

ESBÓS PER A UN ESTUDI DE L'OBRA DE JOAN CEREROLS (1618-1680)

Gregori Estrada

Encara que la producció musical de Joan Cererols no és totalment coneguda a causa de la pèrdua de l'arxiu musical de Montserrat al començament del segle XIX, les obres conservades fins ara i ja editades¹ són suficients per a poder emetre una valoració de l'obra del mestre sense gaire risc de desviació². El nombre d'aquestes composicions conegudes és de 78, repartides entre: 43, majoritàriament pluricorals, en llatí, i 35 en castellà del gènere del villancet o del to. Totes les obres de Cererols són de tema i utilització litúrgica, a excepció d'algun villancet o to que, tot i mantenint el tema religiós, potser era executat fora de la litúrgia. Les peces en llatí es mouen dins una austeritat solemne i d'expressió intensa estretament lligada al text. Les peces en castellà, llengua emprada aleshores força correntment pels compositors músics de Catalunya, tenen un caire més jovial dins el respecte que imposa el text sempre religiós que hom hi empra. Els villancets i els tons són majoritàriament unicorals, i sembla que demanen un conjunt de cantors més reduït que les peces pluricorals amb text llatí. Les obres de Cererols són vo-

1. MESTRES DE L'ESCOLANIA DE MONTSERRAT, Montserrat. Vol. I (1930), Salms i Himnes; vol. II (1931), Misses; vol. III (1932), villancets; vol. VII —quart de Cererols— (1975), misses dels tons primer, segon, tercer, quart i sisè; vol. IX —cinquè de Cererols— (1981), antífoes, salms, himnes, misses, motets, lletanies i villancets. - Amb el vol. IX d'aquesta col·lecció es completa l'edició de totes les obres de Joan Cererols conegudes fins ara. A la pàgina XI, col. 1.^a de la Introducció al vol. IX, cal llegir com a abat de Montserrat *Juan-Manuel de Espinosa* i no el seu germà *Luis-Manuel*.

2. Els contemporanis i els successors immediats de Cererols valoraren molt favorablement l'obra del mestre, com ho prova aquesta nota núm 75 del *Catálogo de los Monges que, siendo niños, sirvieron de Escolanes y Pages a la Reyna del cielo, la Virgen de Monserrate en esta su santa Casa*. Arxiu de Montserrat: Manuscrit del segle XVIII:

*75. El P[adr]e Maestro Fr. Juan Cererols, natural de la villa de Martorell del obispado de Barcelona. - Fué uno de los mejores Maestros de Capilla q[ue] ubo en su tiempo, muy estimado y respetado de quantos Maestros músicos avía en España, y de los tales llamado como por antonomasia el *Maestro*, el *Músico*, el *Compositor*; [els subratllats són del manuscrit]. Tuvo don y gracia para enseñar y assí tubo tantos discípulos q[ue] apenas avía Iglesia en este principado q[ue] sus Maestros de Capilla y Organistas no fuesen discípulos suyos, sin otros muchos q[ue]

cals a un cor, a dos i a tres, que arriben fins a conjunts de dotze veus. El continu hi és indicat sovint; tant podria ésser l'orgue, el clavicordi, l'arpa, el llaüt, el violó com el baixó, i potser també la trompa marina. A més de la indicació del continu en general, Cererols especifica l'ús de l'arpa com a continu³ i el baixonet⁴ com a instrument concertant. El quadre de la Mare de Déu de Montserrat, de Juan-Andrés Ricci (1600-1681), representa un conjunt de doble cor: quatre escolans cantors i un baixonista formen un primer cor; quatre escolans instrumentistes formen el segon amb una corneta, dues xeremies i un sacabutx⁵. A més, un quadre anònim de la segona meitat del segle XVII representa la Mare de Déu de Montserrat amb la muntanya per fons, i, al peu, quatre escolans, dos dels quals són cantors, i els altres dos instrumentistes: aquests darrers toquen la xeremia l'un, i l'altre el llaüt de 10 cordes⁶. Consta, també, a Montserrat, l'ús de les dolçaines⁷. És molt probable que tots aquests instruments fossin tocats a Montserrat al s. XVII, tot i que Ricci podria haver rebut una influència de Castella, on degué pintar el quadre esmen-

tubo en otras provincias de España en que manifestaron las excelentes prendas de su Maestro, como su P[aternida]d mostró tambien las del P[adre] Maestro Márquez, de quien era discípulo. Fué juntamente gran [ratllat] tocador de violín [corregit: violón. Al damunt i al final del mot *violón*, una ✚ remet a una nota marginal, que diu:] Arpa, órgano, Archilaúd y todo instrumento de cuerda, trompa marina y violón. [Al mateix marge, a continuació, tres línies ratllades i:] fué excelente Poeta. [Continua dintre el text:] Sin las prendas tan cabales [que] tubo en la facultad de la Música no le faltaron las de las letras, pues sin aver hido a los Colegios, llegó a tener mucha inteligencia de ellas, fué muy buen moralista i hablaba el latín tan corriente como si fuera su lengua natural. Dexó muchos libros de música escritos. Fué Maestro de Capilla y de escolanes más de treynta años. Fué sacristán mayor y el [que] empezó adornar el Camarín de N[uest]ra S[ue]ño[r]a. Finalmente, lleno de virtudes y méritos, murió día de S. Agustín, año de 16.. [escrit después, ..76]. [Una correcció del s. XX, escriu: 1680], y, en memoria de tan gran Maestro, en esse dia le cantan todos los años los niños Escolanes un responso. - Tomó el S[an]to hábito a 6 de 7^{bre} [septiembre] de 1636 [subratllat de l'original]. Fue tan respetado y estimado del Convento, [que] le quiso hazer Abad, pero su P[aternida]d, [que] estaba muy despegado de la gloria de este mundo, no quiso admitir la carga, diciendo no tenía fuerzas para llevarla, y viendo la Comunidad como su P[aternida]d no quería consentir en ser su Prelado, hecharon mano, con su P[aternida]d, de la persona del P. Fr. Luis Monserrate.»

