

LA MÚSICA A VALÈNCIA AL SEGLE XVII

Josep Climent

Abans de parlar de temes musicals, cal remarcar que el segle XVII comporta a València una certa dualitat. Per una banda, fou l'època de la castellanització de la llengua. És la centúria en la qual l'aristocràcia valenciana empra el castellà com a llengua habitual. L'Església, en mans de l'arquebisbe Joan de Ribera, segueix el mateix camí.

Tanmateix, sembla que el segle XVII hagi esdevingut una època negativa:

«Tota la vitalitat que subsistia en aquella població és esmerçada en baralles de carrer, homicidis estúpids i processons inversemblants. Les autoritats disputen per foteses de protocol. La misèria fomenta el bandolerisme. La delinqüència sacrílega hi té variants d'una certa amenitat. Les caresties de vitualles donen amables oportunitats als eterns *profiteurs*, que sovint són el mateix virrei o qualssevol altres capitostos»¹.

Però musicalment parlant, el segle XVII és una època de gran esplendor a les terres valencianes. Tota la llavor del XVI troba la saó necessària i fa una espiga que produeix el cent per u. No hi ha dubte que el XVII a València és el moment de més renom. El XVI té magnífics músics —Pérez, Cotes, Isasi, etcètera.— que gaudeixen d'un talent equiparable als seus coetanis europeus. D'abans, del segle XV, conservem poca música; no dic pas que no n'hi hagués hagut més, sinó que no l'hem conservada tota. Més endavant, la música de la primer meitat del segle XVIII anirà davallant fins a l'avenc, on restarà soterrada, i d'on poques vegades treurà el cap; tindrem músics d'una notable intel·ligència, però mai més, figures capdavanteres, com foren aquelles dues del segle XVII: Joan Baptista Comes i Joan Cabanilles.

1. J. FUSTER, *Nosaltres, els valencians*, 1962, p. 72.

Parlar de la música valenciana del XVII suposa la referència a una colla de compositors, uns de coneguts, d'altres totalment ignorats, com ocorre en qualsevol altre lloc. Atès que aquesta circumstància ens menaria vers una exigència de temps del qual no disposem, em sembla millor tractar només dels dos músics abans esmentats —Joan Baptista Comes i Joan Cabanilles— que esdevenen les figures cabdals de la música valenciana del segle XVII: un a la primera meitat, i l'altre a la segona.

Realment es tracta de dos músics que són contemporanis del personatge principal del simposi: Joan Cererols, nascut el 1618 i mort el 1680. Comes neix uns trenta-sis anys abans que Cererols, mentre que Cabanilles mor trenta-quatre anys després. Comes i Cabanilles representen, podríem dir, els antecedents i conseqüents del P. Cererols a la música valenciana. D'acord amb les altres ponències presentades pels diversos estudiosos, cal suposar que Comes i Cererols tenen punts de contacte. Pel fet que Cererols fou monjo de Montserrat, hom pensa que visqué immers en una gran espiritualitat, com ho fan pensar les poques composicions que d'ell conec.

Per altra part, Comes és el compositor de les *Lletanies al Santíssim*, els *miserere* de les quals constitueixen tot un tractat d'ascètica. Per conèixer més l'obra de Comes, però, cal llegir les seves cartes, on diu: «me ofrezco a servir a vuestras mercedes con la puntualidad a queda obligado un sacerdote que, desengañado de las confusiones de esta corte, desea recogerse en un Santuario tan aparejado a gosar la quietud que se requiere para tener dichoso fin...» I segueix: «...no encareceré lo que me atrevo a dejar solo porque me retoca en el alma la memoria del Patriarca, mi señor, Fundador de este santuario, y la merced que de todas vuestras Mercedes he recibido y de toda la capilla, y deseando dar gusto a mis padres que desean acabar sus días cerca de mi persona...»

Aquesta, podríem dir, que és la tònica dels mestres valencians de la primera meitat del segle XVII: humanitat plena d'espiritualitat. Els dos fragments d'una mateixa carta, que hem llegit, palesen bé aquestes dues qualitats. I aquestes dues qualitats les podem trobar també, malgrat tot el que d'alguns mestres valencians es conta, en Ambròs Cotes —que deixà la Seu de València en 1600—, en Jeroni Felipe —que després de dirigir la Capella de Lleida es féu càrrec de la de València durant vuit anys—, en Vicent Garcia —mestre d'Oriola, de València, de Madrid i Toledo—, en Marcello Settimio, Francesc Navarro, Marc Pérez, etc. Aquest és l'ambient de tot València.

