



JOAN CEREROLS (1618-1680)



LMG 2080

DDD

Durada
total
55'14

	Missa "martyrum", del 6è to	15'40
1	Kyrie	1'44
2	Gloria	3'37
3	Credo	7'10
4	Sanctus	1'29
5	Agnus Dei	1'21
6	Tiento sobre el Pange lingua [Joan Cabanilles (1644-1712)]	5'21
7	Regina cæli	1'28
8	Alma redemptoris mater	2'55
9	Salve regina	4'46
10	Ave regina cælorum	5'12
11	Tiento de falses del 7è to [Bernabé Iriberia (1647-1677)]	3'59
	Missa "angelorum", del 4t to	15'15
12	Kyrie	2'04
13	Gloria	3'05
14	Credo	5'21
15	Sanctus	2'09
16	Agnus Dei	2'15

Cor de cambra Francesc Valls
David Malet, orgue
Pere Lluís Biosca, direcció



Catedral de Barcelona

Enregistrament realitzat els dies 5
i 6 de juliol de 2007 a la capella de
Sant Sever de Barcelona

Presa de so, muntatge i
masterització: Llorenç Balsach

Portada: Juan Andrés Ricci (1600-
1681): *Verge de Montserrat* (detall)

©(P) 2007 La mà de guido
www.lamadeguido.com
Dip. Leg.: B-46770-2007

ENGLISH COMMENTARY INSIDE
COMENTARIOS EN ESPAÑOL EN EL INTERIOR
COMENTARIS EN CATALÀ A L'INTERIOR



El monestir de Montserrat, edificat al mig del massís muntanyenc del mateix nom, una manifestació única de la naturalesa situada al centre de Catalunya, va ser fundat fa gairebé deu segles. Des dels seus començaments, quan els peregrins començaren a visitar el santuari de la Mare de Déu que hi era venerada, la música hi tingué una presència constant i de gran importància, materialitzada pels monjos cantors i la seva famosa escolania d'infants. Contràriament a allò que hom pogués pensar, però, la música que produïren els mestres de capella del monestir —els “mestres de l'escolania”— no era pas una música que es mantingués al marge de les estètiques i dels estils del seu temps. Per això, més que parlar de Montserrat com una escola pròpia amb una estètica particular, potser caldria parlar d'un seguit de compositors i de músics que, tot adoptant de la música de l'època allò que més bé s'adeia amb les necessitats de la seva comunitat i amb la solemnitat d'un monestir santuari, saberen mantenir-se al dia i contribuir alhora a difondre, mitjançant el seu magisteri, els nous estils arreu del país. És per això que entre els mestres de Montserrat podem trobar-hi tant els conreadors de l'estil del classicisme tardà (Narcís Casanoves, Anselm Viola i els seus epígons) com els del

preclassicisme i l'estil galant (Antoni Martí) o els del barroc ple, com ara Miquel López.

En tot cas, hom considera Joan Cererols com el capdavanter i l'autèntic fundador de l'escola musical de Montserrat. Nascut a Martorell l'any 1618, va ingressar en edat encara infantil a l'escolania del monestir, llavors sota el mestratge de Joan March (també dit Marquès o Márquez, 1582-1658), de qui rebria la seva primera educació musical, però de qui ens han arribat molt poques obres escrites. El 1636, Cererols va passar a ser novici i, més tard, l'any 1648, quan ja remetia la convulsió de la Guerra dels Segadors, es trobava a la casa de Montserrat fundada a Madrid pels monjos que sortiren del monestir català en esclatar la guerra. Cal dir que l'estada temporal dels músics de la capella del monestir al “Montserratico” de Madrid seria un cas corrent en èpoques posteriors, una pràctica que obeeïa segurament a la voluntat d'ampliar la formació dels futurs mestres tot familiaritzant-se amb les pràctiques i estils de la capella reial de la monarquia. En el cas de Cererols, concretament, a Madrid va poder sentir la música més avançada de la capella dels Àustries, dirigida per Mateo Romero (ca. 1575-1647) —conegut com el Maestro Capitán— i Carlos Patiño (1600-1675).

