

JOAN CEREROLS: VISIÓ D'INTÈRPRET

JOSEP CABRÉ

Societat Catalana de Musicologia

RESUM

En aquest article es descriu la meua aproximació a l'obra de Cererols i, de retruc, als repertoris hispànics del segle XVII a partir de la pròpia experiència com a intèrpret: instrumentista en un primer temps, i com a cantant i director després. Intento definir els problemes que es plantegen a un intèrpret d'avui des del punt de vista dels efectius, la instrumentació, les tessitures vocals i les diferències entre la música litúrgica i la paralitúrgica, la *prima prattica* i el món barroc, establint una paral·lelisme, i no una comparació, amb altres autors del món hispànic i europeu de la mateixa època. Hi adjunto una llista d'obres treballades de Cererols amb comentaris sobre les possibilitats interpretatives. En tractar-se d'un escrit totalment subjectiu, es fa difícil establir una col·lecció de notes a peu de pàgina. Sí que hi ha, però, al final, una petita bibliografia, no exhaustiva, dels llibres que m'han ajudat a fer-me meua la qüestió... i la música.

PARAULES CLAU: Cererols, segle XVII, interpretació barroca, polifonia.

JOAN CEREROLS: AN INTERPRETER'S VIEW

ABSTRACT

This paper presents my ideas about the work of Joan Cererols and about the Spanish repertoires of the 17th century on the basis of my own experience as an interpreter: at first as an instrumentalist and later as a singer and conductor. I seek to define the challenges facing a current interpreter from the standpoint of the availability of musicians, instrumentation, vocal tessiture and the differences between liturgical and paraliturgical music, *prima prattica* and the Baroque world, drawing a parallel (rather than making a comparison) with other composers of the Spanish and European spheres of the same period. I add a list of works by Cererols that I have dealt with, as well as some comments on their interpretive possibilities. Since this is a completely subjective document, it is hard to set out a series of footnotes. Even so, at the end of this paper I have included a small and by no means exhaustive list of the books which have helped me to come to grips with this subject... and with the music.

KEYWORDS: Cererols, 17th century, Baroque interpretation, polyphony.

Vull començar donant les gràcies a qui ha tingut la pensada de convidar-me avui a expressar-me aquí; vull esmentar, especialment, el doctor Jordi Rifé. És una idea una mica exòtica, perquè tant per estudis com per trajectòria personalestic ben lluny del món acadèmic que es presenta i representa en aquesta noble institució. També vull precisar que res del que posaré aquí per escrit és una veritat monolítica o indiscutible, ans al contrari: una opinió, la meua, fruit només de la pràctica, del (poc) estudi i de la imperfecta observació en muntar unes obres musicals, en aquest cas les de Cererols, amb tot l'encís del descobriment dia a dia. Això vol dir que tot el que escric pot ser discutit, calibrat, valorat i... qui sap? Després d'una possible controvèrsia puc, jo mateix, acabar veient les coses de manera diferent de com les he vistes fins ara.

El meu contacte amb l'obra de Cererols té dues vessants, de fet tres, dues com a intèrpret cantant i una com a director. La part interpretativa la divideixo en dos: com a instrumentista, en un primer temps, i després, i ja per sempre, com a cantant. Paral·lelament a la meua actuació com a cantant, hi ha també la meua activitat com a director de conjunt vocal i instrumental amb una dedicació especial als repertoris dels segles XVI i XVII.

La primera trobada seriosa amb Cererols, de molt jove, va ser participant com a instrumentista en l'enregistrament que l'Escolania de Montserrat i la seva capella de música van fer de diverses obres, entre les quals la famosa *Missa de batalla*. Hi vaig participar, en aquells anys setanta tardans, com a integrant del conjunt Ars Musicae de Barcelona, dirigit en aquell moment per Romà Escalas, que segurament recordarà moltes anècdotes i situacions diverses d'aquell enregistrament. Era aquella època gloriosa dels enregistraments analògics amb cinta magnètica i uns tècnics d'enregistrament, veritables humanistes del so i de la música, amb estils i preferències sonores d'enregistrament ben diferents els uns dels altres, que tenien com a resultat un so impossible de confondre amb el d'un altre tècnic d'enregistrament. Thomas Gallia, ja llavors assistit per Pere Casulleras, era un d'aquests enginyers de so, artífex de diversos enregistraments a Montserrat i d'un munt de discos d'aquell principi i desenvolupament del que després s'han anomenat *interpretacions històricament informades*.

El contacte següent amb la música de Joan Cererols, ja com a cantant, va ser dirigit per Jordi Savall en la producció que va significar la creació de la Capella Reial de Catalunya i en l'enregistrament de les dues misses «grosses» de Cererols: la *Missa de difunts* a set veus i la *Missa de batalla* a tres cors.