Em plau enormement que el P. Ireneu Segarra hagi recalcat aquestes dues mateixes característiques en parlar de les obres del P. Cererols, Diu així: «Tant les unes com les altres —(es refereix a les obres llatines i castellanés)— respiren un lirisme exquisit i una gran majestuositat, però en les darreres hi ha, a més, l'eco llunyà de la cançó tradicional catalana i un esperit més enjogassat. Totes es caracteritzen per la inspiració profundament religiosa del compositor, però la seva ànima de monjo que ha viscut plenament els textos sa-

grats i que n'està penetrat, però que el mateix temps sent la preocupació de complaure les orelles d'aquells qui les escolten, bo i elevant llurs ànimes a Déu, tal com ho demanava a la Verge en la citada dedicatòria; veritablement, Cererols se'ns mostra «un músic millor» perquè encoratja les virtuts i reprimeix els moviments sense fre de l'ànima; així pot lloar Déu i la Verge que serveix».

Jo crec que Comes és alguna cosa més del que hem dit. Comes, amb la seva espiritualitat i la seva humanitat que es troben en la grandiositat de la seva música —grandiositat ben palesa en les seves obres multicorals—, pot ésser l'exponent de la música castellana, catalana i també, evidentment, de la valenciana.

Comes pot ésser un exponent de la tradició musical catalana perquè fou mestre de la Seu de Lleida. I fou mestre, no perquè ell mateix ho volgués, sinó perquè els mateixos músics d'aquella capella de música el votaren. Podem dir que fou elegit mestre per aclamació. Pensem que abans que Comes fos anomenat mestre, hi havia a la Seu de Lleida un altre valencià: Jeroni Felipe, que no tingué ni de bon tros la categoria de Comes, però portava la tradició valencià-catalana. Aquest mestre és un autèntic exponent de l'ambient de la Seu de València, perquè en 1585 n'era «*deputat*» (infantet); després, fou mosso de cor fins l'any 1590 en què passà a ésser mestre de la Seu de Lleida, d'on passà a València quan l'Arquebisbe Joan de Ribera posà al front de la nova capella del «Patriarca» Mossèn Narcís Leysa, que feia de mestre de la Seu valenciana en anar-se'n Ambròs Cotes a Villena, el seu poble.

La música de Comes no és una música del Renaixement, però tampoc no és la música de Cabanilles, ni la del P. Cererols. Comes, si nous treballs d'investigació no proven altra cosa, és un dels pares de la música multicoral. És evident, però, que abans d'ell ja s'escrivia música multicoral; no cal anar a buscar Victòria: el mateix Jeroni Felipe, ja esmentat, té un *Miserere* (és a dir, tenia perquè avui només el coneixem pels catàlegs), escrit a 16 veus i dos acompanyaments de baixos continus. Estava escrit en *dibuyt quaderns, puntats de mà, ab cubertes de pergami*.

Comes, però, escriu música multicoral ja en els primers anys del XVII i palesa un domini extraordinari de les formes multicorals; i no solament de la música multicoral, sinó també d'una mena d'escriptura que no és tonal ni és modal; una música que reflecteix la transició d'una època a l'altra, una música que tan aviat és plenament modal com no. És, senzillament, la música del que s'anomena barroc, que jo mai no he pogut comprendre per què. Com es pot anomenar barroc a Comes i els músics del XVIII? No cal, però, parlar-ne ara aquí. El cas és que la música de Comes representa tota la música valenciana del segle XVII i, sens dubte, una gran part de la música catalana i castellana. Tant és que es tracti d'una obra a quatre veus com d'una a dotze. La diferència rau en els diferents mitjans d'emprar el contrapunt, però no trobem diferència en la facilitat d'escriure del mestre. Les obres a quatre són

completament contrapuntístiques, menys aquelles que tenen per a ell un caràcter de recolliment com el *Christus factus est*, o els himnes en els quals un vers és contrapuntístic i l'altre harmònic. També segueix aquest caràcter en les *Danses*, encara que, en aquest cas, l'explicació és ben senzilla: la uniformitat rítmica que cal per a poder ballar.