El recull anomenat *Misses tonals* és un grup de sis misses compostes, segons un pla preconcebut, en cadascun dels sis primers modes gregorians,

que cal datar en la primera etapa creativa de Cererols, probablement abans de l'anada a Madrid ja esmentada. Donades durant un temps per perdudes, actualment, gràcies a les recerques dels musicòlegs montserratins David Pujol, Gregori Estrada i Daniel Codina, s'han pogut identificar amb manuscrits recopilats de diferents arxius de Catalunya. Val a dir que, havent desaparegut l'arxiu musical de Montserrat l'any 1811, quan les tropes napoleòniques incendiaren el monestir, no es conserva cap partitura autògrafa de Cererols, com tampoc de la majoria de mestres montserratins. Per aquesta raó, les seves obres avui conegudes són les que ens han arribat mitjançant còpies posteriors d'antics escolans o altres músics que les conservaven per al seu ús o estudi.

Les dues misses d'aquest enregistrament, doncs, serien la *Missa angelorum*, del quart to, i la *Missa martyrum*, del sisè to. Totes dues es caracteritzen per estar escrites a cinc veus i baix continu (les altres són a quatre), amb una part de soprano que exerceix sovint de solista, en el sentit que, com si d'un cor separat es tractés, dialoga i respon al cor de *tutti*, complementant alhora el text, i reservant per als finals dels moviments de cada missa l'entramat polifònic de cinc parts reals.

Per altra banda, i pel fet de ser un monestir dedicat a la Mare de Déu, la producció musical de la capella de Montserrat sempre ha incidit amb un

èmfasi especial en les composicions marianes, i en aquest enregistrament s'han inclòs quatre de les antífones més habituals d'aquest culte. Totes van ser musicades per Cererols per a vuit veus dividides en dos cors, tot i que amb resultats força diferents cada vegada.

La prou coneguda *Regina cæli*, per exemple, es caracteritza per un ús antifonal del doble cor en el sentit de contraposar o enfrontar els grups en la manera més característica de l'escola veneciana dels Gabrieli. Tractant-se, com és el cas, d'un text de lloança, els ecos i respostes en notes repetides que s'alternen d'un cor a l'altre li donen un caràcter exultant i grandios que n'han fet una de les peces més emblemàtiques de l'escola montserratina en el seu vessant més brillant. És una peça que contrasta força amb l'*Alma redemptoris mater*, una obra més recollida, tal com correspon a una pregària d'intercessió pels pecadors. L'*Ave regina cælorum*, ben altrament, es desenvolupa gairebé sempre com una peça a vuit veus equiparables, reservant les poques interjeccions corals homòfones i contrastades per a paraules enèrgiques, com ara *Domina, ex qua o vale*.

La *Salve Regina*, finalment, es caracteritza per emprar el tema prou conegut d'aquest cant gregorià com a cèl·lula motívica generadora i, alhora, per especificar "el primer coro en falsete", que no vol dir altra cosa que la voluntat de fer

servir aquest grup com a eco, en un pla sonor més llunyà. Els efectes expressius de l'estètica barroca es fan servir abastament: les síncopes en la paraula *suspiramus*, el descens de les notes en *lacrimarum valle* i les notes ràpides i repetides en l'exhortació *eia ergo advocata nostra*, per acabar en un final suau i reposat amb les paraules *o dulcis Virgo Maria*.

Aquest repertori de composicions litúrgiques es complementa amb dues peces d'orgue del repertori barroc hispànic, interpretades en l'orgue barroc de la capella de Sant Sever de Barcelona, datat a principi del segle XVIII.

