

# RELACIONS TEMÀTIQUES ENTRE PASSIONS POLIFÒNIQUES DE LA CORONA D'ARAGÓ I *TIENTOS* PER A ORGUE DE JOAN CABANILLES

Miguel Bernal Ripoll

## **Introducció**

La música per a orgue del Barroc es desenrotlla en un context eclesiàstic, i respon a les necessitats de l'activitat litúrgica o paralitúrgica, per la qual cosa necessàriament ha d'estar relacionada amb elements que corresponguen a aquest ús. D'altra banda, en el Barroc la música desenrotlla el seu contingut semàntic mitjançant analogies i codis convencionals, per a expressar uns afectes determinats.

En el present treball s'identifiquen en la música per a orgue de Joan Cabanilles temes emprats en passions polifòniques de la Corona d'Aragó. S'estudia l'origen i difusió d'aquests temes, i es troba que apareixen en diferents nivells: com a tema principal, com a tema ocasional, i fins i tot com a element —més o menys ocult— generador de la construcció d'una peça.

Aquesta constatació, unida a altres característiques del seu ús, ens dona una clau important per a comprendre el sentit semàntic d'eixes obres, cosa que sens dubte ens remet al context de la passió de Crist. D'altra banda, això també ens dona una pista sobre el seu possible ús en el context de la música d'església, així com una informació sobre els procediments constructius en els quals es fonamenta l'art compositiu de Joan Cabanilles.

## Un tema recurrent en música relacionada amb la passió: *Contra sepulcrum* / *Videbunt*

L'origen d'aquest treball va ser la constatació de l'ús per part de Cabanilles d'un tema que apareix en la Passió segons sant Mateu de Joan Pujol. Encara que d'aquesta correspondència ja n'havia donat notícia anteriorment (Bernal, 2004), en aquest moment es presenta un estudi més complet, ampliat amb noves troballes, incloent-hi altres temes i, sobretot, amb un plantejament de l'abast i significat que té aquest ús.

El primer tema objecte d'aquest estudi, que mostra una relació entre la música vocal relacionada amb la passió de Crist i la música d'orgue, apareix en la Passió segons sant Mateu de Melchor Robledo (1510-1586): *Contra sepulcrum* (Calahorra, 1986: 153-154); i també en sengles passions de Joan Pujol (1570-1626): *Contra sepulcrum* de la Passió segons sant Mateu, i *Videbunt in quem transfixerunt* de la Passió segons sant Joan<sup>1</sup>.

Exemple 7.1. *Contra sepulcrum. Passió segons sant Mateu. Melchor Robledo.*

Exemple 7.2. *Contra sepulcrum. Passió segons sant Mateu. Joan Pujol.*

1 E-G, ms. 78/381 (González Valle, 1992: 156-157, 172-173).

Exemple 7.3. *Videbunt in quem transfixerunt*, Passió segons sant Joan. Joan Pujol.

Aquestes peces són les últimes, les que tanquen el cant de la passió, per la qual cosa tenen un estil més desenrotllat i complex: són les úniques de construcció motetística, en lloc de la tendència habitual a l'homofonia de les *turbæ*<sup>2</sup>. En el cas de Robledo es tracta a més d'una peça a cinc veus. Cride ací l'atenció del contratema emprat per Robledo, i que també trobarem més avant en la música d'orgue (ex. 7.1). En Pujol, la polifonia imitativa està construïda sobre el *cantus firmus* corresponent al melisma final del *cantus passionis*, el qual és més desenrotllat en les passions de la Corona d'Aragó (González Valle 1992: 112-116). Aquest és el tema al qual em referisc, que com s'observa és una variació del tetracord frigi descendent<sup>3</sup>:

Exemple 7.4. Tema de *Contra sepulcrum* i *Videbunt* en M. Robledo i J. Pujol.

Calahorra, que ha tractat extensament la temàtica en Melchor Robledo, no cita aquest tema, tan sols arreplega la presència del *cantus firmus* tradicional de la passió, citant a González Valle (Calahorra, 1987: 59-97). Cal notar també que totes aquestes peces estan en segon to.

El tema no és exclusiu de la Corona d'Aragó; trobem el seu rastre en autors d'altres regnes peninsulars, sempre en relació amb el context de la mort de Crist. El trobem en l'*Stabat Mater* de Pedro Escobar (ca. 1465-p. 1535), obra coneguda a la Corona d'Aragó, ja que la transmet un manuscrit de la catedral

2 Per suggeriment de José Sierra, a qui agraiïc una lectura prèvia a l'edició d'aquest text, assenyale que en realitat hi hauria tres nivells de polifonia: la purament homofònica del *processus* o cronista, l'homofònica però un poc més desenrotllada de les *turbæ* i d'altres personatges, i la polifonia complexa o motetística de les peces finals.