En la música de Comes, domina el caràcter ampulós, sense mancar-li expressivitat. És més: aquesta grandiositat és augmentada pel dramatisme de les intervencions: els cantors, separats en grups de diferents cors, es posaven en dos, tres o quatre llocs, segons el mateix número de cors. L'orgue era el lloc més adient per al primer cor o cor solista; els altres es posaven al faristol, al presbiteri, a l'altre orgue, ... Es produïa la màxima escenificació possible d'una obra musical; l'obra perdia justesa i precisió i guanyava, però, en efectisme. Cal dir també que les obres preferides de Comes són els *villancets* que, encara que tinguin la mateixa estètica de les obres llatines, adquireixen un caràcter més popular pels temes que moltes vegades són folklòrics, i pel text que sempre és arromançat, és a dir en castellà.

(El fet de no trobar ni una sola obra escrita en valencià, ni de Comes ni de cap altre mestre del XVII, ens fa pensar com seria de dura la prohibició del valencià dins l'església. Aquesta prohibició només degué existir per al valencià, perquè sí que hi ha molts villancets dels que s'anomenen *negres* o *de negro* que usen la llengua que sembla estrangera. Normalment és una *jerga* galaico-portuguesa. El gallec que em sembla més clar és el d'aquell villancet que diu: «Turulú, turulà, galeguiña. Ay!, faceime o son co a gaitiña. Tangei e tangei, non vos pese, pois veño da terra de Orense galeguiña»).

Aquests *villancets* no són altra cosa que motets; motets en castellà cantats en lloc dels motets llatins —ofertori de la Missa— o dels responsoris de l'ofici. El lloc més propi és l'ofici, en comptes dels responsoris; i, potser, els mateixos responsoris tingueren alguna cosa a veure en la formació dels villancets, vull dir, en les parts que formen el villancet: Introducció o tonada, Responso i Coples. La tradició del *villancet* dins l'ofici és ben palesa en les «Costumbres que se observan en la S. I. Metropolitana de Valencia», on en parlar de l'ofici de Nadal ens diu: «Los responsorios loş dicen los músicos a canto de órgano y ya se ha vuelto a acostumar desde el año pasado, 1654, cantarse algún villancico en lugar de Responso».

Comes introduí a València el baix continu. Potser abans la capella cantava alguna vegada acompanyada d'orgue; en temps de Comes i en tot el XVII, cal preguntar-se si es cantava sense acompanyament. No ens consta, ni a través de les obres que avui tenim ni a través de les obres dels catàlegs, que al segle XVI hi hagués obres amb baix continu. El mateix *Benedictus* de Ginés Pérez, tan conegut i fins i tot publicat, és sense acompanyament, malgrat que algunes publicacions el porten amb baix continu. És ben palès, però, que aquest baix és afegit, ja que les còpies velles de l'arxiu no el porten.

Amb Comes començà, també, a la Seu de València la música instrumental. El 1580 hi havia en aquesta seu vuit instrumentistes de plantilla, a més d'un o dos organistes. S'anomenaven *Ministrils* i tocaven la *xeremia*, *sacabutx*, *flauta*, *corneta*, *orlo* i *sacabutx* i els baixons de diferents tessitures: *tiples*, *tenors* i *baixos*.

La capella del «Patriarca» comprà el 1618 i el 1620 dos llibres per a *menestriles para servicio del Colegio*, però aquests llibres —com els que sens dubte hi havia a la Seu—, no han arribat fins a nosaltres. Al Patriarca, hi havia d'organista Mossèn Castelló (1648-1677) que va escriure diverses *Resercades* per a ministrils, però tampoc no ens són conegudes. Amb tot, és segur que es tractava de *Recercades* on els ministrils cantaven com si fossin veus, ja que les primeres que conec daten de 1712, i encara són concebudes d'aquesta manera.

Comes se servia dels ministrils per suplir tot un cor de quatre veus en les obres a dotze o setze, o també per acompanyar la veu que canta sola, com en l'«In manus tuas, Domine» a solo de tiple i tres baixons. És la primera vegada que els instruments canten pel seu compte.

He dit abans que Comes introdueix a València el baix continu; tenia deixebles a tot arreu: A Sogorb és ben notòria la influència de Marcello Settimio que tenia totes les característiques del mestre.

A la primera meitat del segle XVII, trobem també que l'arpa executa el baix continu, encara que fins a la segona meitat, els arpistes no formaren part de la plantilla de músics.