Catálogo..., 24.

3. Lletanies al Santíssim, a 4 veus i continu (Arpa). *Mestres de l'Escolania de Montserrat* (= MEM), IX, 114-127.

4. *Al altar, cortesanos discretos*. Villancet al Santíssim, a 8 veus en 2 cors i continu, amb acompanyament de baixonet concertant. MEM, III, 176-192.

5. Quadre procedent del monestir de San Plácido de Madrid, conservat ara al Museu Pinacoteca de Montserrat. Vegeu MEM, IX, p. XVIII, nota 31, i col. 2.^a, on cal llegir en la descripció del quadre de Ricci: *dues xeremies*, en lloc de: *dues bombardes o xeremies amb càpsula*.

6. Quadre que era conservat en la collecció privada del Sr. Emili Gatells, a Arenys de Mar.

7. Així es diu en la direcció de la visita que féu a Montserrat el Ministre General dels Caputxins, l'any 1692:

«Arribat al superior del monestir (absent l'abat i malalt el prior) l'avis que el pare general s'acostava, féu tocar de seguit totes les campanes que, essent moltes i ben acordades en un bell concert musical, causaven certament, entre aquells sagrats paratges, molta tendresa en el cor

tat de la Mare de Déu de Montserrat, que va anar a parar al monestir de San Plácido de Madrid, d'on, més tard passà a Montserrat. La utilització d'instruments per a doblar o substituir les veus que faltaven, podia ésser practicada a Montserrat com ho era a molts indrets de Catalunya.

La tessitura de les obres de Cererols oscilla entre dos àmbits: l'àmbit de tessitura baixa va del re¹ (nota més greu del baix) fins al fa⁴ (nota més aguda del cantus), i el de tessitura alta, de sol¹ per al baix o tenor fins a do⁵ per al tiple o *cantus*. L'àmbit de tessitura baixa, molt més baix encara si hom pensa que l'afinació d'aleshores oscillava entre un semitò o un to més avall que l'actual *la*³ de 440 vibracions dobles, podia ésser confiat a veus de tessitura privilegiadament profunda o a instruments. En aquests casos, moltes vegades la veu del baix ve escrita sense text, indicatiu també del possible ús d'un instrument. L'àmbit de tessitura alta demana una transposició segons l'instrument acompanyant o suplent de les veus. Encara al segle XVII podia haver-hi orgues en *sol* i instruments en *sol* o en *fa*. En el primer cas, les composicions escrites amb tessitura alta eren transposades a una quarta més avall; en el segon cas, a una quinta. L'escriptura de tessitura alta es troba sobretot en els villancets i en els tons en castellà. Això podria suposar un lloc especial on es cantaven, acompanyats d'instruments de transposició. A Montserrat bé podia haver-hi instruments en *fa* o en *sol*, i també algun orgue antic afinat en *sol* com era habitual en els orgues del s. XVI, alguns dels quals podrien haver conservat la transposició original. Amb aquests instruments, les composicions musicals de Cererols assolirien uns aguts discrets no més enllà del *sol*⁴, que, en realitat, seria un *fa*⁴ a causa de l'abaixament del diapasó antic. Cal tenir present aquest fet per a la bona sonoritat de les obres de Cererols i les de molts dels compositors de la seva època.

Fins ara, l'única indicació que pot ajudar a datar algunes obres de Cererols és la petita dedicatòria que el mateix Cererols fa d'un llibre de Misses, del qual hom només conserva el primer foli (Montserrat, ms. 892)⁸. Es trac-

de cadascú; tant més que anaven acompanyades també amb el so d'uns instruments de fusta, com trompetes de diferents classes, molt usades a Espanya, anomenades *ciaramias*, *dulçenas* i *baxones*. Fora del monestir, trobarem el pare superior amb gran nombre de monjos i quatre noiets amb sotana que tocant els susdits instruments amb dolça melodia, estaven tots esperant el pare general».

«No podria ara de cap manera explicar la tendresa i el consol espiritual que experimentà el cor de cadascú de nosaltres només d'albirar aquest sant lloc... Aquesta sagrada imatge és bellíssima de cara, i plena de majestat, que verament inspira devoció i veneració».

PHILIPPUS DE FIRENZE: *Itinera Ministri Generalis Bernardini de Arezzo, 1691-1698, per Hispaniam*. Traducció publicada a *Catalunya Franciscana* (Barcelona 1981). Any XIX, segona època, núm. 52-53 (abril-maig), 97.