Per la meua dedicació, en aquella època, a repertoris litúrgics monòdics, tant pel que fa al cant gregorià com a d'altres repertoris tipus de Benevento, romà antic, ambrosià o cistercenc, en aquella ocasió vaig ser l'encarregat de posar-hi la solfa litúrgica, és a dir, els complements de cant pla necessaris per a la lectura correcta d'aquelles obres en un context adient. De cap manera per fer-ne una reconstrucció litúrgica, impossible en disc o en concert. Més aviat com a manera de posar en context una música que, composta amb unes finalitats molt precises, quedava coixa i els seus textos retallats sense aquests fragments de cant pla. Tot allò em va fer començar a estudiar, tot i que de manera molt generalista, algunes

de les qüestions relatives a l'*alternatim* entre la polifonia i el cant pla, o entre l'orgue i la polifonia, tant en forma de fals bordó com en forma de «cant d'orgue». També la tria d'incipits i els versos de complement en els casos de tenir en polifonia només versos alterns d'un himne, d'una seqüència o d'un salm. Els meus recursos en aquella època pre-Internet, i mentre el fax era la representació de la modernitat més absoluta, eren més aviat limitats i vaig utilitzar essencialment el *Liber usualis* per a les reconstruccions, tot i que en produccions posteriors i també amb d'altres compositors he mirat, sempre que ha estat possible, de trobar fonts de cant pla més properes, en el temps i en la geografia, a les obres que s'havien d'interpretar.

Posteriorment, he tingut també l'oportunitat de tornar a visitar l'obra de Cererols com a director de conjunt vocal i instrumental. Gairebé sempre amb uns efectius que a mi m'han semblat raonables amb relació al que hom espera en la música d'aquest període: efectius vocals entre vuit i setze o divuit cantaires, entre totes les tessitures, i un grup instrumental amb presència de cornetes, bombardes i xeremies, sacabutxos, baixons i els instruments del baix continu amb orgue, el mateix baixó, a vegades també un *violone*, una tiorba i una arpa. És a dir, a més dels instruments propis de la «capella», els anomenats *ministrers*, que tanta presència tingueren en les celebracions assenyalades i dates importants a tot el món hispànic.

A l'hora de distribuir les veus i els instruments en unes partitures, com sabem, gairebé sempre mancades de precisions en aquest sentit, en què pràcticament l'única cosa que és prou clara és la distribució en diversos cors i l'existència, i no pas sempre, d'un guió de baix continu, comencen les primeres decisions. És una tria que donarà el color essencial a l'obra tractada. Les opcions són diverses: desgranar la peça polifònica fent sonar només una o dues veus vocalment i atribuir les altres veus als instruments, per exemple. Però el procediment de base més habitual que he emprat ha estat doblar instrumentalment les parts i triar l'alternança, segons el sentit del text o la textura de la mateixa música. Divisió entre moments de *tutti*, veus i instruments, i passatges més suaus, només amb les veus i el baix continu. Tot plegat seguint les pautes d'una devoció derivada directament del text i de les seves propostes retòriques, tot i que, naturalment, això és molt discutible i completament subjectiu. Altres possibilitats que he explorat, i totes amb resultats excel·lents en el cas de la policoralitat, és atribuir un cor als cantants i un altre cor als instruments. I, també, en el cas, per exemple, d'un doble cor a vuit veus, adjudicar al primer cor dues veus i dos instruments i al segon els altres dos. En aquesta darrera forma, la idea ha estat pràcticament sempre mirar de tenir presència del text sencer, tenint en compte que a vegades no hi és tot perquè sovint un cor comença un vers o una frase que acaba l'altre, etc. No he trobat mai en els tractats, cerimònials o altres llibres consultats, l'obligació escrita de repetir, a les misses, tres vegades el *kyrie*, tres el *christe*, etc. en la polifonia, precepte que és evident que cal respectar en fer el cant pla. Malgrat tot, i tenint en compte que la polifonia és moltes vegades una paròdia de melodies gregorians, fa molt efecte també poder alternar la polifonia amb el vers corresponent en gregorià, fàcilment

reconoscible i/o identificable en el teixit polifònic, tot i que, vull insistir-hi, no queda clara l'obligatorietat de fer-ho. De fet, em sembla intuir més aviat el contrari: quan es canta en polifonia, pel sol fet de fer-ho, es representen les tres vegades normatives d'un cop. El cas dels salms és un altre. Sovint se n'escriu la polifonia d'un de cada dos versos, a vegades de cada tres, amb la qual cosa és clara la necessitat de complementar-los amb el gregorià o amb els versos d'orgue.

M'és, però, impossible deslligar el cas de Cererols del de tots els altres compositors del mateix període i amb experiències compositives similars: la música litúrgica, sovint tradicional en la factura, majoritàriament binària, i la música paralitúrgica en llengua vulgar, sovint ternària i, per raons textuais quasi sempre, amb una utilització sistemàtica de l'hemiòlia, ingredient rítmic amb molts recursos expressius i molt emprat pels compositors del segle XVII. I en observar tot el segle XVII hispànic es fa impossible de no comparar-lo, sense voluntat de qualificar, només com a verificació, amb els compositors de la mateixa època a tot Europa, com miro de fer en la taula 1.