Tota la música vocal d'aquests cinquanta anys té, poc més o menys, les mateixes característiques.

Comes mor la vigília del dia de Reis de l'any 1643, però la seva música continua formant part del repertori catedralici valencià durant molts anys. En un motet hi ha una anotació d'un escolanet que diu que el va cantar (no recordo el número exacte), més de cent vegades. Els músics valencians coneixen i canten l'obra de Comes que deixà les seves arrels en tota la música del país.

Quan el 1665 Cabanilles es fa càrrec de les suplències del primer organista de la Seu de València —Andreu Peris o «el cego de València»—, la música de Comes encara és viva. Cabanilles és molt jove encara, es troba en edat d'aprendre; creix i viu l'ambient de la música multicoral i d'una música que fa camí cap a una música tonal. I Joan Cabanilles, amb les noves sonoritats que donà a l'orgue, ens portarà com en el *Tiento* sobre el *Pange lingua*, cap a una música plenament tonal.

A propòsit d'aquest *tiento*: S'han adonat que els *Pange lingua* dels mestres valencians de tots els temps estan escrits en Re i mai en Do, com fan Aguilera i altres? L'explicació és ben senzilla: Els orgues valencians no estan mai afinats a to normal, sinó, com es deia i encara es diu en l'argot musical eclesiàstic, a *to d'orgue* o a *to de capella*, és a dir tres quarts de to més baix que

el to natural. Des de fa molts anys, aquests tres quarts de to han esdevingut un to sencer; és a dir, l'orgue valencià està afinat en si bemoll. És una de les característiques tradicionals dels orgues valencians —no sé si bona o no, tant se val—, però que crec que s'ha de mantenir i que jo faré «de mon mieux» per tal que això continuï essent una realitat.

I ja que parlem de Cabanilles en una reunió del món musicològic, els demanaria un favor: Per què hem d'anomenar Cabanilles «Joan Baptista» o, com es diu en valencià, Joan Baptiste? No sé qui ha estat l'introduïdor d'aquesta modalitat —jo mateix l'he usada— perquè fins i tot mossèn Anglès, a qui devem, junt amb el patronatge d'aquesta Biblioteca de Catalunya, la publicació de quatre volums de Cabanilles, l'anomena sempre «Johannis Cabanilles». Res de Joan Baptiste; ni tampoc no ho fa en l'Antologia d'organistes espanyols del segle XVII, publicada només fa uns anys.

El mateix Cabanilles mai no s'anomenà Batiste; mai no signà *Juan Bautista* —ni en valencià ni en castellà, ni en cap altra llengua—, sinó senzillament *Juan* o Joan. Si volem anomenar a Cabanilles Batiste —com jo mateix he fet—, donem-li el seu nom tot sencer: Joan Batiste Josep. En tot cas, anomenem-lo com ell mateix signava: Joan. Solament i simplement Joan.

I si volem manifestar-nos en reivindicació del gran organista valencià, cal dir també, una vegada més, que Cabanilles mai no estigué a la Seu de València amb un càrrec fins l'any 1665, en què fou nomenat segon organista, en substitució de Jeroni de la Torre; mai no fou organista primer. I, encara avui, hi ha qui diu les mateixes coses que deien els nostres avantpassats fa seixanta anys, i, és clar, es produeixen les mateixes equivocacions. Avui, però, ja són rectificades en moltes publicacions que molts —encara que s'anomenen musicòlegs— no llegeixen.

També voldria aprofitar aquesta avinentesa per exposar una de les meves investigacions relacionades amb Cabanilles. Com he dit abans, Cabanilles no tingué cap càrrec a la Seu de València fins que en fou anomenat segon organista, encara que hi ha gent que diu el mateix que Mossèn Higiní Anglès: «dado que Algemesí dista solamente 32 kilómetros de Valencia, no sería tampoco extraño que Cabanilles hubiera empezado sus estudios musicales en el colegio de los infantillos de la misma catedral de Valencia». Aquesta hipòtesi no es pot mantenir, perquè, llegides totes les Actes Capitulars dels anys en què visquè Cabanilles, no apareix mai el seu nom; ni en les Actes del Capítol, ni en els llibres de comptes, ni tampoc en un llibre especial que hi ha a la Seu de València, on s'anotaven els nomenaments dels nous «*xics deputats*», nom que rebien els *infantillos*. Cal pensar que Cabanilles treballà en un altre lloc. On?