8. Vegeu el text llatí de la dedicatòria, dins MEM, VII, p. VIII, nota 3, i la descripció del manuscrit amb la traducció de la dedicatòria, dins MEM, p. X, nota 5.

ta de 6 misses, una per a cada un dels sis primers tons eclesiàstics, que en l'esmentada dedicatòria Cererols anomena «*baec mea musices praeludia*» («les meves primícies musicals»). Encara que només hom conservi el foli 1 d'aquest manuscrit, és molt probable que aquestes misses siguin les que, en el mateix ordre dels sis primers tons o modes, donen els manuscrits (BC) 2713 i (BC) 2711 de l'Arxiu Capitular de la Seu d'Urgell, el ms. 1198 de la Biblioteca de Catalunya, secció de música, i el fragment conservat en el ms. 69^a i 69^{bis} de l'Arxiu parroquial de la Geltrú. Totes aquestes misses no tenen *Benedictus*, i la de cinquè to té, inserit dins la missa, el motet *O memoriale*, en lloc del *Benedictus*. Aquest motet és la cinquena estrofa de l'himne *Adoro te devote*. Aquest motet, que a l'Arxiu capitular de la Seu d'Urgell és, juntament amb tota la missa de cinquè to, anònim, es troba fragmentàriament només en la partícula de l'acompanyament a l'Arxiu parroquial de la Geltrú, ms. 69^{bis} però amb la clara atribució a Cererols. Pel fet d'ésser aquest motet inserit dins la missa anònima del ms. de l'Arxiu Capitular de la Seu d'Urgell, aquesta missa pot ésser atribuïda també a Cererols. En realitat, presenta moltes afinitats d'estil i de línia melòdica amb les altres obres del mestre. El mateix manuscrit de la Geltrú dóna també la partícula de l'acompanyament del motet de sisè to, *Pie pellicane*, del qual, fins ara, hom no coneix res més sinó aquest acompanyament, o baix continu, amb la precisa atribució a Cererols. Els altres motets de l'himne *Adoro te devote* continguts en el ms. (BC) 2713 de la Seu d'Urgell són escrits fora de les misses, i, a excepció del tercer, *In cruce latebat*, atribuït clarament a Cererols, són anònims. No hi ha dubte que els sis motets es corresponen com a estrofes de l'himne *Adoro te devote* i guarden en el to el mateix ordre de les estrofes en l'himne: la primera estrofa és la de primer to, la segona la de segon, la tercera la de tercer, etc.⁹ El fet de la clara atribució a Cererols dels motets de tercer, cinquè i sisè to, dóna peu a atribuir-li també els de primer, segon i quart. La col·locació del cinquè motet dins la missa de cinquè to, fa pensar que tots els motets són compostos per a ésser inserits en les misses del seu to corresponent, en lloc del *Benedictus* que falta a totes les misses. Com diu el ms. de la missa de difunts a 7 veus de Cererols amb referència al motet *Hei mihi*, aquest és un «motet per llevar Déu», per tant, per al moment de l'elevació¹⁰. Una confrontació dels títols del ms. Montserrat 892 amb les misses i motets citats, en fa veure la relació i la dependència:

9. Vegeu els 6 motets amb el text de l'himne *Adoro te devote*, dins MEM, IX, 157-178.

10. Vegeu MEM, II, 218-228; IX, p. XIV, col. 1.^a, i l'Arxiu Parroquial de Canet de Mar.

Claus i disposició de les veus:

①

| | | | |
|--------|--|--------|--|
| Cantus | | Altus | |
| Tenor | | Bassus | |

②

| | | | |
|--------|--|--------|--|
| Cantus | | Altus | |
| Tenor | | Bassus | |

③

| | | | |
|-----------------|--|-----------------|--|
| Cantus I Chori | | Altus II Chori | |
| Cantus II Chori | | Bassus II Chori | |
| Tenor II Chori | | | |

Els números al començament de les misses i dels motets fan referència a l'esquema precedent de claus i disposició de les veus. S'indica també l'armadura d'un bemoll.

Títols de les misses

Montserrat, ms. 892:
Llibre de misses

Missa: O beata Trinitas
Tonus 1
Quatuor vocum

Missa: O felix Maria
Tonus 2
Quatuor vocum

Misses

Mss. de la Seu d'Urgell
i de la BC de Barcelona

①
To 1
A 4 veus: CATB

① Un bemoll
To 2
A 4 veus: CATB

Motets

Mss. de la Seu d'Urgell
i de la Geltrú

①
Adoro te devote
To 1
A 4 veus: CATB

① Un bemoll
Visus, tactus, gustus
To 2
A 4 veus: CATB

| | | | |
|-----------------------------|------------------|--|--|
| | ② | | ② |
| <i>Missa: Vox clamantis</i> | | | <i>In cruce latebat</i> |
| <i>Tonus 3</i> | To 3 | | To 3 |
| <i>Quatuor vocum</i> | A 4 veus: CATB | | A 4 veus: CATB |
| | ① | | ① |
| <i>Missa: Angelorum</i> | | | <i>Plagas sicut Thomas</i> |
| <i>Tonus 4</i> | To 4 | | To 4 |
| <i>Quinque vocum</i> | A 5 veus: C/CATB | | A 4 veus: CATB |
| | ② | | ② |
| <i>Missa: Apostolorum</i> | Un bemoll | | <i>O memoriale</i> |
| <i>Tonus 5</i> | (To 5) | | To 5 |
| <i>Quatuor vocum</i> | A 4 veus: CATB | | A 4 veus: CATB |
| | ③ | | ③ ① |
| <i>Missa: Martyrum</i> | Un bemoll | | <i>Pie pellicane</i> |
| <i>Tonus 6</i> | To 6 | | To 6 |
| <i>Quinque vocum</i> | A 5 veus: C/CATB | | A 5 veus (Només es conserva el continu a la Geltrú, amb clau de Fa en quarta) |

En la Missa de quart to, els dos *cantus* són escrits amb clau de do en primera.