La primera és una mostra de la producció de l'organista valencià Joan Cabanilles (1644-1712), que representa el cim de la tradició de l'orgue ibèric, tant en qualitat com en quantitat, fins al punt que el total de les seves obres organístiques és més gran que el de la resta de compositors de tot el barroc peninsular. El *tiento* enregistrat —el XVII de l'edició d'Higini Anglès— es titula originalment *Tiento de Pange lingua 5º tono punto alto*, és a dir, en mode de Do transportat una segona ascendent, en Re. El tema de l'himne *Pange lingua*, tradicional de la litúrgia hispànica, apareix com a cant ferm al llarg de tota la peça, fent-se més o menys evident segons el grau d'ornamentació i complexitat que assoleixen les altres veus que l'embolcallen en les diferents variacions.

L'altre *tiento* per a orgue és, però, d'un caràcter molt diferent: es tracta d'un dels anomenats *de falsas*, on la resolució de dissonàncies successives i falses relacions harmòniques i melòdiques esdevenen el motor principal del discurs musical. Ja des del començament, la tensió del tema o subjecte principal, amb el seu trítion descendent Si bemoll - Fa sostingut, planteja allò que serà constant a tot el llarg de la peça. El seu autor, conegut només amb el nom de Bernabé, hom l'identifica actualment amb Bernabé Iriberia, mort a Barcelona l'any 1677, on era organista de la catedral. Iriberia procedia de Tudela i havia estat anteriorment organista de la catedral de Tarragona, fins al 1644. El fet que en les seves peces conservades hi figuri només com a Bernabé —sense especificar-ne el cognom— diu molt del grau de celebritat que va assolir en el seu temps.

Josep Dolcet

El monasterio de Montserrat, erigido en medio del macizo montañoso de su nombre, una manifestación única de la naturaleza situada en el centro de Cataluña, fue fundado hace casi diez siglos. Ya desde sus inicios, cuando los peregrinos comenzaron a visitar el santuario de la Virgen que allí se veneraba, la música tuvo una presencia constante y de gran importancia, materializada por los monjes cantores y por los niños de su famosa escolanía. Sin embargo, y al contrario de lo que pudiera pensarse, la música que produjeron los maestros de capilla de aquel aislado monasterio –los “maestros de la escolanía”– no era una que se mantuviera al margen de las estéticas y de los estilos de su tiempo. Es por ello que, más que hablar de Montserrat como una escuela propia con una estética particular, sería más propio considerarlo como una serie de compositores y músicos que, adoptando de la música de su época aquello que mejor se avenía con las necesidades de la su comunidad y con la solemnidad de un monasterio-santuario, supieron mantenerse al día y contribuir al mismo tiempo a difundir, mediante su magisterio, los nuevos estilos a lo largo y ancho del país. Por esa razón, entre los maestros de Montserrat podemos encontrar tanto a cultivadores del estilo del Clasicismo tardío (Narcís Casanoves, Arselm Viola y sus epígonos) como los del Preclasicismo y estilo galante (Antoni Martí) o los del Barroco pleno como Miquel López.

En cualquier caso, Joan Cererols es tradicionalmente considerado la figura preeminente y el auténtico fundador de la escuela musical de Montserrat. Nacido en Martorell en 1618, ingresó en edad aún infantil en la escolanía del monasterio, regida por aquel entonces por el maestro Joan March (también conocido como Marqués o Márquez, 1582-1658), de quien recibiría su primera educación musical, pero del cual nos han llegado muy pocas obras escritas. En 1636, Cererols pasó al estado de novicio y, más tarde, en 1648, cuando remitía ya la convulsión de la Guerra de Cataluña o “de los Segadores”, se encontraba en la casa de Montserrat fundada en Madrid por los monjes que salieron del monasterio catalán al

estallar aquélla. Resaltemos que la estancia temporal de músicos de la capilla del monasterio en el “Monserratico” de Madrid sería un caso frecuente en épocas posteriores, una práctica que obedecía seguramente a la intención de ampliar la formación de los futuros maestros familiarizándolos con las prácticas y estilos de la capilla real de la monarquía. En el caso de Cererols, concretamente, en Madrid pudo escuchar la música más avanzada de la capilla de los Austrias, dirigida por Mateo Romero (ca.1575-1647) –conocido como “el maestro capitán”– y Carlos Patiño (1600-1675).