Des del punt de vista de l'estil, es pot observar clarament com es va «nacionalitzant», de mica en mica, el vell estil contrapuntístic que durant el Renaixement era veritablement internacional, o intereuropeu, amb algunes característiques particulars que sovint eren donades per la llengua d'origen (nombre de síl·labes dels versos, accents en diferents síl·labes, etc.), però innegablement unitàries sobre el concepte i les regles de la polifonia contrapuntística, la *prima prattica* en expressió de Monteverdi. Especialment si el text és en llatí, com fou majoritàriament en les obres religioses abans de la reforma de Luter. En oposició, la música moderna, la *seconda prattica*, sempre en expressió monteverdiana, integrada molt sovint, a més del ritme ternari, com he comentat, una obediència més estricta de les normes retòriques i imitatives entre text i música, i una aplicació quasi sistemàtica dels antics «madrigalismes» amb la pretensió d'expressar els sentiments i moure l'ànima de l'oient a partir de la vella teoria dels afectes.

En aquesta polifonia policoral del segle XVII era també habitual que la veu de baix dels cors segon i/o tercer tinguessin una escriptura completament vocal però sense lletra escrita. Molt sovint era simplement per falta de cantant que en tingués la tessitura i a vegades fins i tot porta la menció *bajón* (en espanyol). El baixó, doncs, com a instrument primordial de la música vocal d'aquest temps i fins i tot en l'acompanyament a l'uníson del cant gregorià.

Aquesta és una idea que es confirma ben sovint amb la lectura dels efectius de les capelles musicals de catedrals i col·legiates diverses. Aquest fet, a parer meu, pot ser un dels motius per a fer del baixonista un membre habitual de la capella musical, mentre que els altres instruments, xeremies, sacabutxos o cornetes, eren sovint contractats per a les festes assenyalades, però no n'eren membres permanents.

En el cas de Cererols, no ho sé, francament. Els manuscrits que m'ha estat possible de veure, els que estan digitalitzats a la Biblioteca Nacional de Catalunya, són més tardans, no pas autògrafs, i segueixen altres pautes: quan el cor és homofònic escriu la lletra només en el baix i la vàlida per a tothom. I només quan l'escriptura és més contrapuntística escriu el text a cada veu incloent-hi el baix.

Com es pot deduir fàcilment de tot plegat, no és Cererols l'únic compositor del segle XVII que m'ha ocupat durant tants anys, tot i que pel que fa a la música d'aquest segle i més específicament a la música sacra polifònica, sí que puc dir sense embuts que Cererols va ser el detonant que va despertar el meu interès per aquests repertoris, interès i estudi que encara duren avui mateix.

Però una cosa tinc molt clara —tot i que és només la meua opinió—, i és que, en ser un repertori molt contextualitzat, en faltar el «context», que no és altra cosa que la litúrgia, anem sempre coixos. I un concert de salms encadenats sense «context» pot ser una solemne llauna. I el mateix passa amb els villancets, sovint molt repetitius.

D'aquest fet parteix la idea que a mi m'ha interessat sempre, que és donar el «context» a aquesta música. Amb l'alternança de polifonia i cant gregorià, amb alternança d'orgue, també. Amb la inclusió de villancets, potser agrupats per una temàtica, de la Mare de Déu o de Nadal o... en llocs adients d'una missa o d'un ofici de vespres o de completes. Com he precisat més amunt, la voluntat no és en cap cas de fabricar una falsa litúrgia ni una reconstrucció que no ve a tomb, sinó de posar les obres en un context que en faci els textos i les intencions clars.

LA VOCALITAT DURANT EL SEGLE XVII, RELIGIOSA I/O PROFANA

He de dir que la referència que tinc sempre present en parlar de l'*art vocal* és italianitzant. No pas per menystenir el que es podia dir, fer o practicar a d'altres llocs d'Europa, sinó perquè des del Renaixement, de fet de ben abans, Itàlia era l'avantguarda on després s'emmirallava la resta d'Europa, tot i que les coses passen també per altres filtres més locals. Però, indiscutiblement, per a la cultura catalana, bo i tenint el castellà com a llengua de cultura pública, com succeïa durant el segle XVII, la referència lingüística i vocal més propera és certament italiana. Simplement a causa de les similituds idiomàtiques i també per la manera de resoldre alguns aspectes de la fonació.

Cal dir que la mare dels ous de la tècnica vocal i del que ja aleshores anomenaven *bel canto*, ben abans que aquesta apel·lació se l'apropriés el segle XIX, és el *recitar cantando* italià del darrer quart del segle XVI i principis del segle XVII. Allà queden escrites les condicions necessàries per a adquirir una bona línia de cant amb les preocupacions comunes a tots els tipus de veu: una tessitura tan extensa com sigui possible, amb un registre tan homogeni com sigui possible. Afegim-hi una dicció acurada per a fer entendre el text cantat satisfactòriament i l'agilitat de *gorgheggio* necessària als *abellimenti* obligatoris de tota línia vocal. Obligatori especialment quan la vella dictadura del *recitar cantando*, aquella utopia que volia reproduir els efectes del teatre i la recitació antigues, clàssiques, llatina i grega, com a via de regeneració de la humanitat i el coneixement de si mateix, comença a fer figa i el públic s'arronsa amb tant de recitatiu, i demana extraversió i virtuosisme; en definitiva, espectacle.

Podem dir que si no sabem, al capdavall, com cantaven o recitaven els grecs antics, en canvi sí que sabem pertinentment com consideraven els homes d'aquests segles XVI i XVII que ho feien. I això ens diu també força coses sobre ells mateixos.