La falta de correspondència del continu del motet de sisè to amb la missa (el continu de la Geltrú en clau de Fa en quarta, i el del ms. (BC) 2711 de l'Arxiu Capítular de la Seu d'Urgell, en clau de Fa en tercera) s'explica pel fet que el ms. 69^b de la Geltrú escriu la clau de l'acompanyament.

La correspondència entre les claus de les misses i les dels motets —a excepció del sisè to, per manca de les veus del motet— és perfecta. La distribució de les veus és la mateixa, menys en la missa i el motet de quart to que mantenen, però, les claus bàsiques.

Si realment aquestes misses dels manuscrits de la Seu d'Urgell, de la Biblioteca de Catalunya i de la Geltrú són les mateixes que són anunciades en el manuscrit 892 de Montserrat, ens trobem davant les primeres obres de Cererols. En aquest cas, el mestre hauria utilitzat ja de jove dos estils que el caracteritzaren després: el contrapuntístic lineal i melòdic, i el contrapuntístic barrejat de tema melòdic i de recitat homòfon de totes les veus. El primer estil, més sever i tradicional, enllaça amb la polifonia clàssica del s. xvi. Correspon, en aquestes misses, a la dels tons primer, segon, tercer i cinquè. És un estil delicat, no fàcil d'executar ni de compondre, on el tema melòdic entra amb tota mena de jocs contrapuntístics i el text rep una expressió musical sublimada per la melodia, més que no pas una aproximació descriptiva. El segon estil, temàtic i recitat alhora, engloba la major part de la producció

posterior de Cererols. És més entenedor i descriu el text amb més realisme, sobretot en els moments de l'homofonia. Aquest estil, que es presta a composicions de més d'un cor de cantors, es troba ja en les misses de quart to i de sisè esmentades. Cererols treu un gran partit d'aquests moments homofònics, com podem veure sobretot en alguns salms¹¹, villancets¹² i, particularment, en la missa de difunts a 7 veus¹³. La pluricoralitat a què el porta l'homofonia, li dóna l'ocasió d'un desplegament grandiloqüent amb repeticions i capgiraments del text, cosa d'altra banda ben del gust del barroc. Un exemple curiós el dóna el Glòria de la Missa de sisè to, a 5 veus i 2 cors (el primer cor: solista; el segon, a 4 veus)¹⁴. L'alternança de les aclamacions repetides i amb trencament del text dóna a aquest Glòria un dinamisme particular:

Glòria de la missa de sisè to, a 5 veus: C/CATB i continu

Compassos 1-26:

Cantus del I Cor: Et in terra pax hominibus

Veus del II Cor: bonae voluntatis.

Laudamus te. Adoramus te.

..... Benedicimus te. Glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus,

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

..... Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.

Laudamus te. Benedicimus te.

..... Domine Fili Unigenite, Jesu Christe.

Adoramus te. Glorificamus te.

Domine Deus, Agnus Dei

..... Gratias agimus tibi, Gratias agimus tibi,

Filius Patris, propter magnam gloriam tuam.

..... Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Traducció (versió catalana oficial):

I a la terra, pau als homes que estima Us lloem.

..... que estima el Senyor.

11. Salm *Nisi Dominus*, a 9 veus en 3 cors; especialment a *surgite*. MEM, I, 71-82.

12. *Ab! Grumete ligero!* Villancet a la Mare de Déu, a 8 veus en 2 cors. MEM, III, 162-175.

13. MEM, II, 175-244.

14. MEM, VII, 94-128. El *Gloria*, a les pp. 98-106.

..... Us adorem. Us donem gràcies per la vostra
 Us beneïm. Us glorifiquem. Us donem gràcies per la vostra
 immensa glòria. Senyor, Déu, Rei celestial,
 immensa glòria. Us lloem. Us beneïm.
 Déu Pare omnipotent. Senyor, Fill Unigènit, Jesucrist.
 Us adorem.
 Senyor, Déu, Anyell de Déu,
 Us glorifiquem. Us donem gràcies.
 Fill del Pare. per la vostra immensa glòria.
 Us donem gràcies. Us donem gràcies per la vostra immensa glòria.

Compassos 27-55:

Cantus del I Cor: *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*
Veus del II Cor: *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.*

Qui tollis peccata mundi, Qui sedes ad
 suscipe deprecationem nostram.
 dexteram Patris, Quoniam tu solus Sanctus,
 miserere nobis. miserere nobis
 miserere nobis Jesu Christe].
 [tu solus Dominus] miserere nobis [tu solus Altissimus, Jesu Christe].

..... *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.*
 Christe. *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.*

Traducció (versió catalana oficial):

Vós, que lleveu el pecat del món, tingueu pietat de nosaltres
Vós, que lleveu el pecat del món,
 Vós, que lleveu el pecat del món,
 tingueu pietat de nosaltres.
 Vós, que seieu a la dreta del Pare,
 acolliu la nostra súplica.
 Perquè vós sou l'únic Sant, .
 tingueu pietat de nosaltres. tingueu pietat.
 tingueu pietat de nosaltres.
 de nosaltres. [Vós, l'únic Senyor] tingueu pietat de nosaltres.

..... Jesucrist, *Amb l'Esperit Sant, en la glòria*
[Vós, l'únic Altíssim Jesucrist, Jesucrist. *Amb l'Esperit Sant, en la glòria*
de Déu Pare. Amén.
de Déu Pare. Amén.