La recopilación conocida como “Misas tonales” es un grupo de seis misas compuestas según un plan preconcebido y en cada uno de los seis primeros modos gregorianos, y fechables en la primera etapa creativa de Cererols, probablemente antes de mencionada ida a Madrid. Dadas durante tiempo por perdidas, actualmente, y gracias a las búsquedas e investigaciones de los musicólogos monserratenses David Pujol, Gregori Estrada y Daniel Codina, se han podido identificar con manuscritos recopilados de diferentes archivos de Cataluña. No olvidemos que, habiendo desaparecido el archivo musical de Montserrat en 1811, cuando el monasterio fuera incendiado por las tropas napoleónicas, no se ha conservado partitura autógrafa alguna de Cererols, así como tampoco de la mayoría de los maestros de Montserrat. Es por ello que sus obras hoy conocidas son las que nos han llegado a través de copias posteriores de antiguos alumnos o de otros músicos que las conservaron para su uso o estudio.

Las dos misas de esta grabación, pues, serían la *Missa angelorum*, del cuarto tono, y la *Missa martyrum*, del sexto. Ambas se caracterizan por estar escritas a cinco voces y bajo continuo (las restantes misas del grupo son a cuatro), con una parte de soprano que ejerce frecuentemente de solista, en el sentido de que, como si de un coro separado se tratara, dialoga y responde al coro de *tutti*, complementando al mismo tiempo el texto, y reservando para los finales de movimiento de cada misa el entramado polifónico de cinco partes reales.

Por otra parte, y por el hecho de ser un monasterio consagrado a la Virgen, la producción musical de la capilla especial de Montserrat siempre ha incidido con énfasis musical en las composiciones marianas, y en la presente grabación se han incluido cuatro de las antífonas más habituales de ese culto. Todas ellas fueron musicadas por Cererols para ocho voces divididas en dos coros, aunque con resultados bastante diferentes en cada caso.

La muy conocida *Regina caeli*, por ejemplo, se caracteriza por su uso antifonal del doble coro en el sentido de contraponer o enfrentar los grupos en la manera más característica de la escuela veneciana de los Gabrieli. Tratándose, como en este caso, de un texto de alabanza, los ecos y respuestas en notas repetidas que se alternan de un coro a otro le otorgan un carácter exultante y grandioso que han hecho de ella una de las piezas más emblemáticas de la escuela de Montserrat en el su faceta más brillante. Es una pieza, pues, que contrasta con el *Alma redemptoris mater*, una obra más recogida, tal y como corresponde a una plegaria de intercesión por los pecadores. El *Ave regina caelorum*, al contrario, se desarrolla casi siempre como una pieza a ocho voces equiparables, reservando las pocas interjecciones corales homófonas y contrastadas para las palabras energéticas, como “Domina”, “ex qua” o “vale”.

La *Salve Regina*, finalmente, se caracteriza por emplear el tema muy conocido de este canto gregoriano como célula motívica generadora y, al mismo tiempo, por especificar “el primero coro en falsete”, que no significa más que la voluntad de utilizar ese grupo como eco, en un plano sonoro más lejano. Los efectos expresivos de la estética barroca son ampliamente utilizados: las sínkopas en la palabra “suspíramus”, el descenso de notas en “lacrimarum valle” y las notas rápidas y repetidas en la exhortación “eia ergo advocata nostra”, para finalizar de manera suave y reposada con las palabras “o dulcis Virgo Maria”.

Este programa de composiciones litúrgicas se complementa con dos piezas de órgano del repertorio

barroco hispánico, interpretadas en el órgano barroco de la capilla de San Severo de Barcelona, datado a principios del siglo XVIII.