Des dels primers anys del segle XVII, el mateix poble d'Algemesí tingué capella musical. El 1632, es creà un benefici per al mestre de capella. Uns anys abans, el 1609, es creà també el benefici dit «de l'orgue», que a més d'obli-

gar el titular a tocar l'orgue, l'obligava també a donar lliçó als nois del poble. El 1653, Onofre Guinovart era organista de la parròquia de Sant Jaume d'Algemesí, i encara que només tenia sis anys més que Cabanilles, res no fa pensar que no li pogués donar lliçons. Guinovart tenia vint anys i Cabanilles, catorze.

Cal dir també que Onofre Guinovart fou un músic que tingué força anomenada a València i a d'altres indrets d'Espanya. Al mateix Escorial hi ha obres d'Onofre Guinovart. (El P. Rubio l'anomena Ginobart o Ginovart però el seu nom és Guinovart). Hi ha més, però. En les obres dels músics valencians de la segona meitat del segle XVII i primers anys del XVIII, és molt usat un pas que, fins ara, trobem per primera vegada en les composicions de Guinovart. És el següent:



Aquest pas apareix set vegades en la *Missa ad honorem B. M. Virginis*, a set veus. El mateix pas, que no té res a veure amb la sèptima de William Byrd, assenyalada per Wili Apel (el fet d'aparèixer a l'octava ho canvia tot), és molt usat per Cabanilles en les obres vocals i en les d'orgue. Esmentem només els *Kyries* de la seva *Missa*; en el *descendit de coelis*, *Filius Patris*, etc.; al compàs 16 del *Pasacalle II* on apareix diverses vegades el mateix pas, també a l'octava, etc. Josep Pradas, que fou mestre de la Seu en temps de Cabanilles, i que també fou mestre de capella d'Algemesí, té moltes vegades el mateix pas.

El pas de Guinovart perdurà molts anys en l'obra dels músics valencians. Crec que això podria ésser prou argument, encara que mai una demostració apodíctica, per a provar que Cabanilles treballà amb l'organista del seu poble.

Podria ésser un altre argument —també un argument de congruència— pensar que Onofre Guinovart devia ésser, a més de músic, un mestre extraordinari. Hi ha un altre músic valencià, també de primera fila, que és fill d'un poble on era organista el mateix Onofre Guinovart. Penso que és massa coincidència. El cas és que Guinovart, essent organista d'Algemesí, oposatà, en 1669 al càrrec de mestre de capella de la parròquia de Santa Maria d'Ontinyent, vacant, «per la mort de Francesc Morales» («Llibre de Consells i Eleccions», esmentat per V. Pérez Jorge en «La música en Onteniente»). El 1677 es presentà a les oposicions de mestre de capella del Patriarca, quan va obtenir la plaça Anicet Baylon. Però, malgrat no ésser elegit, va deixar molt bona impressió

ja que el buscaren després per jutjar les oposicions de 1686 «para que fuese examinador de la plaza de maestro de capilla» (J. Piedra, Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi» en Anuario Musical de 1968, vol. 23). A la mateixa Seu el nomenaren examinador «dels que se oposaran al obtent de Mestre de Capella de la present Metropolitana» (AC. Prto. 3194, fol. 552 i 874) el 1714, i li assignaren bona retribució «encara que no ha assistit a les funcions del examen, porque quant vingué a València no sabia que el plazo o termini dels edictes se havia prorrogat, y estant en València adoleixqué de enfermetat y se hagué de restituir a Ontinyent, de hon per dit accident y sa molta edat no ha pogut tornar a dites funciones del examen». Va ésser nomenat mestre de capella el català, de Vic, Pere Rabassa.

Guinovart deixà Ontinyent quan, en trobar-se molt malament, se n'anà al seu poble per fer testament «en catorze de janer de 1718» i on morí el 24 de juliol del mateix any, «acullit en esta parroquial». Fou fins aleshores «organista i mestre de capella» d'Ontinyent.