3 Aquest tema és anomenat hui correntment *lamento* per ser emprat en el madrigal de Monteverdi *lamento della ninfa*, encara que es tracta d'un tema molt més antic.

de Tarassona<sup>4</sup>. Finalment, el trobem de nou entrat el segle XVIII, com a tema principal d'una tocata del compositor portugués Carlos Seixas (Bernal & Doderer, 2025: 91-93). En un principi, a causa de la identificació que havia fet la historiografia de Pedro Escobar amb el portugués actiu a la Corona de Castella Pedro do Porto, vaig trobar curiós i, possiblement, un detall a investigar que el primer compositor que l'empra fora presumiblement d'origen portugués, i que el mateix tema aflore més de dos-cents anys després també a Portugal. No obstant això, gràcies al treball de Francesc Villanueva (2011c), sabem hui que es tracta de dos persones diferents; però la confusió entre ambdós compositors sembla que ve ja des del segle XVI, i Escobar, si no era portugués, almenys hauria estat a Portugal, la qual cosa deixa obert l'origen portugués del tema.

Exemple 7.5. *Stabat mater* (inici). Pedro Escobar.

Aquest tema no té a veure amb el cant pla de la seqüència, per al qual es troben a Espanya diverses melodies, de les quals a continuació s'aporten un parell d'exemples. A El Escorial<sup>5</sup>, per exemple, s'empra la mateixa melodia que per a la seqüència *Lauda Sion* transmet Correa de Arauxo (1626: f. 199; Bernal, 2005: 158), la prosòdia de la qual és similar:

Exemple 7.6. *Stabat mater* (E-E, Cantoral 177 s/f).

4 E-TZ, ms. 2, ff. 99v-100r. (Calahorra, 1995: 89-95).

5 E-E, Cantoral 177, s/f. Agraïsc a José Sierra la recerca d'aquest material.

Andrés Lorente proporciona una altra melodia per a aquesta seqüència (Lorente, 1672: 126). Malgrat la similitud en les seues primeres notes amb el tema en qüestió, no crec que aquell haja sigut l'origen d'aquest.

In Festo Septem Dolorum Beatæ Mariæ Virginis, ad Vesperas, Hymnus; & Cantus ad Matutinum, & Laudes, vt sequitur. Ad Primam, & Horas, Cantus, vt in alijs Festiuitatibus Beatæ Mariæ.

Stabat Mater dolens supra Crucem lacrymans, dum pendet  
 Sancta Mater.  
 Virgo Virginum.  
 bat Filius.

Exemple 7.7. *Stabat Mater* (Lorente, 1672: 126).

Tampoc té res a veure amb la melodia del cantoral romà. No sembla, per tant, que es tracte d'un tema inspirat en un cant pla determinat sinó, com s'ha dit més amunt, una transformació del tetracord frigi descendent, tema emprat des de molt abans per a la música que expressa afectes dolorosos.

Una vegada més trobem el mateix tema en el motet *Per tuam crucem* de Cristóbal de Morales (Anglés, 1953: 36-41), peça per a l'adoració de la creu el Divendres Sant. El tema en qüestió apareix en la segona part (*Miserere...*), una sola vegada en el tiple, per a les paraules *Jesu benigne* (c. 80).

stri, Je - su be - ni - gne, qui  
 stri, Je - su be - ni - gne, qui  
 s no - stri, Je - su be - ni - gne,  
 Je - su be - ni - gne,

Exemple 7.8. Motet *Per tuam crucem*, cc. 79-83. Cristóbal de Morales.

En aquest cas, amb aquesta aparició aïllada en un moment determinat de la peça, des del punt de vista retòric estariem davant una figura anomenada *exemplum* o al·lusió, que és la forma emfàtica de l'exemple, la qual cosa es tractarà més avant en trobar un procediment similar en una obra per a orgue de Cabanilles.

Es pot concloure que el tema que ens ocupa, construït a partir del tetracord frigi descendent (tema, d'altra banda, sempre associat al dolor i al sacrifici) , apareix en la polifonia hispana en el context de la passió, i a més en un moment molt concret: just immediatament després de la mort de Crist.

El tema en qüestió, no obstant això, no l'he tornat a trobar en el vers final d'altres passions polifòniques, almenys en les consultades fins al moment. En les que s'han conservat a la Corona d'Aragó, falta generalment eixe últim vers, de manera que les passions segons sant Mateu acaben en el text *Vere filius Dei erat iste*. Això ocorre en les conservades a la catedral de València<sup>6</sup>, catedral de Saragossa<sup>7</sup> i *Cançoner de Gandia*<sup>8</sup>. La Passió segons sant Joan de Robledo manca del *Videbunt*. D'una Passió segons sant Marc conservada a Sogorb tenim només el *Processus*, i en les passions segons Marc i Lluç d'Albarrasí no apareix el tema en qüestió en el vers final (*Hierosolyman* i *Haec vidents*, respectivament)<sup>9</sup>, que d'altra banda és més senzill pel fet que aquestes passions són per a dies menys importants de la Setmana Santa.

Tampoc l'he trobat a la Corona de Castella. A Toledo, en una Passió segons sant Mateu, no es troba aquest tema en el *Contra sepulcrum*<sup>10</sup>. A l'arxiu del Reial Monestir d'El Escorial es conserven una dotzena de passions polifòniques, de les quals sols estan publicades les de Villanueva (Sierra, 1997) i Guerau (Sierra, 2023). A pesar que totes elles, excepte dues, sí que tenen el vers final (*Contra sepulcrum* / *Videbunt...* / *Hierosolyman* / *Haec vidents* en els casos respectius de Mateu, Joan, Marc i Lluç), en cap es troba el tema en qüestió<sup>11</sup>. Per descomptat, aquesta recerca no és exhaustiva, caldria verificar passions conservades en altres arxius.