Les arrels d'aquest bon gust vocal, comú a tota la cultura europea, es poden, tanmateix, buscar molt més enllà, ja en temps de Jeroni de Moràvia, frare dominic professor a París a finals del segle XIII i ell mateix molt atent a l'ensenyament de Boeci a través del seu tractat sobre la música (segles V i VI). Considerava que les veus havien de ser altes, per a abraçar els tons més aguts; dolces, per a encantar l'auditori, i clares, per a ben omplir-los l'oïda. Ell mateix, per al cant litúrgic, distingeix entre les veus greus i baixes, veus de pit (*voces pectoris*), veus fines i agudes, veus de cap (*voces capitis*), veus de gola (*voces gutturis*) i acaba un dels capítols dient-nos que un dels impediments més grans per a un bell cant és la tristesa de l'ànima. Jeroni ens parla també dels ornaments, qüestió prou delicada de la nostra època barroca: «est autem flos harmonicus decora vocis sive celeberrima vibratio». La «flor», l'ornament, consisteix en una vibració molt ràpida sobre una nota, com les onades d'un riu, ens diu, en el que és la definició més antiga que he llegit sobre el que pot ser el que avui en diem un *trino*, *trille*, *tremblement*, *ri-battuto di gola*, etc.

El problema real, però, sobre aquesta vocalitat, el trobem quan veiem que totes aquestes observacions i aquests consells són adients per a cantants que cada cop es professionalitzen més i que s'orienten cap al teatre i l'òpera. A Itàlia la separació entre l'escenari del teatre i el de l'òpera era molt clara, però a les Espanyes no tant, fins al punt que els cantants de les primeres obres escèniques (com ara, Hídalgo) eren simplement actors que cantaven. I els cantants professionalitzats es trobaven a les capelles de catedrals i altres institucions eclesiàstiques (que s'ho podien pagar).

Amb aquestes idees generals, cal imaginar, tasca no gens fàcil, la qualitat específica de la música a Montserrat a l'època de Cererols, en què els cantaires eren els nois de l'Escolania i els homes eren monjos que segurament havien de tenir altres ocupacions i no només la música.

En termes generals, podem dir que l'escriptura de Cererols per a les veus és, com en general a tot l'àmbit hispànic, essencialment sil·làbica i molt rarament virtuosística. Les exigències vocals de virtuosisme, fins i tot quan les línies melòdiques són desenvolupades musicalment, són mínimes.

REPARTIMENT DE TASQUES

El problema més habitual, com a director, en muntar obres de Joan Cererols, i de tants altres de la mateixa època, avui mateix, és el de l'atribució a cantants professionals de parts concebudes, en principi, per a ser cantades per infants. Al marge de les qüestions de les claus altes i les possibles i més que necessàries transposicions que s'hagin de fer, gairebé sempre les veus de tiple, *soprano*, són greus per a un *soprano* actual. I no s'estan de queixar-se'n, és clar. Tot i alguns moments de

tessitura brillant a les parts de *soprano*, són sovint línies centrals, però, en donar-les a una veu «educada» com a *mezzosoprano*, el problema és el timbre, massa sovint més gruixut que el d'un *soprano* i també molt més allunyat de la idea de la veu blanca de noi, que havia de ser, m'imagino, la referència estètica o sonora de Cererols a Montserrat i la d'altres compositors i mestres de capella als seus respectius destins: monestirs, catedrals, col·legiates, etc. Altres veus que presenten dificultats són ben sovint les de contralt: massa greus per a una veu de dona, massa agudes o tenses per a un tenor... A tot això hi cal afegir l'eterna qüestió sobre la utilització de veus de falset i/o de contratenor masculines per a aquestes tessitures. Les veus més greus són potser les més senzilles de solucionar: si bé és cert que sovint són també molt greus, són veus sovint reforçades i fins i tot substituïdes per un baixó. Recordem, només, que si els ministrers eren en general músics contractats per a ocasions especials, estem parlant de les cornetes i dels trombons, de les bombardes i de les xeremies; els baixons, en canvi, formaven part de la capella musical com el director, sovint ell mateix organista, o els cantaires. En una producció actual, m'agrada barrejar un *alto* masculí amb un *alto* femení o dos per a obtenir el millor color possible.

EL CEREROLS LITÚRGIC I EL CEREROLS D'INSPIRACIÓ RELIGIOSA EN LLENGUA VULGAR: *PRIMA PRATTICA* I MÓN BARROC

De l'obra conservada de Cererols podem molt fàcilment fer-ne dos grans grups: l'obra en llatí per a la funció litúrgica i l'obra en llengua vulgar, en aquest cas en castellà, per als villancets i altres obres paralitúrgiques que s'oferien a les festes assenyalades. Del sector litúrgic, més emparentat amb la definició que de la *prima prattica* feia Claudio Monteverdi, en trobem sovint melodies inspirades en *cantus firmus* gregorians, tot i que Cererols a vegades només els cita per a continuar tot seguit desenvolupant les seves pròpies idees. Hi trobem tot tipus de composició: salms que són falsos bordons una mica «millorats» per a ser cantats amb l'alternança del cant pla o de l'orgue i també obres més elaborades de textura més densa, sempre segons els preceptes de la tradició que tant estimava Giovanni Arusi, un dels grans detractors de la modernitat monteverdiana.