El cursiu és cantat amb polifonia desigual, no homòfona.
El text entre claudàtors [] el canta el *cantus* del segon cor tot sol.

En els dos estils —contrapuntístic pur i melòdic, i melòdic i homòfon— Cererols se serveix del contrapunt amb gran riquesa de procediments i de tècnica: imitacions, cànons, inversions, exposicions temàtiques, *stretto*, pedal, retards¹⁵. El contrapunt modal dins els vuit modes tradicionals eclesiàstics és el nervi de la composició de Cererols. No sembla que el mestre entrés en l'estructura dels dotze modes; però, per la força de la polifonia, tractà la modalitat amb el colorit d'accidentals que, a poc a poc, féu evolucionar la modalitat vers la tonalitat harmònica. El cromatisme resultant d'aquest colorit d'accidentals, no és de semitons seguits, sinó sempre dissimulat per altres notes d'adorn. Els intervals de la música de Cererols són generalment de poca distància fins a la quinta, però també té passos expressius amb intervals més grans de sexta, sèptima i octava. Els adorns i glosses són possibles en la seva música, fins i tot quan no hi són escrits, ja que, a voltes, una melodia adornada és repetida després sense aquells adorns. També usa del puntejat i de les notes tingudes.

15. Vegeu els exemples citats a la Introducció de MEM, IX, p. XVII-XXIV, per a tota l'exposició de característiques de l'estil de Cererols.

Alma Redemptoris Mater
 a 8 veus, en 2 Cors.
 Cantus 2.^{on}
 del I Cor.

C 3 d = d

37

brodadura
 inferior

Alma Redemptoris Mater
 Tenor-Baix del I Cor.
 MEM IX, 102-113.

C 3 d = d

38

glossa
 en el Baix

Prosa de difunts
 MEM IX, 213-228.

C 3 d = d

93

puntejat

Salve Regina
 a 8 veus, en 2 Cors
 MEM IX, 86-101.

C 0 = 0

35

su- spi- ra- mus

A

T

su- spi- ra- mus

C

A

su- spi- ra- mus ge- men- tes

T

B

su- spi- ra- mus ge- men- tes

nota
 tinguda

Hom troba sobretot les ornamentacions repetitives en les peces *de batalla*, on, segons el gust de l'època, hom imitava ritmes i tocs de victòria o de guerra. Cererols té una missa de batalla a 12 veus i 3 cors¹⁶, i reproduïx en altres peces aquesta característica¹⁷. L'harmonia de Cererols, perceptible sobretot en els fragments homòfons, és generalment simple, d'acords de tríade. Però també utilitza dissonàncies i acords de sèptima, normalment com a resultats de notes de pas, de retards o de pedal. N'és un bon exemple el començament del villancet *Vivo yo*¹⁸:

C3 0' : 0'

El *do* del Baix és un repenjament del *si*, que sota la síl·laba *yo* forma la primera inversió d'una sèptima.

Cererols supedita l'harmonia al contrapunt, i es fa així semblant a la composició del seu temps. Amb tot, el colorit harmònic, heretat potser del seu mestre Joan March (1582-1658), es manifesta en les transicions harmòniques, en els accidentals, i en la cadència que podríem anomenar hexacordal:

Els retards són una de les característiques de Cererols. No solament produeixen efectes dissonants, sinó que ben sovint dissimulen quintes, octaves i unísons entre les veus¹⁹, amb una freqüència que podria semblar una evasió vers solucions fàcils, però que de fet és una preferència per la melodia

16. MEM, II, 53-122.

17. Vegeu, per exemple, el *Regina caeli* a 8 veus en 2 cors. MEM, I, 199-204, sobretot als *alleluia* i als finals de frase.

18. *Vivo yo*. Villancet al Santíssim, a 4 veus i continu. MEM, III, 38-42.

19. Vegeu les octaves al Motet *Hei mihi* de la Missa de difunts a 7 veus en 2 cors, dins MEM, II, 218-228, en *quid faciam, miser, ubi fugiam*, i les quintes de la seqüència de la mateixa Missa de difunts a 7 veus.

de cada veu i pel seu contrapunt particular. Aquest procediment fa pensar que alguns passos, on realment hi ha octaves o quintes seguides, s'han de solucionar amb algun adorn o nota de pas en una de les veus que les formen.

La pluricoralitat condueix fàcilment a efectes d'estereofonia i d'ecos per la col·locació dels cors en llocs diferents i separats, efectes que cal tenir presents en l'execució d'aquestes obres, sobretot pel que fa a la col·locació dels cantors i dels instruments acompanyants. El diàleg, l'alternança i les aclamacions que aquestes col·locacions poden crear són importants i com connaturals a l'execució d'aquestes peces concebudes en plans corals variats.

Un tercer estil, que Cererols treballa, és l'estrictament homofònic, sempre lligat a la pluricoralitat. Les obres més característiques en són les completes alternades, i les dues seqüències de les misses de difunts a 7 i a 4 veus respectivament. Especialment la darrera seqüència a 4 veus és interessant per la conjunció reeixida entre ritme i mètrica. Mentre el ritme es manté en el moviment del compàs binari durant tota l'obra, la mètrica es renova cada dues estrofes dels dos cors a 4 veus que s'alternen fluidament. És un procediment enginyós i de molta varietat²⁰. La seqüència a 7 veus, en contra, es manté en un mateix ritme i mètrica, el ternari, pres del cant pla amb el qual alternen els versets. La varietat de la polifonia està, en aquesta seqüència, en la diversitat temàtica dels versets, en el diàleg i en la sobreposició dels dos cors que acaben unint-se en les últimes estrofes.

