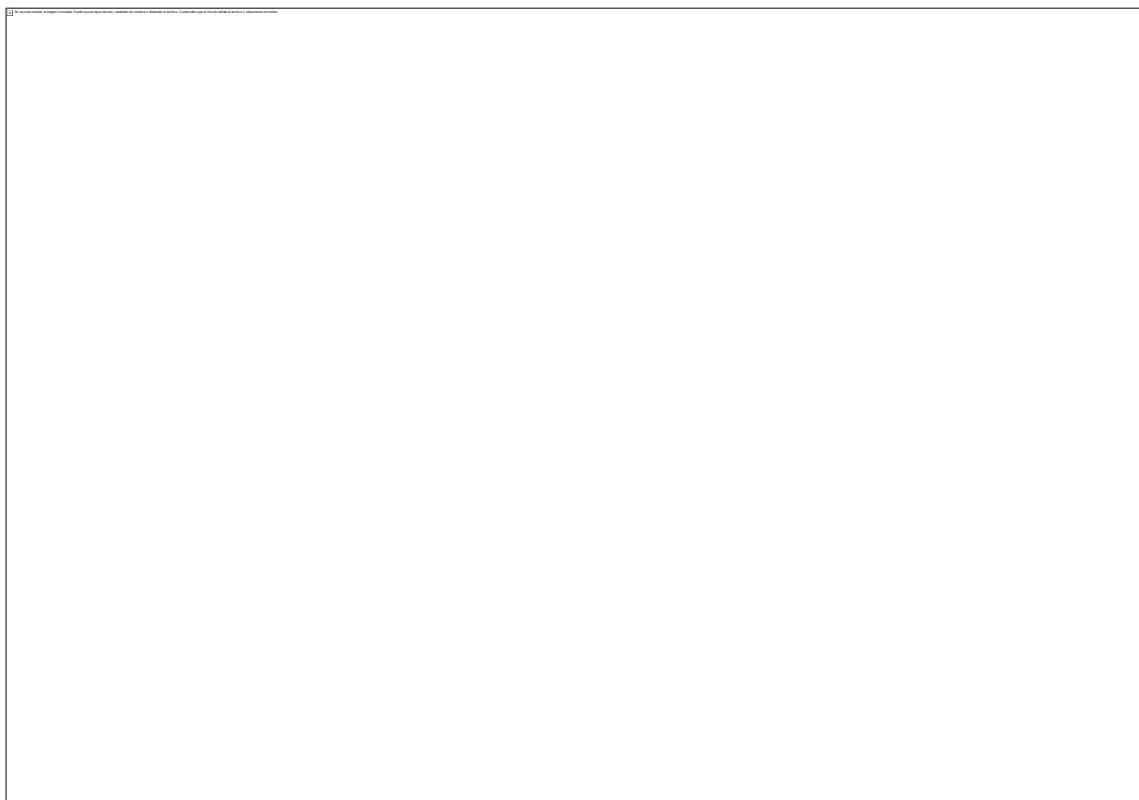


Ilustración 14: Facsímil del verso de séptimo tono

La segunda obra de cuarto tono del *Huerto ameno de varias flores de música*, recopilado por Martín y Coll en 1709⁴⁰, presenta una construcción similar. Se trata de una obra anónima, de contras (es decir, en el que se mantienen largas notas bajas mediante las peanas o pisas del órgano), con tema de carácter doloroso debido a la 4^a disminuida, similar al empleado por Buxtehude en *Ad Manus (Vide sopra)*, Ilustración 3). En este caso no podemos decir que se alcance una disonancia extrema, pero sí en la cláusula en compases 14-16 se añade una «ligadura de 7^a acompañada de la sexta menor en el momento de ligar»⁴¹, postura muy empleada en la música española que hace que la cláusula sea más intensa y disonante. Después, a partir de c 27 llega la relajación con el tema similar a los casos anteriores. A continuación en Ilustración 15 los tres lugares mencionados.



Ilustración 15: M 1360 fol. 56v-57v, segunda obra de 4º tono, c. 1, c. 16 y c. 1-3, 20 y 27-29

⁴⁰ Madrid, Biblioteca Nacional, M 1360, fol. 56v-57v.

⁴¹ Cfr. BERNAL, Miguel. *Procedimientos constructivos...* pág. 309.

Por último, podemos citar la primera de las obras de 2º tono por Gesolreut del mismo manuscrito de Martín y Coll⁴², también construida sobre el *chiasmus* (A). Pero a diferencia de las piezas anteriores, el tema que venimos comentando —el que produce la relajación de la tensión (B)— aparece solo de manera más ocasional, introduciéndose además otro tema descendente (C), quizás una antítesis o *refutatio* de la idea original, el *chiasmus*, tema que en esta pieza sigue apareciendo hasta el final de la obra.