## Correspondències en la música d'orgue

En la música d'orgue, el trobem per primera vegada com a tema d'un *Tiento lleno de segundo tono por gesolreut* de Pedro de Tafalla (1606-1660), organista format a El Escorial, on es conserva la seua música<sup>12</sup>. La peça està incompleta;

6 Joan Baptista Comes, *Processus Passionis secundum Mathaeum*, E-VAc, LA XVI (González Valle, 1992: 187-208).

7 E-Zac, C3 ms. 5 i ms. LS (González Valle, 1992: 174-186).

8 Anònim, «Passió segons sant Mateu», *Cançoner de Gandia*, E-Bbc, M 1967, f. 116-122, en línia <<https://mdc.csuc.cat/digital/collection/partiturbc/id/55821>> (consulta 03/02/2023).

9 E-SEG, ms. 0-9; E-ALB, ms. 9 (González Valle, 1992: 127-135).

10 Anònim, *Passio secundum Mathaeum*, E-Tc, ms. 22. (González Valle, 1992: 209-219).

11 Rubio, 1976: 3-5, 16-17; Sierra, 2021. Agraïsc a José Sierra l'ajuda i guia per a abordar aquest tema en el mateix arxiu, així com la seua generositat per haver-me deixat consultar la seua transcripció de la Passió de Guerau prèviament a la seua edició.

12 E-E, LP 29, ff. 10r-10v, (Sierra, 2001: 61-63).

se'n conserven només 55 compassos. La identitat del tema no està en qüestió, encara que a vegades es modifica l'última nota perquè encaixe en el contrapunt (vegeu \* en ex. 7.9).

Exemple 7.9. *Tiento de segundo tono*, c. 1-22. Pedro de Tafalla.

El tema apareix en estret i en combinació amb un contratema, per cert, idèntic a l'emprat per Robledo (vegeu ex. 7.1). Es dona la circumstància que si unim els dos, tema i contratema, obtenim l'*Stabat mater* en cant pla que edita Lorente (ex. 7.10). No es pot assegurar, no obstant això, que aquest resultat no siga fruit de la casualitat.

Exemple 7.10. Relació entre l'*Stabat mater* transmès per A. Lorente i el *tiento* de P. Tafalla.

És especialment interessant el fet que Cabanilles empre aquest tema en tres dels seus *tientos*, en dos d'ells com a tema principal, i en un altre apareixent de sobte en el curs de la peça, de manera similar al que hem vist més amunt que succeïa en el motet de Morales. El tractament d'aquest tema és «pas», expressió que significa que es tracta d'una construcció polifònica imitativa (Bernal, 2004: 154-156, 367-368). En els *tientos* en els quals aquest tema és el principal, aquest pateix les transformacions rítmiques típiques del *tiento* monotemàtic. Està sempre emprat en obres de segon to, que en el cas de l'orgue és segon to per *gesolreut*, que és la manera habitual en la qual s'empra aquest to en els *tientos*. No obstant això, en els versos sol ser transportat a *elami*; és molt menys habitual que siga per *gesolreut*. Aquestes peces tenen sempre altres elements que també ens remeten de manera directa o indirecta a la passió de Crist.

En el *Tiento de falsas de segundo tono* de Cabanilles (Anglés, 1983: I, 41-43), apareix aquest tema entre els compassos 50 i 88. Es tracta d'un *tiento* amb gran riquesa temàtica i de construcció, que es resumeix sinòpticament en l'ex. 7.11. Comença aquest *tiento* amb una secció no imitativa, amb els retards i dissonàncies pròpies d'aquest gènere de falses<sup>13</sup>, amb moviment de les veus principalment per graus conjunts (1). Segueix en c. 10 una exposició d'un tema en estret (2), per a tornar a la polifonia no imitativa amb retards i falses en c.

13 El concepte de falsa el defineix la teoria espanyola del segle xvii com a dissonància tractada correctament segons les regles de l'art de la composició (Bernal, 2020).

26 (3). Després d'una clara exposició del lament en la veu superior en c. 43-48, en c. 50 apareix el tema que estem tractant (4), que s'exposa setze vegades. En algunes ocasions, el tema té una variant, que consisteix en el fet que l'últim interval és de to, no de semitò, i perd així la seua similitud amb el tetracord frigi. Això, que d'altra banda ocorre també en la música vocal corresponent, és degut als límits del sistema hexacordal i del context modal. Novament tornen els retards o falses des de c. 88 (5) fins al final de la peça, on trobem el quiasme o figura de la creu (6), que té una relació amb el tema de la passió que ja he aclarit suficientment en un treball anterior (Bernal, 2020). Aquest motiu apareix dues vegades, en les dues veus superiors, a més encreuant-se, la qual cosa no deixa de remetre'ns de nou a la creu (Com no recordar ací els oboés al principi de la Passió segons sant Joan de J. S. Bach!).