Les obres en llatí per a la litúrgia es despleguen amb el cor o els cors polifònics, o, com era ja de tradició multisecular, amb l'alternança de la polifonia i el cant pla. Aquest serveix també, a voltes, de *cantus firmus*, sobretot en els himnes i en la salmòdia.

Un punt important per a la comprensió de tota obra és el *tempo*. Cererols s'emmarca en l'evolució rítmica del segle XVII. Una anàlisi de les obres que en coneixem, porta a la conclusió que el compàs era moderat sota el signe del temps imperfecte integral C, i més lleuger sota el del temps imperfecte disminuït, \mathbb{C} , amb la semibreu com a unitat de compàs en tots dos signes de temps. Per a les proporcions ternàries, el valor es conserva com en els temps passats, a l'inversa del temps imperfecte: la proporció ternària menor $C\frac{3}{2}$ o $C3$ correspon a un compàs lleuger amb unitat a la semibreu perfecta, mentre que la major $\mathbb{C}\frac{3}{2}$ correspon a un compàs moderat ample amb unitat a la breu perfecta.

El testimoni de Ferran Sors, antic escolà de Montserrat sota el mestratge del pare Anselm Viola al final del segle XVIII, ens dóna llum sobre molts aspectes de la música de Cererols que han estat apuntats fins aquí: ritme, moviment, expressió musical, utilització d'instruments, estil contrapuntístic, cànons, etc. Heus ací la traducció catalana d'alguns fragments que interessin precisament perquè fan referència a Cererols:

20. Vegeu MEM, II, 134-148.

«En arribar a Montserrat, Sors va manifestar el desig d'anar a l'església, on es cantaven les Completes:

“En sentir el primer verset del Salm *Cum invocarem*, vaig quedar corprès d'admiració. Aquesta composició sublim era del pare Cererols. El xantre va entonar tot sol el cant pla d'aquest primer verset; l'òrgue va donar un sol acord perfecte, els tenors (veu baixa) van començar, sols, el cant pla, amb entonacions més lentes; aquest cant pla arrossegà en cànon les altres veus. Els darrers a entrar, els tenors, introduïren una frase de repòs a la meitat del verset; a l'altra meitat, els contralts continuaren el cant pla, sobre el qual s'establí un fort intercanvi entre les altres tres veus del primer cor, i les altres tres veus del segon cantaven produint un gran efecte el pas *in tribulatione*; la resta era cantada per les veus superiors i l'harmonia hi era sostinguda per acords placats. A part el respecte de què jo era ple, vaig quedar una mica humiliat de veure que, a excepció dels tenors, tota la música era cantada per nois si fa no fa de la meua mateixa edat; vaig comprendre que allò era alguna cosa més que els cors d'òpera italiana que es poden trobar quasi cada dia. En sortir de l'església, només somniava amb tota aquesta harmonia religiosa tan grandiosa. Vaig agafar una guitarra, i, cantant el cant pla amb la veu, vaig intentar de trobar, pobre de mi, la manera de reproduir el contrapunt de Cererols... vaig fracassar”»²¹.

A part aquest text de Sors, on parla de la gran impressió que li causà un dia les completes alternades de Cererols, l'efecte del contrapunt de les quals ell intentà d'imitar en una prova de composició sense èxit, interessa més aviat el testimoni de Sors sobre l'*Et incarnatus* de la missa de primer to. Pels detalls que hi inclou, mereix una atenció especial. Sors havia anat, amb els

21. «A l'audition du premier verset du psaume *Cum invocarem*, je fus frappé d'étonnement. Cette composition sublime était du père Céréols [sic]. Le chantre entonna seul le plain chant de ce premier verset; l'orgue donna un seul accord parfait, les basses-tailles seules recommencèrent le plain-chant avec des intonations plus prolongées; ce plain-chant entraîna en canon toutes les voix; les basses-tailles, les dernières, introduisaient une phrase de repos à la moitié du verset; à l'autre moitié, des contraltes continuaient le plain-chant, sur lequel une joute s'établit entre les trois autres parties du premier chœur, et les trois parties du second exprimaient avec un grand effet le passage *in tribulatione*; le reste était chanté par les dessus, et des accords plaqués soutenaient l'harmonie. Outre le respect dont j'étais saisi, je fus un peu humilié de voir qu'excepté les basses-tailles, toute la musique était chantée par des enfants plus ou moins âgés que moi; je voyais bien que c'était quelque chose de plus que des chœurs d'opéra italien, que l'on devine presque toujours. En sortant de l'église, je ne songeais qu'à toute cette harmonie religieuse si grandiose. Je pris une guitare, et chantant le plain-chant avec la voix, je cherchais à trouver, moi chétif, la manière de rendre le contrepoint de Céréols[sic]... j'échouai».