L'obra en castellà, seguint els costums hispànics de l'època, és rica rítmicament, fa sovint al·lusió a aires tradicionals (l'*Espanoleta* o *Marizápalos* en el cas de *Serafín que con dulce harmonía*, alguns passatges d'*Ay, qué dolor*) i emprà els recursos madrigalístics retòrics habituals (*Ay, qué dolor*, semitonia, cromatisme, símbols de malenconia; *Fuera que va*, la quinta del crit com el so del pregoner; *Vuela, paloma divina*, amb les vocalitzacions que dibuixen el vol...). Tot plegat res de gaire revolucionari, però summament evocador i efectista, que és, em penso, el que realment buscava el compositor.

Des del punt de vista pràctic, Cererols és gairebé sempre molt respectuós amb les tendències del moment en el Barroc del segle XVII: respecte i imitació del

sentit de les paraules amb la línia musical i utilització de diferents «madrigalismes» que el converteixen en un autor perfectament en sintonia amb els autors italians de la primera meitat del segle, o amb els autors hispànics del mateix període.

Amb relació a les tessitures corals emprades, fa de tot. De la mateixa manera que els autors hispànics, per regla general, s'acosten a la policoralitat distribuint un primer cor agut, SSAT, i un segon cor més greu, SATB, Cererols té menys manies en aquest sentit i empra sovint dos cors iguals, SATB-SATB, més a la manera de Gabrielli, per a entendre'ns, a vegades amb un solista (salms de vespres menys el *Nisi Dominus*: S-SSAT-SSAB, i el *Magnificat*, tot amb veus més agudes: S i S-SSAT-SSAT, tot i que en ser escrit en claus altes li convindria, molt probablement, una transposició). Algunes vegades destaca els solistes successivament de les diferents veus del cor (lletanies). Els salms de completes són més «italians» en doble cor SATB-SATB. El cor tradicional hispànic és SSAT-SATB com en la *Missa* a vuit veus, i també en la *Missa de batalla*, homenatge llunyà a *La guerre* de Janequin, també anomenada *Bataille de Marignan*, distribuïda en SSAT-SATB-SATB. Cal, però, tenir en compte que el tenor de molts cors alts és també a vegades escrit en clau de fa en tercera línia, clau habitual dels barítons o dels «baixetes», una mena de tenor segon força central molt emprat en la música hispànica.

L'OBRA DE CEREROLS AMB RELACIÓ A D'ALTRES AUTORS HISPÀNICS I FORANS DE LA MATEIXA ÈPOCA

Deia més amunt que no és Cererols l'únic autor del segle XVII que ha ocupat les meves hores d'estudi, de cant o de direcció. Però una cosa sí que la puc dir: ha estat el primer d'aquest període amb qui vaig topar. Llavors, una mica de manera inevitable, tots els altres que he anat trobant han passat pel meu propi «filtre Cererols»: similituds i diferències. I així he anat topant-me amb tota una sèrie d'*alter ego* de Cererols i d'altres compositors, amb obres compreses entre el principi del segle XVII i el principi pràcticament del segle XVIII. Si l'estil és generalment molt similar en la tècnica compositiva, és a dir, en la pràctica d'un contrapunt d'origen antic amb tots els matisos necessaris de les noves pràctiques barroques de la *seconda prattica* (homofonies aclaridores del text amb passatges més contrapuntístics quan hom pot esperar que el text ja l'ha integrat l'auditor, novetats harmòniques conseqüència de la pràctica del baix continu com a línia independent i no pas sempre la veu més greu del conjunt *colla parte...*), puc dir que en la pràctica aquest estil, a les Espanyes, el trobem ja de manera clara en els salms a doble i triple cor de Victoria (1548-1611), tot i que adquireixen l'exactitud estilística i són com un retrat completament hispànic de la música vocal, amb Mateo Romero «Maestro Capitán» (1575-1647) i Carlos Patiño (1600-1675) i amb Urbán de Vargas (1606-1656), Miguel de Irizar (1635-1684) i Cristóbal Galán (1630-1684). Característiques sempre presents en la generació dels compositors contemporanis de Cererols (1618-1680) com Juan García de Salazar (1639-1710), i arriben fins als compositors establerts a l'Amèrica llatina, com és el cas de Juan de Araujo (1646-

1712) o, encara el més tardà en el temps, Sebastián Durón (1660-1716). Entre els catalans, voldria esmentar Joan Pau Pujol (1573-1626), el valencià Joan Baptista Comes (1582-1643), Josep Reig (1595-1674), Lluís Vicenç Gargallo (1636-1682) i Josep Gaz (1656-1713), pràcticament simètric amb Durón, i, com ell, introductor de tècniques innovadores i italianitzants sobre uns repertoris que seguien fidels a les estructures polifòniques de principis del segle XVII. Segur que me'n deixo un munt, expressament no he esmentat els més tardans Valls o Rabassa, ni el més operístic Hidalgo, ni compositors més coneguts pels «tonos humanos» com José Marín. Els absents em sabran disculpar. En la taula 1 es pot fer una petita comparació cronològica entre compositors d'aquesta època de diferents procedències geogràfiques. Atenció, però, per no complicar excessivament la taula informativa, he dividit els anys de cinc en cinc. Això fa que hi hagi compositors que no comencin o acabin exactament en el seu any. Però crec que, com a reflexió, és prou il·lustrativa.