La primera es una muestra de la producción del organista valenciano Joan Cabanilles (1644-1712), que representa la culminación de la tradición del órgano ibérico, tanto en calidad como en cantidad, hasta el punto de que el total sus obras orgánicas es mayor que la del total del resto de compositores de todo el Barroco peninsular. El *tiento* grabado –el XVII de la edición de Higiní Anglès– se titula originalmente “Tiento de Pange lingua 5º tono punto alto”, es decir, en modo de Do transportado una segunda ascendente, en Re. El tema del himno *Pange lingua*, tradicional de la liturgia hispánica, aparece como *cantus firmus* a lo largo de toda la pieza, evidenciándose más o menos según el grado de ornamentación y complejidad que desarrollan las restantes voces que lo envuelven en las variaciones sucesivas.

El otro *tiento* para órgano, sin embargo, es de un carácter muy diferente: se trata de uno de los llamados “de falsas”, donde la resolución de disonancias sucesivas y de falsas relaciones armónicas y melódicas se convierten en motor principal del discurso musical. Ya desde su inicio, la tensión del tema o sujeto principal, con su tritono descendente Si bemol – Fa sostenido, plantea lo que será constante a lo largo de la pieza. Su autor, conocido sólo con el nombre de “Bernabé”, se identifica actualmente con Bernabé Iriberia, muerto en Barcelona en 1677, donde era organista de la catedral. Iriberia procedía de Tudela y había sido anteriormente organista de la catedral de Tarragona, hasta 1644. El que en sus piezas conservadas figure sólo como “Bernabé” –sin especificar el apellido– dice mucho a favor de la celebridad que alcanzara en su tiempo.

Josep Dolcet

The Monastery of Montserrat, built in the middle of the massif of the same name, a unique expression of nature located in central Catalonia, was founded almost ten centuries ago. From its very beginning, when pilgrims started to visit the sanctuary of the Virgin that was worshipped there, music has had a constant and very important presence, which was materialized by the singing monks and the children of its renowned “Escolania” (School Choir). Nevertheless, and opposite to what we might think, the music produced by the choirmasters of that isolated monastery—the “*mestres de l’escolania*” (masters of school choir)—was not isolated from the aesthetics and styles of its time. This is why, rather than referring to Montserrat as an individual school with specific aesthetics, it would be better to consider it a series of composers and musicians who, by adopting the music of their time that best suited the needs of their community and the solemnity of this sanctuary-monastery, were able to keep up to date and also contribute to disseminate, through their teaching, new styles all over the country. This is why, among the masters of Montserrat, we may find both musicians who cultivated the style of later Classicism (Narcís Casanoves, Anselm Viola and their epigones) and those of Pre-classicism and the galant style (Antoni Martí), or even those who were at the heart of Baroque style such as Miquel López.

Be that as it may, Joan Cererols has been traditionally considered the pre-eminent figure and the true founder of Montserrat’s Music School. He was born in Martorell in 1618. Still a child, he joined the school choir of the monastery, conducted at that time by Maestro Joan March (also known as Marquès or Márquez, 1582-1658), from whom he was to receive his first musical education, although very few works by him have been kept. In 1636, Cererols acquired the status of novice, and later on, in 1648, when the upheaval of the Catalan War of Secession had already subsided, he was in the convent of Montserrat founded in Madrid by the monks that had left the Catalan monastery when the war broke out. We should highlight that the temporary stay of chapel

musicians from the monastery at the “Monserraticó” in Madrid was a frequent case in later periods, a practice that certainly followed the purpose of broadening the training of future masters, making them become acquainted with the practice and styles of the Crown’s royal chapel choir. In Cererols’ case, more specifically in Madrid, he was able to listen to the most advanced music of the chapel of the Spanish Habsburg kings conducted by Mateo Romero (*ca.* 1575-1647)—known as the “*maestro capitán*” (“Master Captain”)—and Carlos Patiño (1600-1675).