D'Ontinyent fou també Vicent Rodríguez Monllor, a qui s'hauria d'anomenar —tal com s'ha fet amb Cabanilles— Bartomeu, Lluís, Vicent, Francesc, Manuel i Pere. Massa noms, em sembla. Seria millor anomenar-lo tal com ell mateix feia: Vicent. El cas és que Vicent Rodríguez Monllor nasqué en 1690 a Ontinyent, i morí a València el 1760. Guinovart nasqué el 1638 i morí el 1718, quan Rodríguez ja era organista de la Seu de València. Rodríguez Monllor i Cabanilles són dos músics molt remarcables, que apareixen en llocs ben allunyats (Algemesí i Ontinyent), i que en aquests llocs hi té el primer i més important càrrec musical la mateixa persona: Onofre Guinovart. Trobo que hi ha massa coincidències per a no pensar que es tracta d'un mateix mestre amb dos deixebles diferents.

El cas és que Cabanilles, amb la influència de la música de Comes i amb les ensenyances d'Onofre Guinovart, escriu ja una música que, a vegades, és més tonal que modal; d'altres, és plenament tonal, es troba plenament dins les formes musicals del segle XVII. Una música que suportà molt bé una escriptura de sèptimes seguides sense cap mena de preparació, com podem veure al final de la primera part del *Tiento Ple per a la mi re*.

Jo no vull, però, parlar avui de la música instrumental de Cabanilles, ja que aquest I Simposi és amb motiu del tercer centenari del P. Cererols. Vull fixar-me, sobretot, en l'obra vocal de Cabanilles per poder fer-ne comparació amb algunes composicions del mestre montserratí. En termes generals, cal dir que l'obra vocal del mestre Cabanilles palesa tota la mestria d'un gran músic. La inquietud que porten a dins tots els savis —savis de les lletres o de les arts, tant se val— els obliga a viure un altre món, diferent d'aquell que els envolta, i, naturalment, es creen o es fan molt distint —més avançat, és clar— de l'entorn viscut per tots els altres. Aquest és per a mi el cas de Cabanilles. La seva música vocal, encara que dins les característiques generals de la música del segle XVII, és música molt més avançada, pertany molt més al

futur que al passat. Només vull fixar-me, avui, en una composició que té una rèplica o equivalència en l'obra del P. Cererols. Una composició que els espanyols hauríem de posar en lloc de molt relleu; primerament, perquè l'obra ho mereix per si sola, i perquè, a més a més, porta un tema que no sabem de qui és, però que, en tot cas, no és un tema de J. S. Bach.

Pel que fa referència als temes, recordo un fet que em passà amb la clavecinista Rossalyn Turek. Mentre tocava una missa a la Seu, vaig sentir darrera meu una veu que deia: «Toca Vd. o no a Bach?» Tot sorprès, em vaig girar i vaig contestar: «No, señora, toco un tema y una obra de Cabanilles». Rossalyn Turek romangué una mica estranyada i em sembla que també disgustada. Jo tocava el *Tiento de falses en re* que té el mateix tema de la *Fuga en do sostingut menor* del Clave, de Bach.

En aquest cas, es tracta d'una altra composició que no solament comença amb el mateix tema que comença la Passió segons Sant Mateu, de Bach, sinó que fins i tot el desenvolupament dels primers compassos segueix les mateixes modulacions. Cabanilles i Cererols, com manifestà Miquel Querol a l'Anuario de 1962, treballen el mateix tema que és, en ambdós casos, un tema de passió. Bach encetà amb aquest tema la Passió segons St. Mateu; Cererols escriu un *Tono* a la Passió; Cabanilles, un *Tono* al Santíssim Sagrament que és, en realitat, un *Tono* a la Passió, no solament per la intrínseca relació de l'Eucaristia i la Passió (*recollitur memoria passionis ejus*, de Sant Tomàs), sinó també perquè el mateix text usat per Cabanilles està relacionat amb la Passió. El text de Cabanilles, o de qui sigui, diu així:

«Mortales que amáis
a un Dios inmortal.
Llorad su pasión
si hay en vuestros ojos
pasión de llorar.
El Sol está triste,
su aurora en afán;
en golfos de pena
toda se ve un mar.
¡Ay, que se anega!
¡Socorro, piedad!
que el llanto es crecido,
copioso el raudal,
y repite con ansias:
No, no hay dolor igual
a vuestra querida,
que falta la vida
si Vos le faltáis.
No, no puede más que
gemir, sentir y penar.

Estrofa

Oh recompensa infinita:
Que fenezca lo inmortal
y deuda del primer hombre
hoy la paga el nuevo Adán.
Su amor, que lo quiere,
obra esta fineza:
Tú tener la culpa
y Él pagar la pena.