EL QUADERN SECRET DE NOTES DEL DIRECTOR

Ara vull comentar algunes de les obres —el recompte és a títol d'exemple i, per tant, no exhaustiu— que motiven aquestes reflexions i algunes característiques que, a primera vista, poden ajudar a pensar-ne una interpretació. Vull especificar que els comentaris que il·lustren cada obra no són res més que el quadern de notes «internes» de l'intendent, jo en aquest cas, i no tenen cap més valor que el fet de ser fruit d'una observació general i sovint contrastada amb obres del mateix període d'altres autors:

1. OBRES LITÚRGIQUES

Missa de difunts a set veus (SAT-SATB+BC). Amb la *Missa de difunts* la distribució vocal ofereix dues possibilitats: si el primer cor és clarament solista, el segon admet les dues opcions, solista o *tutti*. Tenint en compte la temàtica de difunts i les normes que habitualment s'esmenten als directoris i als cerimonials, jo soc clarament partidari de fer-la sense doblatges instrumentals de les veus, només amb el baix continu que pot contenir, això sí, diversos colors instrumentals: l'orgue, l'arpa, el baixó, el *violone*... La missa gregoriana de difunts, de sisè to, lliga perfectament amb el fa major de l'introït, tot i no ser de paròdia, com ho és la *Missa de difunts* a quatre veus del mateix Cererols. És un bon ajut per posar-hi els incipits necessaris absents de la polifonia. El *Kyrie* està contrapuntísticament lligat amb el *Christe* i el darrer *Kyrie*, cosa que fa inútil posar-hi alternances de cant gregorià. Segueix el gradual contrapuntístic sense relació amb el gradual gregorià, però, com que conté el text sencer, no hi ha cap problema. La seqüència és en menor, que correspon al primer mode del gregorià, i els versos són alterns en polifonia. Cal omplir els versos parells amb el cant gregorià. Potser el fet que la polifonia sigui ternària és una indicació de com fer el cant pla, que sovint apareix com a

TAULA 1
Compositors

1545	1550	1555	1560	1565	1570	1575	1580	1585	1590	1595	1600	1605	1610	1615	1620	1625	1630	1635	1640	1645	1650	1655	1660	1665	1670	1675	1680	1685	1690	1695	1700	1705	1710	1715
William Byrd, 1543-1623																																		
Tomás Luis de Victoria, 1548-1611																																		
Eustache du Caurroy, 1549-1609																																		
Emilio de' Cavalieri, 1550-1602																																		
Ludovico da Viadana, 1560-1627																																		
Claudio Monteverdi, 1567-1643																																		
Michael Praetorius, 1571-1621																																		
Joan Pau Pujol, 1573-1626																																		
Mateo Romero «Maestro Capitán», 1575-1647																																		
Agostino Agazzari, 1578-1640																																		
Joan Baptista Comes, 1582-1643																																		
Orlando Gibbons, 1583-1625																																		
Girolamo Frescobaldi, 1583-1643																																		
Heinrich Schutz, 1585-1672																																		
Guillaume Bouzignac, 1587-1643																																		
Alessandro Grandi, 1590-1630																																		
Josep Reig, 1595-1674																																		
Tarquinio Merula, 1595-1665																																		
Etienne Moulinié, 1599-1676																																		
Carlos Patiño, 1600-1675																																		
Orazio Benevoli, 1602-1672																																		

Francesco Cavalli, 1602-1676

Giacomo Carissimi, 1605-1674

Urbán de Vargas, 1606-1656

Henry Dumont, 1610-1684

Maurizio Cazzati, 1616-1678

Johann Rosenmüller, 1617-1684

JOAN CEREROLS, 1618-1680

Pierre Robert, ca. 1618-1699

Giovanni Legrenzi, 1626-1690

Cristóbal Galán, 1630-1684

Jean-Baptiste Lully, 1632-1687

Guillaume-Gabriel Nivers, 1632-1714

Miguel de Irizar, 1635-1684

Lluís Vicenç Gargallo, 1636-1682

Dietrich Buxtehude, 1637-1707

Juan García de Salazar, 1639-1710

Johann Cristoph Bach, 1642-1703

Marc-Antoine Charpentier, 1643-1705

Alessandro Stradella, 1644-1682

Juan de Araujo, 1646-1712

Josep Gaz, 1656-1713

Henry Purcell, 1659-1695

clarament ternari en diversos llibres de cor de l'època? L'ofertori és també independent del referent gregorià. El *Sanctus* no conté *Benedictus*, cosa que fa pensar que el motet que ve després, *Hei mihi*, és el motet de substitució que s'aplica en aquests casos com era habitual. L'*Agnus Dei* conté en la polifonia les tres invocacions i la Comunió conté la citació del gregorià en la salmòdia del vers «Requiem aeternum» abans del *da capo*, que clou la peça. Per a acabar, el responsori *Libera me* que no forma part, de fet, de la missa, és també molt complet en el seu text. Només hi manquen el primer i tercer versets («Tremens factus sum ego» i «Requiem aeternam», respectivament), que si no fa por la possibilitat de fer-ho massa llarg en una època en què tothom passa molt de pressa pertot arreu, es poden fer en gregorià perfectament en acord entre el primer mode del responsori i el to de re de la polifonia. Al final de tot cal afegir-hi, entre els dos *Kyrie*, el *Christe* corresponent.