Exemple 7.11. 'Tiento' de falses de segon to (sinopsi). J. Cabanilles,

L'aparició d'un nou tema en el curs de l'obra, com s'ha vist més amunt respecte del motet de Morales (ex. 7.8), ens remet al procediment retòric anomenat

*exemple*, (*exemplum*, *paradeigma*), que és una figura de pensament (*figurae sententiae*), consistent en «pensaments auxiliars trobats (*inventio*) pel parlant per a l'elaboració de la matèria» (Lausberg, 1983: 177). Es compta entre les figures per addició (*figurae per adjectionem*). Segons Bice Mortara Garabelli (2000: 289), seria la «narració d'un episodi amb l'objecte de ratificar el que es tracta». Per a Lausberg (1983: 204, 205) «consisteix en un fet fixat històric (mitològicament o literàriament), que es posat en comparació amb el pensament pròpiament dit», «l'ènfasi de l'*exemplum* s'anomena al·lusió». En el nostre cas, l'al·lusió és musical. Tractant el tema que Crist ens salva per la creu, la música ens porta un altre aspecte de la passió, ¿la visió piadosa del bon Jesús (*Iesu benigne*), mort per la nostra salvació? La música aclareix ací el que el text no diu explícitament; realitzaria per tant una hermenèutica del text, com diu González Valle (2002), una *explicatio textus*.

En aquest sentit s'expressaria aquest *tiento* de falses. Associat presumiblement aquest gènere a l'Elevació (Bernal, 2020), part de la missa en la qual es rememora la passió de Crist, s'introdueix en el curs de la peça una al·lusió musical, mitjançant el tema que es tracta. Aquest tema tindria una indubtable relació amb la passió, com prova el seu ús en les obres polifòniques abans citades, i ens remet concretament al moment en què Crist acaba de morir, o a la visió de Crist mort.

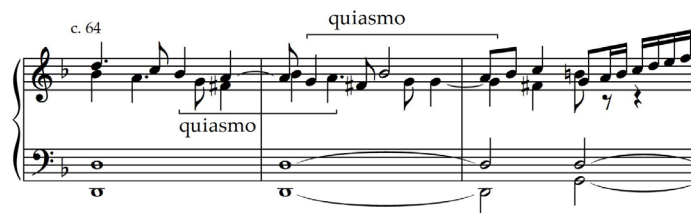
El '*Tiento*' de dos tiples de *segon to* de Cabanilles (Anglés, 1983: IV, 31-39) presenta la construcció típica del *tiento* partit en l'escola aragonesa: exposició del tema, contraexposició d'aquest, i successió de progressions sobre diversos motius. En aquest cas, el tema és respost amb una mutació (*sol-fa* es converteix en *re-sib* en la resposta):



Exemple 7.12. '*Tiento*' de dos tiples de *segon to*. J. Cabanilles.

Aquesta obra té un caràcter més tradicional i menys desenrotllat que les altres dues que s'estan consignant. Es manté en els límits del sistema hexacordal, sense eixides de l'àmbit modal (com sí que succeeix en la tercera obra que es presentarà), i no pareix tindre la intenció expressiva i retòrica de les altres que estem tractant. Potser es tracta d'una obra més primerenca, o potser una obra interpretada ocasionalment, i transmesa per algun alumne, la qual cosa ens porta al problema de les atribucions, que també he tractat anteriorment (Bernal, 2004: 56). Resulten interessants en qualsevol cas els encreuaments de veus emprant el quiasme, figura associada a la creu, en c. 64-65, procediment que sí que ens

remet a la tècnica compositiva de Cabanilles (véiem una situació similar al final del *tiento* de falses discutit anteriorment):



Exemple 7.13. *Tiento* de dos tiples de segon to. J. Cabanilles. Encreuament de veus emprant el quiasme.

El '*Tiento* de mà esquerra de segon to és la més interessant de les tres obres en les quals Cabanilles empra aquest tema. Encara que parteix del mateix tipus de construcció que el *tiento* anterior, típic de l'escola aragonesa, és una obra molt més desenrotllada. A més de la riquesa de l'elaboració melòdica, trenca la unitat estilística pel contrast entre les seccions, com es veurà a continuació. Finalment, assistim a la fractura de les fronteres de la modalitat i del sistema hexacordal, en eixir de to emprant el *la* bemoll en diverses ocasions<sup>14</sup>.

Al meu entendre, el més interessant i significatiu en aquest *tiento* és el contrast entre l'expressió greu de l'inici, i l'heroica que apareix cap a la meitat de la peça, com es mostra en l'ex. 7.14. El tema (1) és clarament el que ens ocupa (*Contra sepulcrum/Videbunt*). Després de la doble exposició, es succeeixen diferents temes secundaris en progressió. És significatiu que, en el curs de la peça, l'estil greu deixa pas a l'estil de batalla, el qual es prefigura ja amb la *repercussio*<sup>15</sup> continguda en el motiu que comença en el c. 80 (2), i que apareix clarament a partir del c. 89 (3). La secció ternària torna a emprar, transformat rítmicament, el tema inicial, en aquest cas amb un contratema similar al que s'ha vist més amunt emprat per Robledo i Tafalla (4), encara que la correspondència podria ser casual, perquè un mateix tema és lògic que genere similars contratemes.