Ilustración 16: Martin y Coll, *Huerto ameno...* Primera obra de segundo tono, cc. 1-6 (f. 37v) y 50-54 (38)

En el caso del motete *Quid hoc Sacramento mirabilius* de Joan Baptiste Comes⁴³, el tema que venimos tratando no aparece después de una tensa disonancia, pero sí se constata en la pieza una intensificación creciente. Efectivamente, poco antes de aparecer dicho tema la escritura es más enérgica, lo que es conseguido mediante diversos medios: los valores son más breves, abundan las notas repetidas (*multiplicatio*), las *ligaduras* o retardos tienen el valor de una mínima, cuyo efecto es que el ritmo se acelera al doble (escritura denominada «nota negra» o «compás diminuto» en la teoría de la época⁴⁴). La tensión culmina en cc. 138-141 con el texto *sub qualibet divisiones particula...* («en cualquier partícula en que se divida...»). El ritmo 3+3+2 o pentemímeris yámbica⁴⁵, tan empleado en las batallas, sirve de cláusula rítmica. Al entrar el texto que completa la frase, «...integer perseverat» («...permanece íntegro»), aparece el motivo en cuestión, en valores más pausados, además de que los retardos valen ahora un semibreve, dominando este clima más relajado hasta el final.

⁴² M 1360, fol. 37v – 39.

⁴³ Juan Bautista Comes, *Obras musicales*. Estudio y transcripción de Juan Bautista Guzmán. Madrid, Imprenta del Colegio Real de Sordomudos y de Ciegos, 1888, pág. 34-45.

⁴⁴ BERNAL, Miguel. *Procedimientos constructivos...* pág. 410.

⁴⁵ BERNAL, Miguel. «Rythmón y Arithmón. Influencia de la métrica poética en la construcción rítmica en la música española del renacimiento tardío», *Revista de Musicología* XXVII, 2 (2004), pág. 843-894.



Ilustración 17: Juan Bautista Comes, *Quid hoc Sacramentum mirabilis*, cc. 138-144

Conclusiones:

El concepto de falsa en la teoría musical española del barroco se puede equiparar al de *figura*, es decir a la disonancia introducida de acuerdo a unas determinadas reglas para producir un efecto expresivo. El *tiento de falsas*, género propio de la música ibérica para órgano, se podría considerar por tanto un *tiento de figuras*.

En dos tientos de falsas de Cabanilles, así como en otras obras anónimas, encontramos un tema que la historiografía actual ha denominado quiasmo o figura de la cruz, y que es empleado por otros compositores del barroco para ilustrar musicalmente textos en los que se habla de la cruz y de la Pasión de Cristo. En el terreno de la construcción, se puede constatar en varias ocasiones una determinada estructura orgánica en la que, tras alcanzar un punto de tensión, se introduce una nueva idea que produce una relajación. Curiosamente se encuentra en este punto siempre el mismo tema.

Advierto que al señalar la identidad de los temas empleados por Cabanilles en estos tientos de falsas con las obras vocales de Buxtehude y Bach, no se pretende postular un conocimiento directo entre estos autores. Más bien se puede constatar que todos ellos participan de una cultura común en el barroco musical europeo, así como de un proceso en el

que la música instrumental va adquiriendo independencia no exenta de la influencia de los modelos expresivos desarrollados por la vocal.

En efecto, si está suficientemente demostrado que en la música vocal del barroco, los compositores emplean procedimientos procedentes de la retórica literaria para expresar el sentido de un texto, no es menos cierto que esos mismos procedimientos se emplean en la música instrumental, independientemente de un texto, para proveer procedimientos con los que construir las obras, así como para imprimir un determinado afecto expresivo a la música. A este efecto, se podría aplicar a la música de Cabanilles esta cita de Trasybulos Georgiades transmitida por González Valle:

La obra de Bach se nos muestra hoy, más allá de todo debate, como la primera que empieza a llenar totalmente de “espíritu” la música instrumental y a enriquecerla con la suma de pensamientos, recursos y procedimientos históricos, acumulados por la música vocal a lo largo de su desarrollo. [...] Toda la gran música instrumental, la de Bach, como también la de los clásicos vieneses, posee esta marca. ¿De dónde procede esto? La respuesta a esta pregunta nos ofrece un acceso esencial a la composición instrumental de aquella época. Giros musicales, ritmos musicales, que se crearon al componer musicalmente inspirándose en el lenguaje, llegaron a ser grabados de un modo tan fuerte e imborrable en la mente humana, que comenzaron a llevar una vida propia y a fecundar la música instrumental. Las fórmulas musicales, creadas por Monteverdi y especialmente por H. Schütz producían una sensación tan intensa, eran tan plásticas, tan cinceladas o perfiladas, tan agradables al oído, que, se cargaron de significado y pudieron ser usadas, incluso sin texto⁴⁶.

En ese sentido, a la vista de los resultados obtenidos, creo haber podido aportar argumentos que apoyan la afirmación de González Valle de que con Cabanilles «nuestra música de órgano deja de ser pura periferia, para situarse contextualmente dentro del desarrollo europeo y con proyección hacia el futuro»⁴⁷.

⁴⁶ GEORGIADES, Thrasybulos. *Musik und Sprache*, Berlín, Gottingen, Heidelberg, Springer-Verlag, 1954, p. 80. Citado en GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «J. S. Bach: Técnica de composición como *explicatio textus*». *Anuario Musical*, 57 (2002) 157-174.

⁴⁷ GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Cabanilles en el entorno europeo» pág. 96.