Missa de batalla (SSAT-SATB-SATB+BC). Amb un primer cor també clarament solista, els altres dos admeten també ser tractats com a solistes o com a *tutti*. Per la mateixa temàtica i fins i tot pel títol, admet, al segon i al tercer cors, participació instrumental; penso essencialment en els instruments «alts» dels ministrers. D'altra banda, el text mateix de la missa i les normes dels cerimonials ens fan veure la necessitat de parts més suaus en la interpretació, i també diverses possibilitats agògiques en moments clau. El *Kyrie* és molt elaborat i fa innecessari alternar-lo amb el cant pla, tot i que és possible fer-ho pel fet que cada part arriba al final amb una cadència que ho permet. L'incipit de *Gloria* de la *Missa De Angelis*, tot i no ser, per to, l'únic possible, hi funciona també molt bé. El *Sanctus*, en no tenir *Benedictus*, ofereix la possibilitat de fer un motet a manera d'elevació que distregui, en concert, almenys, del fa major que és omnipresent durant tota la missa.

Responsori *Hodie nobis caelorum Rex* (SAT-SATB+BC). Per la seva escriptura, crec que aquesta és clarament una obra que cal cantar una quarta més avall. També, en no tenir un guió de baix continu, cal bastir entre el primer cor i el segon un *basso seguente*, com el definia Banchieri a les seves simfonies eclesiàstiques, o fins i tot atribuir un continu al primer cor i un de diferent al segon.

Salm de completes *Cum invocarem* (SATB-SATB). Doble cor a cors de la mateixa tessitura, seguint, per a mi, més el model italià que no pas l'hispanic. És interessant el detall de fer-lo començar amb el gregorià quasi recitat acompanyat del baix continu, en el que sembla un vuitè to transportat un to avall. Si els tres primers versos són vocals, el quart que diu «el cor» hauria de ser en gregorià i el cinquè amb l'orgue, bé en una improvisació sobre el mode o bé amb algun vers ja escrit per d'altres compositors i que són ben abundants. Amb aquest *alternatim* a tres bandes em sembla assistir a unes completes de diumenge més aviat solemnes.

Lletanies del Santíssim Sagrament de l'Eucaristia (SSAT). Alterna les parts a solo amb les parts a quatre veus i va utilitzant cada veu en alternança com a solista. Cal dir, abans de distribuir-la, però, que els triples són força greus, d'aquells que fan enrabiàr les *sopranos* del cor, el contralt és pràcticament un tenor i el tenor de la quarta veu és una bona part per a un baríton.

Salve Regina (SSAT-SATB). En dos cors de textura diferent, un d'agut i l'altre greu, comença amb una citació extensa del patró gregorià. Si es tria, per a

interpretar-la, de fer el primer cor de solistes, cal calcular-ho bé, perquè hi ha parts amb respostes del segon cor molt clares, però també parts amb molta participació de totes les veus en el teixit contrapuntístic. D'altra banda, utilitza els recursos retòrics tradicionals segons el sentit del text: la *suspiratio* de *suspiramus*, el cromatisme de *gementes et flentes* i la clara tendència descendent de *in hac lacrimarum valle*. Estirament harmònic *Et Jesum* en contrast amb les seccions més homofòniques immediatament anteriors i posteriors.

Salms de vespres i Ave Maris Stella (S-SATB-SATB). Els salms de vespres són exemplars en la construcció policoral. Amb alternances contínues entre el so ple de les respostes sil·làbiques homofòniques i la pràctica del contrapunt a vuit o nou veus molt refinat de textura. Contenen tot el text del salm en polifonia, no cal pensar en alternances en aquests salms. Val la pena destacar el *Laetatus sum*, tot en ritme ternari, que en d'altres salms és emprat només en alguns versets. Igualment el *Nisi Dominus*, que jo faria transportat una quarta o una quinta avall per raons de tessitura i escriptura en claus altes. Si en els salms no és evident, en l'himne *Ave Maris Stella*, amb la mateixa formació vocal, és interessant de remarcar que les intervencions solistes són, en el primer i en el darrer vers, totes brodant o parafrasejant el cant pla original de l'himne amb una intervenció poc habitual del baix continu brodant en tresets. Penso que és bo que aquesta línia sigui prou present i una bona manera és fer-la fer per a un baixó. En música hi tenim el primer vers, el quart i el setè, cosa que fa pensar que el segon i el tercer, i més endavant el cinquè i el sisè, s'han de repartir entre el cor gregorià i l'orgue.