14 En el sistema hexacordal, amb un bemoll en l'armadura només es podrien emprar com a alteracions *do*#, *fa*#, *si* natural i *mi* bemoll. L'ús del *la* bemoll implica emprar un hexacord suplementari, i per tant transgredir els límits del sistema, procediment en qualsevol cas previst per la teoria (Bernal 2004: 140 ss).

15 El terme *repercussio* és emprat per Walther (1732: 520-521, Fig. 8 en taula xix) per a denominar aquestes notes repetides en els temes.

(1) Tema

(2) Repercussio

(3) Batalla

(4) Tema, Contratema

Exemple 7.14. 'Tiento' partit de mà esquerra de segon to (fragments). J. Cabanilles,

És cert que aquest tipus de construcció, en la qual es comença amb valors lents i es va animant gradualment amb valors més disminuïts, és l'habitual en el *tiento* ibèric, sent fins i tot descrita per Pablo Nassarre<sup>16</sup>. Però en aquest cas el contrast és més violent, perquè fa ressaltar la gravetat del tema inicial, associat inequívocament a la passió, amb l'estil de batalla, associat a la victòria. Vegeu en l'ex. 15 la similitud de la *repercussio* i del motiu en uns altres *tientos* intitolats expressament com *de batalla* per Pablo Bruna<sup>17</sup> i Joan Cabanilles<sup>18</sup>. En aquest últim, el motiu és pràcticament idèntic.

Bruna, Batalla

c. 5

repercussio

tema de batalla

c. 30

Cabanilles, Partido de mano derecha de batalla

c. 6

tema de batalla

Exemple 7.15. Temes de batalla en P. Bruna i J. Cabanilles.

- 16 «En cuanto al orden que se debe guardar en los principios de las composiciones músicas, es, que sean con movimientos tardos, comenzando a espacio, no con movimientos acelerados de las partes, o voces [...]» (Nassarre, 1723: II, 268).
- 17 *Batalla de sisè to* (Stella, 1993: 179-188).
- 18 *Partit de mà dreta de batalla* (Climent, 1986: V, 160-164).

Salvant la distància geogràfica, temporal i confessional, trobem el mateix procediment en la *Passió segons sant Joan* de J. S. Bach. En l'ària *Es ist vollbracht* (Rust, 1863: 104), quan Crist està a punt de morir, el text glossa les últimes paraules de Crist: «tot està consumat». La música es desenrotlla en un context dolorós, de gran gravetat, donat pel ritme lent, els intervals expressius en sextes menors ascendents i descendents, i l'ús de la viola de gamba (instrument associat al fúnebre, com mostra el seu ús en la *Cantata BWV 106* i en la *Trauer-Ode BWV 198* del mateix Bach, a més dels *tombeau* en la música francesa).

**ARIA.**  
Molto Adagio.

Viola da gamba.  
Solo.

Alto.

Organo e Continuo.

Es ist vollbracht, es ist voll-bracht, o Trost fur

Exemple 7.16. Ària *Es ist vollbracht*, *Passió segons sant Joan* (inici). J. S. Bach.

En un determinat moment, aquesta música és interrompuda per una música heroica, amb tota la corda en arpegjis, mentre el text diu «L'heroi de Judà triomfa amb força».

Alla breve.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Viola da gamba.

Alto.

Organo e Continuo.

Held aus Juda siegt mit Macht, der Held aus Ju-da siegt mit Macht,

Exemple 7.17. Ària *Es ist vollbracht*, *Passió segons sant Joan* (secció intermèdia *alla breve*). J. S. Bach.

Aquest contrast entre temes associats a un context dolorós, i una música triomfant en estil de batalla, que veiem tant en Cabanilles com en Bach, representa, des del punt de vista retòric, una *antithesis* o *antitheton*, figura retòrica

que consisteix en una «contraposición de ideas en expresiones que, de distintos modos, se ponen en relación mutua», i en la qual «se requiere construcción simétrica de los miembros contrapuestos» (Garabelli, 2000: 277). També es defineix com a «contraposición de dos pensamientos» (Lausberg, 1983: 190). També la retòrica musical ha arplegat aquesta figura: Athanasius Kircher, en el seu *Musurgia Universalis* (1650), la descriu com «un període harmònic en el qual expressem emocions oposades, com en Jacobo Carissimi, quan Heràclit denomina plor al riure de Demòcrit, o la de Lleó Leoni: Dorm, el meu cor està despert»<sup>19</sup>. A vegades es confon aquesta figura amb l'oxímoron i el paradoxisme, encara que aquest últim és propi de la retòrica francesa moderna, però no de la clàssica (Lausberg, 1983: 280).

L'estructura podria ser la d'un quiasme, que no és sinó una abreviació de l'antítesi (Lausberg, 1983: 183), tractant-se en aquest cas de l'així denominat *quiasme complicat*. En qualsevol cas, el pensament seria quiàstic<sup>20</sup>. És necessari recordar que quiasme és una denominació moderna; les clàssiques són *antimetabole*, *commutatio*, *permutatio* (Lausberg, 1983: 196). Ací el quiasme es dona en el pla semàntic, no necessàriament en el morfosintàctic (un raonament encreuat, la qual cosa ens remet de nou a la creu).