A. LEDHUY i H. BERTINI: *Encyclopédie pittoresque de la musique*. (Paris, H. Delhaye, 1835), 154-167. Article *Sors*, pp. 155-156. - Vegeu Brian JEFFERY: *Ferran Sors. Compositor i guitarrista*. Curial, Edicions catalanes. Publicacions de l'Abadia de Montserrat (1982), 167-183. En especial, 168-169.

altres escolans, a la missa matinal. Fou en aquesta ocasió que va sentir i admirar la polifonia de Montserrat, concretament la de Cererols: heus ací la traducció catalana del text original francès:

«Després de l'Introit, hom girà el faristol, i hi aparegué un llibre en el qual les pàgines, dividides per la meitat, contenien cada una dues parts de les veus: la de soprano i la de tenor a una pàgina, la de contralt i baix a l'altra; uns baixons tocaven sempre el baix. Es va començar el Kyrie. No vaig tardar gaire a assaborir aquest gènere de música, del qual jo encara no tenia cap idea. A Montserrat hi ha una col·lecció de misses d'aquest gènere que a més d'un compositor dels nostres dies li seria bo d'estudiar. La ciència s'hi manifesta sense ostentació, i s'hi usen procediments que produeixen efectes meravellosos. Sembla que un cànon a quatre veus, dues a l'uníson i dues a la quinta, no pugui oferir a l'orella sinó que una exhibició d'enginy i el mèrit d'una dificultat vençuda. Però si hom sentís l'*et incarnatus est* del Credo en *re menor* (primer mode gregorià) restaria colpit de respecte i comprendria l'admiració que causava aquesta composició del pare Cererols. Convindria, això sí, escoltar-lo com s'executava a Montserrat, a quatre veus soles, amb el baixó solista tocant el baix sense esforç i com si cantés, en un moviment moderat tal com l'autor ho indicava...»²².

Aquest fragment de Sors conté molts punts interessants: l'existència del Llibre de Misses, probablement el *Liber Missarum* que anuncia el foli 1, únic del ms. 892 de Montserrat, la tècnica contrapuntística del compositor, la seva sensibilitat artística molt pel damunt de la mecànica i de l'exhibicionisme, la suplència del baix-tenor pels baixons, el cant solista i l'actuació solista d'un baixó a l'*Et incarnatus* de la missa de primer to, la dicció musical del text, l'admiració que causava la seva audició, el ritme i el moviment o *tempo* com era executada aquesta música. És evident que Sors parla de l'*Et incarnatus* i de la missa de primer to coneguda avui pel ms. (BC) 2713 de l'Arxiu Capitular de la Seu d'Urgell.

22. «Après l'introit, on tourne le lutrin, qui présente un livre dont les pages étoient divisées en deux moitiés, contenant chacune deux parties; celle du soprano et du ténor étoient d'un côté, celles du contralto et de la basse, de l'autre; des bassons jouaient toujours la basse. En commençant le *Kyrie*, je ne tardai pas à goûter ce genre de musique, dont je n'avais pas encore eu l'idée. Il y a à Montserrat une collection de messes dans ce genre, qu'il conviendrait à plus d'un compositeur de nous jours d'étudier. La science s'y montre sans ostentation, et on emploie ses ressources pour produire des effets merveilleux. On croirait qu'un canon à quatre parties, dont deux à l'unisson et deux à la quinte, ne peut offrir à l'oreille que le résultat d'un tour de force, et le mérite de la difficulté vaincue. Si l'on entendait *et incarnatus est* du Credo en *ré mineur* (premier mode grégorien) on serait saisi de respect, et l'on comprendrait l'admiration que causait la composition du père Cererols. Il faudrait, à la vérité, l'entendre comme on l'exécutait à Montserrat, à quatre parties seules, le basson soliste jouant la basse sans effort et d'une manière tout-à-fait chantante, dans un mouvement modéré tel que l'auteur l'indiquait...».

Vegeu A. LEDHUY i H. BERTINI, *o. c.*, 158, i Briand JEFFERY, *o. c.*, 171.

Per bé que Sors equivoqui les veus del cànon —ell diu que és a quatre veus en lloc de tres, influït potser per la resta de la missa que és tota a quatre veus—, és important de fixar-se en l'expressió de Sors sobre el moviment d'aquest fragment del *Credo* de Cererols: «Il faudrait... l'entendre comme on l'exécutait à Montserrat, ...dans un mouvement modéré tel que l'auteur l'indiquait.» («Convindria... escoltar-lo com s'executava a Montserrat, ...en un moviment moderat tal com l'autor ho indicava.»). El ms. de la Seu d'Urgell, l'únic que ens l'ha transmès, no porta cap indicació textual, com *despacio*, que ho indiqui. És cert que en aquella època, i molt abans, era costum de cantar l'*Et incarnatus* a un moviment més moderat i lent que la resta del *Credo*. Però Sors diu que Cererols ho indicava expressament: «tal com l'autor ho indicava». Els mss. (BC) 2713 i 2711 de l'Arxiu capitular de la Seu d'Urgell presenten, però, una indicació de signes rítmics que, de fet, assenyalen aquest moviment per a l'*Et incarnatus* de les misses dels tons primer, segon, tercer i cinquè. Aquestes misses, que porten en totes llurs parts la indicació ♩ del temps imperfecte disminuït, canvien de signe en totes les partícules només a l'*Et incarnatus*, on porten el signe del temps imperfecte integral C. El ms. 2713 citat, còpia de Maurici Espona el 1773, devia prendre aquest detall de manuscrits més antics; altrament no s'explica com hauria marcat C només a l'*Et incarnatus* de cada una de les partícules en totes les misses de Cererols que estan sota el signe del temps imperfecte disminuït ♩ . Cererols entraria així de ple en la pràctica ja estesa al s. XVII de portar els dos temps imperfectes integral i disminuït sempre a la semibreu, amb l'única diferència que el compàs seria lleuger, al moviment del pols, sota el signe disminuït ♩ , i moderat o lent sota el signe integral C. Aquesta comprovació, que concorda amb els paral·lelismes citats anteriorment, explica degudament la frase de Sors. En realitat, Cererols havia indicat amb el signe C el temps més moderat de l'*Et incarnatus* en relació amb el restant de les misses escrites en temps imperfecte disminuït ♩ ²³. Aquest detall, que no s'endevina en la transcripció de l'edició dels *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. VII, mereix d'ésser indicat de nou. Així, respectant la transcripció donada en el vol. VII de MEM, cal corregir només l'escriptura de l'*Et incarnatus* de les misses dels tons primer, segon i tercer, per tal que hi hagi entre els dos temps, disminuït i integral, una diferència de *tempo* reflectida en l'escriptura, diferència que pot ésser del doble entre l'un i l'altre. Amb el compàs sempre a la semibreu, un compàs sota el signe del temps imperfecte disminuït equivaldria a mig compàs sota l'integral. Cal tenir present que, en la transcripció de MEM vol. VII, hom pren la breu com a unitat de compàs. Així, portant sempre el compàs de $\frac{2}{2}$, un compàs val una breu o dues semibreus quan hom transcriu el temps imperfecte disminuït, i ha d'equivaler només a una semibreu quan, en el cas de l'*Et incarnatus*, hom transcriu el temps imperfecte integral. A més, però,