2. OBRES PARALITÚRGIQUES (VILLANCETS I MADRIGALS ESPIRITUALS)

Son tus bellos ojos soles (SSAT+BC). Tot aquest *tono* és contrapuntístic en el seu *estribillo* i pràcticament homofònic en les *coplas*, cosa que comporta una diferència notable en el *tempo* i en el seu caràcter, que s'ha de fer notar en cantar-lo. En fer les *coplas* en polifonia cal posar tots els mitjans a disposició per a poder fer entendre el text.

Ay, qué dolor (SSATB+BC). Un dels més famosos més enllà de la coincidència temàtica, una seixantena d'anys abans, amb el cor inicial de la *Passió segons Mateu* de J. S. Bach. D'aquest *tono* a mi em crida l'atenció el baix amb cadència frígia, tan característic també del *pasacalle*, allà on el text diu: «Pues que ya el de justicia se pone herido a rigores de un odio traidor», per tot el que em proposa idea de *tempo* i ritme. També interessant, de cara a imaginar l'acompanyament, és el patró rítmic de la cobla: 3-3-2-2-2-3-3-2-2-3-3-2-2-3 i conclou: 3-3-2-2-2-3.

Serafín que con dulce harmonía (SSAT-SATB+BC). Estructurat en dos cors amb un cor agut (solistes?) i un de més greu (*tutti?*), el *soprano* del primer cor és també considerat solista. Construït a partir de la melodia en aquella època popular, de *Marizápalos* o l'*Espanoleta*, i habitualment acompanyada per la guitarra.

Fuera que va de invención (SSAT-SATB+BC). En aquest villancet festiu, Cererols fa servir la quinta inicial de *Fuera que va...* com a toc d'atenció, de la ma-

teixa manera que els pregoners i les trompetes diverses ho podien fer. La resta és un seguit de barreja ternària i binària, a mercè del text, que avança de manera homofònica entre els dos cors fins a la petita sessió de contrapunt que presenta el final. És interessant d'observar que les *coplas*, sempre entre ternari i binari, poden adaptar el tres i el dos segons la conveniència del text, segons la síl·laba tònica de les paraules.

Vuela, paloma divina (S-T+BC). Elements retòrics que cal tenir en compte, com l'escala ascendent de *Vuela, vuela, vuela*, o les corredisses de *corre, corre, corre*, la cadència amb la *victoria* de l'àngel. La clara diferència entre *estribillo*, ternari, i *coplas*, binari, és també un element que cal tenir en compte en cantar-la.

BIBLIOGRAFIA D'ESTUDI

- ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano*. Madrid: Alianza, 2003.
- BIANCONI, Lorenzo. *Il seicento*. Torí: E. D. T. Edizioni di Torino, 1991.
- CHAILLEY, Jacques. *40.000 ans de musique*. París: Librairie Plon, 1961.
- *La musique et le signe*. París: L'Harmattan, 1994. (Les Introuvables)
- CORBIN, Solange. *L'église à la conquête de sa musique*. París: Gallimard, 1960.
- COSTA RODRIGUES, José da. *Les répercussions humanistes sur le plain-chant*. Lió: À Coeur Joie, 1986.
- DONELLA, Valentino. *Musica e liturgia*. Bèrgam: Carrara, 1991.
- *La musica in chiesa nei secoli XVII-XVIII-XIX*. Bèrgam: Carrara, 1995.
- HARPER, John. *The forms and orders of Western liturgy from the tenth to the eighteenth*. Oxford: Clarendon Press: Oxford University Press, 1991.
- LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza, 2005.
- LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama, 2011.
- LÓPEZ-CALO, José. *Historia de la música española*. Vol. 3: *Siglo XVII*. Madrid: Alianza, 1983.
- MORRIER, Denis. *Chroniques musicales d'une Europe baroque*. París: Fayard, 2006.
- STEFANI, Gino. *Musica barocca: Poetica e ideologia*. Milà: Bompiani, 1987.
- *Musica barocca 2: Angeli e sirene*. Milà: Bompiani, 1988.

BIBLIOGRAFIA, FONTS

- BANCHIERI, Adriano. *L'organo suonarino: Venezia 1605*. Bolonya: Arnaldo Forni Editore, 1978.
- CACCINI, Giulio. *Le nuove musiche, Firenze 1601*. Florència: SPES, Studio per Edizioni Scelte, 1983a.
- *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle, Firenze 1614*. Florència: SPES, Studio per Edizioni Scelte, 1983b.
- Caeremoniale episcoporum iussu Clementis VIII Pont. Max. novissime reformatum*. Roma: Ex Typographia Linguarum Externarum, 1600.

- GUIDETTI, Giovanni. *Directorium Chori ad usum omnium Ecclesiarum, Cathedralium et Collegiatarum*. Roma, 1615.
- Liber usualis missae et officii...* Paris: Tournai; Roma: Desclée et Socii, 1953.
- MERSENNE, Marin. *Harmonie universelle: Traitez de la voix et des chants. Paris 1636*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1975.
- MONTANOS, Francisco de. *Arte de canto llano*. Salamanca, 1610.
- TOSI, Pier Francesco. *Opinioni de'cantori antichi e moderni: Bologna 1723*. Celle: Hermann Moeck Verlag, 1966.