Al meu entendre, la música expressa clarament que Crist, encara que està aparentment morint, en realitat està vencent. S'associa generalment el triomf de Crist a la resurrecció, però la teologia ha vist ja en la seua pròpia mort el triomf. Així ho arplega sant Agustí: «Por nosotros se hizo ante ti vencedor y víctima y, por eso, vencedor por ser víctima; por nosotros sacerdote y sacrificio ante ti, y, por eso, sacerdote por ser sacrificio» (Vega, 1955: 545)<sup>21</sup>. Aquest pensament agustinian, *victor quia victima* (vencedor per ser víctima), sembla inspirar l'antítesi que trobem tant en el *tiento* de Cabanilles com en la *Passió* de Bach<sup>22</sup>. La mateixa catequesi (situar la victòria de Crist en la seua pròpia mort) està arplegada en un quadre que es conserva a l'església de Santa Maria Magdalena de Torrelaguna, i que representa sant Francesc levitant davant Crist crucificat,

19 «Antitheton, sive Contrapositum, est periodus harmonica, quà oppositos affectus exprimus, sicut illud Jacobi Carissimi, quem Heracliti risum  $\neg$  Democriti planctum intitulat,  $\neg$  illud Leonis Leonij. Ego dormio,  $\neg$  cor meum vigilat» (Kircher, 1650, Part 2a, llibre 8é, cap. VII *Musurgia Rhetorica*, §VIII *Explicatio figurarum*, p. 145).

20 Sobre l'estructura quiàstica, vegeu <[https://hmn.wiki/es/Chiastic\\_structure](https://hmn.wiki/es/Chiastic_structure)> (consulta 7/2/2023).

21 Agraïsc a Juan Manuel Ramos Berrocoso, professor de teologia, l'assessorament en aquest camp.

22 Altres citacions confirmen aquest pensament agustinian: Sant Pau, carta als filipencs 2,5-11: «Crist es rebaixa fins al més dramàtic de l'encarnació passant per la mort de creu i, per això, és exaltat per damunt de tot rebent el nom que està per damunt de tot altre nom, davant el qual tot genoll es doblega en senyal d'adoració». Tomàs d'Aquino (2010): «amb la seua passió, va merèixer l'exaltació» (*Suma de Teologia III*, qüestió 49, article 6, resposta).

als peus del qual hi ha un esquelet caigut (la mort derrotada) i la llegenda «Destructa est mors in victoria»<sup>23</sup>.

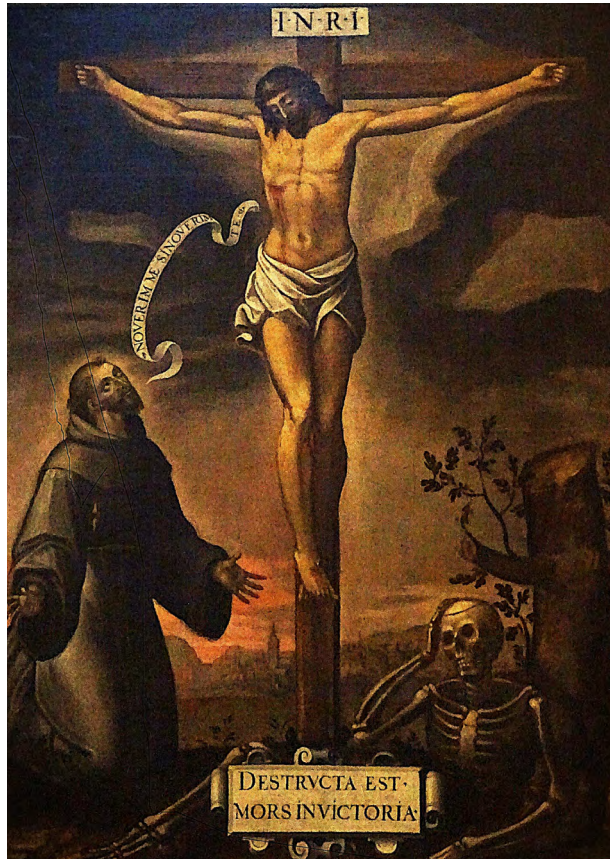


Figura 7.1. *Levitació de sant Francesc davant el crucificat*, atribuït a Luis de Vargas. Església de Santa Maria Magdalena (Torrelaguna). Fotografia de Miguel Bernal editada per Javier Quero.

Aquesta dicotomia entre aparença i realitat (aparentment Crist està morint, en realitat està vencent a la mort) és, per un altre costat, pròpia de la cultura i l'art barrocs. Així expressa Maravall la concepció que del món té l'home d'aquest període: «Un mundo mudable y cambiabile es un mundo fenoménico, un mundo en el que las cosas son *apariencias*» (Maravall, 2002: 394).

23 La pintura s'atribueix a Luis de Vargas (final del segle xvi). L'expressió ve de sant Pau, encara que l'expressió literal original és «absorta est mors in Victoria» (1 Cor. 15-54). Agraïsc aquesta informació a Teresa Varé i Mariano Cid.