23. Vegeu els paral·lelismes rítmics a la Introducció al volum IX de MEM, p. XXII.

en MEM VII, els valors estan reduïts a la meitat. Així, doncs, per a poder donar una transcripció adequada, caldrà mantenir la reducció de la breu o quadrada a la rodona quan hom transcriu el temps imperfecte disminuït, i conservar el valor de la semibreu o rodona quan hom transcriu el temps imperfecte integral. D'aquesta manera, en la transcripció la rodona serà sempre la unitat del compàs $\frac{2}{2}$ o barrat, i, en arribar a l'*Et incarnatus*, tot i mantenir el mateix compàs, la música esdevindrà més quieta. Heus ací indicada aquesta correcció:

CREDO

CANTUS

Missa de primer to
MEM VII, 7 ss.

| | | |
|-------------------------|-------------------------|---------------|
| ♩ H = 0 | C 0 = 0 | ♩ H = 0 |
| | | |
| Pa-ter om-ni-po-tens... | Et in-car-na-tus est... | Cru-ci-fi-xus |

Missa de segon to
MEM VII, 26 ss.

| | | |
|-------------------------|-------------------------|-------------------------|
| ♩ H = 0 | C 0 = 0 | ♩ H = 0 |
| | | |
| Pa-ter om-ni-po-tens... | Et in-car-na-tus est... | Cru-ci-fi-xus e-tiam... |

Missa de tercer to
MEM VII, 49 ss.

| | | |
|-------------------------|---------------------|------------------|
| ♩ H = 0 | C 0 = 0 | ♩ H = 0 |
| | | |
| Pa-ter om-ni-po-tens... | Et in-car-na-tus... | Cru-ci-fi-xus... |

La missa de cinquè to, que també presenta aquest cas, ja té, en l'edició dels Mestres de l'Escolania de Montserrat, vol. IX, 142-143, la deguda proporció, bé que amb una transcripció d'escriptura diferent.

Es fa difícil establir influències d'escola sobre Cererols. És indubtable que rebé una influència de Joan March, el seu mestre a l'Escolania de Montserrat fins a 18 anys. A través de March, Cererols havia pogut rebre la influència de l'escola castellana, dels músics de Flandes establerts a la cort reial de Castella, i fins i tot de l'escola romana. March, el primer monjo compositor del qual es conserven obres, havia estat organista a les *Descalzas reales* de Madrid (d'on, poc temps abans que ell, també n'havia estat Tomàs Luis de Victoria els últims anys de la seva vida), i, a Madrid, hauria pogut conèixer un ambient musical molt ample. Més tard, a 30 anys, Cererols anà també a Madrid. Les resonàncies de la música de Cererols amb el Maestro Capitán Mateo Romero —el flamenc Mathieu Rosmarin— i amb Carlos Patiño, fan pensar que Cererols n'hauria rebut alguna influència o altra. No són prou cone-

gudes les característiques de la música catalana contemporània de Cererols per a poder establir lligams i derivacions, que certament hi devien ésser. Cererols es manifestà un gran mestre, com l'anomenaven els seus contemporanis, *el mestre, el músic, el compositor*²⁴. Tenia dots de pedagog, i formà molts deixebles, que s'escamparen arreu de Catalunya i per altres llocs de la península. Gràcies a aquesta difusió, les seves obres han estat en part conservades, ja que la seva música es cantava també en altres indrets fora de Montserrat, on en tenien còpies.

Cererols es manifesta com el músic compositor més rellevant de l'antiga escola montserratina. La seva obra, encara per estudiar a fons, ja ho testimonia des d'ara. Aquesta obra, totalment al servei religiós i litúrgic, té una categoria musical de tècnica segura, d'expressió profunda, de sensibilitat i delicadesa ingènua, de religiositat pròpia a la seva finalitat. Els seus molts deixebles que la van propagar són un testimoni de com, tot i les influències llunyanes que rebé, Cererols és ben nostre, no solament per l'empremta de la cançó popular tradicional catalana en algunes de les cobles de villancets i per l'esperit i el tarannà que infon a tota la seva música, sinó també per l'acceptació que obtingué arreu del nostre país.

24. Vegeu la nota 2.