Fins aquí el text musicat, l'original, però, porta quatre cobles més que diuen:

Quien contemple sus tormentos
en la cruz, entenderá
que atado de pies y manos
es toda mi libertad.
Porque desenvuelto
de tus vicios andas,
Él por tus anchuras
en la cruz está.

¿Es posible, Dios eterno,
que el sol que sangriento está
padece eclipses de muerte
por darnos vida de paz?
Otro no es posible
por lo que nos quiere;
Él me da la vida,
yo le doy la muerte.

¿Dónde está mi recompensa
a una fineza sin par,
si Tú me ofreces el bien
y yo pago con el mal?
Porque soy ingrato,
cuando me recree,
yo buscando gustos,
Él sufriendo penas.

Aquellos groseros, juntos,
coronan tu majestad,
que mi tierra, por maldita,
otro fruto no ha de dar.

Siempre me ha ofrecido
todas sus delicias;
Él me da las rosas,
y yo las espinas.

El *tono* del P. Cererols diu:

¡Ay, qué dolor!
Que adolece la vida
y muere de amor.
¡Ay, qué dolor!
Los ojos lloren,
llore el corazón.
Que pendiente de un leño
agoniza cárdeno, livio,
el que es blanca flor.
¡Ay, qué dolor!
Enlute sus rayos
y eclipse el sol,
pues ya el de justicia
se pone herido
de un odio traidor.
¡Ay, qué dolor!
que adolece la vida
y muere de amor.

Quiero cantar un romance
a un Dios tan enamorado
que en medio de su pasión
es compasión el mirarle.

És molt curiós de veure aquestes coincidències. *Ay, que se anega; socorro, piedad*, diu Cabanilles. *¡Ay, qué dolor!*, canta Cererols. El tema literari és un text que trobem molt sovint en les composicions dels músics del XVII. *¡Ay, mi Dios!*, diu Maties Veana en un *Tono a la Pasión*. *Piedad, Señor, piedad*, diu Gaspar Úbeda. *Ay, que me anego*, canta Pedro Soto. I tot són *tonos* a la Passió o al Sagrament.

Comparant el *Tono* de Cabanilles amb el de Cererols en la seva part musical considerada intrínsecament, trobem que el *Tono* de Cererols és més *enjo-gassat*, tal com diu el P. Segarra. La forma musical de Cererols és una cançó amb *estribillo* o, si es vol, una mena de rondó. *¡Ay, qué dolor!* es repeteix una i altra vegada, i enmig hi ha uns versets com si fossin coples cantades a *solo* o a *duo* i amb un caràcter més popular, que no té res a veure amb l'obra de Cabanilles. I això, encara que examinem l'obra com si fos composta de dues

parts: el cor i la copla. De totes maneres, podríem dir que Cabanilles fa un desenrotllament del tema, mentre que Cererols no el treballa. És talment una cançó popular. No cal veure «*Al amor que viene a sembrar el pan*» que és realment una cançó popular catalana, per adonar-se que l'obra de Cererols queda sempre molt més arrelada a la cançó popular, mentre que l'obra de Cabanilles és molt més avançada dins del camp de la tonalitat moderna. Només caldria assenyalar una sèrie de melodies ascendents en terceres i quarts, que no són gens fàcils de trobar al segle XVII.

Mirant aquestes composicions de Cererols, més ben dit escoltant aquests villancets de Cererols —jo no els he vist escrits— diria que Cererols és mestre de capella i no organista. L'orgue, no l'ha portat a seguir la modernitat que trobem, molt sovint, en els organistes. Això per una banda; per l'altra, els trenta-quatre anys que apropen més Cabanilles a nosaltres li permeten fer un ús de la dissonància i de la tonalitat que a Cererols encara li era prohibit. Cabanilles, Joan Cabanilles, en les seves obres vocals, obrí un camí molt més avançat que en la mateixa música d'orgue. Especialment, però, en les obres escrites en romanç, perquè les llatines continuen més dins l'ortodòxia de l'època. Joan Cabanilles és capdavanter en tota la seva música: la d'orgue, en la qual obre el solc a noves formes musicals (és l'últim valencià que escriu *Tientos*; després d'ell ve el món de la sonata); la música vocal en la qual dona noves harmonies i sonoritats i fou precisament a Catalunya, al món català, on més obres vocals seves s'han trobat.