### Tema del '*Tiento*' ple de *segon to per gesolreut* de Joan Cabanilles

El següent tema que discutirem presenta una certa relació amb l'anterior, perquè es tracta també d'una transformació del tetracord frigi descendent.



Exemple 7.18. Tema emprat com a principi constructiu en el '*Tiento*' de *segon to* de Cabanilles.

Aquest tema s'ha trobat en obres de Correa de Arauxo com en el seu '*Tiento*' de *segon to* (Bernal, 2005: I, 90-95) i de Pablo Bruna, com en el seu '*Tiento*' de *falses de segon to per gesolreut* (Stella, 1993: 94-97). Recordem que el *tiento* de falses té relació amb l'Elevació, part de la missa en què es rememora la passió. És significatiu que totes les obres en les quals apareix aquest tema estan en *segon to*. En la música vocal, el trobem (retrogradat) en el motet *Peccantem me quotidie* de Morales (Anglés, 1971: 30-32):

30

LIX. Peccantem me cotidie

Exemple 7.19. Motet *Peccantem me quotidie*. Cristóbal de Morales,

Cabanilles fa un ús d'aquest tema com a generador de la construcció de quasi la totalitat del '*Tiento*' de *segon to per gesolreut*. Aquesta obra està construïda com la juxtaposició de quatre seccions de construcció molt contrastant. La primera secció és del tipus anomenat «*se pas*» (Bernal, 2004: 378), en aquest cas amb una polifonia complexa no imitativa, ornamentada amb escales i trinats, a mode d'una tocata. No obstant això, si s'observa detingudament

l'inici de la peça, es descobreix que no es tracta d'una construcció atemàtica, perquè trobem el tema en qüestió ocult com a principi constructiu:

Exemple 7. 20. 'Tiento' de segon to, c. 1-9. J. Cabanilles,

Acabada aquesta secció, se'n succeeix una altra en valors més llargs, més pausada, construïda amb el mateix tema i la seua inversió i retrogradació, en una polifonia fortament imitativa. Es dona ací una construcció racional, exageradament maquinal, en què res pot escapar a eixa extraordinària simetria. L'efecte de tal estructura, que aclapara l'oient, i el desconcerta, fins i tot «vexant-lo», ha sigut assenyalat per Stefan Schmitt (2001: 101), i citat per mi en un treball anterior (Bernal, 2020: nota 14). Per aquest caràcter sorprenent, s'assembla aquest fragment a un *tiento* de falses, encara que en aquest cas es crida l'atenció de l'oïdor més per l'extraordinàriament simètrica construcció que per les dissonàncies. A risc de ser anacrònic, no puc ací deixar de recordar el concepte de *le charme des impossibilités* (l'encant de les impossibilitats), formulat per Olivier Messiaen: l'oient percep la impossibilitat d'eixir d'una estructura tancada, i es sorprèn per això:

Aquest encant, al mateix temps voluptuós i contemplatiu, resideix particularment en determinades impossibilitats matemàtiques de les àrees modal i rítmica. Els modes, que no es poden transposar més enllà d'un nombre de transposicions perquè caiem una altra vegada en les mateixes notes; els ritmes, que no poden retrogradar-se perquè trobem el mateix ordre dels valors: vet ací dos impossibilitats notables [...].<sup>24</sup>

24 «Ce charme, à la fois voluptueux et contemplatif, réside particulièrement dans certains impossibilités mathématiques des domaines modal et rythmique. Les modes, qui ne peuvent se transposer au-delà d'un certain nombre de transpositions parce que l'on retombe toujours dans les mêmes notes; les rythmes, qui ne peuvent se rétrograder parce que l'on retrouve alors le même ordre de valeurs: voilà deux impossibilités marquants [...]» (Messiaen, 1944: I, 5).

Exemple 7.21. 'Tiento' de segon to, c. 40-53. J. Cabanilles.

En l'exemple 7.22, s'observa com aquesta secció aconseguix el seu punt màxim amb l'aparició del quiasme, o figura de la creu (1). Després d'aquest moment comença una nova secció amb un tema enèrgic, amb salts i polifonia més disminuïda (2), en la qual a més el ritme harmònic és més ràpid, en valdre els retards una mínima (això que els teòrics anomenen «nota negra»<sup>25</sup>). Ací també reconeixem el tema que genera tota la peça (3), encara que prompte apareix un nou motiu (4), basat en la *multiplicatio* (dissolució de valors llargs en notes repetides), mentre que els valors llargs realitzen uns retards dissonants mitjançant clàusules reticents (5).

Exemple 7.22. 'Tiento' de segon to, c. 62-76. J. Cabanilles.

25 Nassarre (1723, II: 271); Lorente (1672: 282). Cf. Bernal (2004: 409, 410, 285).



Exemple 7. 25. 'Tiento' de segon to, c. 103-112. J. Cabanilles.

Aquesta manera d'estar tota la peça basada en un únic tema com a principi, fins i tot a vegades ocult, generador de tota la construcció, és inèdita en l'obra de Cabanilles, i en la música ibèrica en general. Per descomptat hi ha obres basades en un mateix tema, però aquest apareix explícitament com *ostinato*, o es desenrotlla en imitació amb successives transformacions rítmiques.

### Conclusions, significat i abast de les correspondències trobades; reptes que es presenten

A partir de la investigació realitzada, es pot constatar que en la música per a orgue de Cabanilles apareixen temes que tenen una clara relació amb la passió de Crist, ja que són al seu torn emprats en música vocal amb aquesta temàtica. Aquests temes estan basats en el tetracord frigi descendent (sempre associat a la música que expressa afectes dolorosos), i apareixen sempre en segon to (en el cas de l'orgue, en segon to per *gesolreut*). Destaca entre aquests un tema que s'empra en *Contra sepulcrum* i *Videbunt* de passions polifòniques de la Corona d'Aragó, i el rastre del qual es troba en obres anteriors a la Corona de Castella.

D'altra banda, aquests temes apareixen combinats amb altres elements que també ens remetien a la passió, com són el gènere de falses, així com motius associats a la creu, com el quiasme. El mode en què s'empren evidencia a més la intenció d'emprar diverses figures retòriques com *exemplum*, *antitheton*, o *multiplicatio*.

Alguns d'aquests elements, així com la manera d'emprar determinades figures retòriques, tenen una clara correspondència amb música d'altres latituds, a saber, la música luterana del nord d'Alemanya (Bach i Buxtehude). Lògicament, aquesta similitud no s'ha pogut produir per imitació directa —lluny de la meua intenció està postular una influència— sinó per pertànyer a uns plantejaments culturals comuns en l'occident cristià, més enllà de les diferències temporals, geogràfiques i confessionals.

És cert que la música d'orgue es desenrotlla en un ambient eclesiàstic, per la qual cosa hi ha la possibilitat que hagen aparegut de manera casual, sense una intenció determinada, perquè seria natural emprar temes similars als de la música vocal per a un moment litúrgic determinat, però inclús en eixe cas quedaria clara la relació semàntica. En la meua opinió, no obstant això, a la vista dels resultats de la present investigació, als quals es poden incorporar també els d'anteriors treballs (Bernal, 2020), es pot concloure que són moltes les coincidències com per a suposar un ús casual. A més, com s'ha dit més amunt, es dona el fet que sempre apareixen coordinats amb altres elements que ens remetien al tema de la passió. Per això, la meua hipòtesi és que aquests temes i aquests procediments retòrics s'han emprat conscientment, per a expressar el contingut semàntic corresponent. La música no ha volgut només destacar elements pictòrics o sentimentals de la passió de Crist, sinó idees teològiques i catequètiques més profundes que condueixen a la problemàtica de la salvació, com el pensament agustiniana de *victor quia victima*. L'organista, en tal cas, no sols deu produir música agradable que adorne la litúrgia, sinó que deu complir els tres objectius de l'orador: *docere, delectare et movere* (ensenyar, delectar i commoure). Aquesta obligació de la música d'església, a saber, que ha de tindre una dimensió semàntica, l'arregla Pablo Nassarre, que assenyala que «no es lícito el canto, cuando es con el fin de deleitar con él a los oyentes» (Nassarre, 1723: I, 301).

Aquest fet, a saber, que Cabanilles empra aquesta dimensió simbòlica de la música, mitjançant procediments retòrics, té un gran abast. Tractant de la música de Bach, González Valle (2002) ha afirmat que, en la música barroca religiosa, «el discurso musical traduce, por analogía, el contenido de las palabras del texto en figuras y símbolos musicales. Se elabora, pues, una técnica musical significant que sirve de hermenéutica para la *explicatio textus*». Aquesta dimensió simbòlica de la música és considerada per González Valle més característica de la música de l'àrea protestant, mentre que la catòlica tindria un component més teatral (González Valle, 2002):

La tradición católica desarrolla en el barroco una nueva relación música/lenguaje, según la cual, el compositor no se apoya tanto en la búsqueda de analogías musicales con el discurso oratorio, sino que, fijándose más en la acción escéni-

ca, intenta reproduir plàstica o visualment el mode de actuar en el escenari (de comportarse exteriorment) el actor al declarar el text, es dir, el acento, la actitud, el gest, la dicció y grau de emoció del actor, de la persona que actúa, que está interpretando un papel.

Ampliant aquesta anàlisi de González Valle, hem d'admetre que, a la llum dels resultats obtinguts, el món analògic i retòric no seria exclusiu de l'àmbit protestant, vista la intenció de Cabanilles d'expressar de manera simbòlica el contingut del text. Això demostra que també en l'àrea catòlica és present —i no amb menor profunditat i qualitat— eixe món simbòlicconceptual.

Finalment, s'assenyala que queden oberts diversos reptes per a futures investigacions, principalment dos. En primer lloc, trobar més fonts d'aquests temes en cantorals litúrgics monòdics o polifònics, especialment del *Contra sepulcrum/Videbunt*, amb la finalitat d'aclarir millor la seua filiació. D'altra banda, dilucidar la vigència del pensament *victor quia victima* en la teologia de l'època de Cabanilles de l'àmbit catòlic, per a poder reafirmar la relació entre música i catequesi.