The collection known as “*Misses tonals*” (“Tonal Masses”) is a series made up of six masses composed according to a preconceived plan and in each one of the first six Gregorian modes, which may be dated back to Cererols’ first compositional period, probably before the aforementioned trip to Madrid. Considered lost for a long time, today, thanks to the search and research of Montserrat’s musicologists David Pujol, Gregori Estrada and Daniel Codina, it has been possible to identify them with some manuscripts compiled from several archives in Catalonia. We should not forget that since the musical archive of Montserrat disappeared in 1811, as the monastery was set on fire by Napoleonic troops, no autographical score by Cererols has been kept, as well as none by most of Montserrat’s maestros. This is why the works by him known today are the ones that have been preserved through later copies made by former pupils or by other musicians that kept them for their use or study.

Therefore, the two masses of this recording would be the *Missa angelorum*, in the fourth tone, and the *Missa martyrum*, in the sixth one. Both are characterised by being written for five voices and basso continuo (the other masses of the group are for four voices), with a soprano’s part that frequently performs as a soloist in the sense that, as if it were a separated chorus, dialogues and responds to the *tutti*-chorus, thus complementing both the text and saving for the end of the movements of each mass the polyphonic structure of five real parts.

Furthermore and because Montserrat is a monastery consecrated to the Virgin, the musical production of its music chapel choir has always insisted with special emphasis on Marian compositions. In this recording we have included four of the most frequent antiphons of this worship. All of them were set to music by Cererols for eight voices divided in two choirs, although the results are rather different in each case.

For instance, the very well-known *Regina caeli* is characterised by its antiphonal use of the double choir in the sense of opposing or confronting the groups in the most characteristic way of the Venetian school of the Gabriellis. Since in this case it is a text of praise, the echoes and responses in repeated notes that alternate from one choir to the other confer on it an exulting and magnificent nature that have made it become one of the most emblematic pieces of the Montserrat School in its brightest side. Therefore, it is a piece that contrasts with the *Alma redemptoris mater*, a more intimate work, as it corresponds to a prayer to intercede for sinners. On the other hand, the *Ave regina caelorum* is developed almost always as a piece for eight comparable voices, saving the very few homophonic and contrasted choral interjections for vigorous words such as “Domina”, “ex qua” or “vale”.

Finally, the *Salve Regina* is characterised by using the very well-known theme of this Gregorian chant as a generating motif cell and, at the same time, by specifying “the first chorus in *falsete*”, which only represents the will to use this group as an echo, in a more remote sound plane. The expressive effects of Baroque aesthetics are broadly used: the syncopations in the word “suspīramus”, the descent of notes in “lacrimarum valle” and the quick and repeated notes in the exhortation “eīa ergo advocata nostra”, to end in a smooth and quiet way with the words “o dulcis Virgo Maria”.

This program of liturgical compositions is complemented with two organ pieces of the Hispanic Baroque repertoire, performed on the Baroque organ of the Chapel of Sant

Sever in Barcelona, which dates back to the beginning of the eighteenth century.

The first one is a sample of the production of the Valencian organist Joan Cabanilles (1644-1712), who represents the culminating point of the Iberian organ tradition, both regarding quality and quantity, so that the total amount of his works for organ is greater than the total amount of them by the other composers of the whole Baroque in the Peninsula. The recorded *tiento* –the XVIIth of Higiñi Anglès’ edition– was originally entitled “Tiento de Pange lingua 5º tono punto alto”, that is to say, in C mode, transporting a second ascending, in D. The theme of the hymn *Pange lingua*, traditional in Hispanic liturgy, appears as a *cantus firmus* throughout the piece, more or less clearly depending on the degree of ornamentation and complexity developed by the other voices that wrap it in successive variations.

But the other *tiento* for organ has a very different nature: it is one of the so-called “de falsas”, in which solving successive dissonances and false harmonic and melodic relations becomes the main driving force of the musical discourse. Right from its very beginning, the tension of the theme or main subject, with its descending tritone in B flat–F sharp, presents what will be a constant element throughout the piece. Its author, only known by the name of “Bernabé”, is identified today with Bernabé Iriberia, who died in Barcelona in 1677, where he was the organist of the cathedral. Iriberia came originally from Tudela and had previously been organist at the Cathedral of Tarragona until 1644. The fact that in the pieces by him that have been preserved he only appears as “Bernabé” –not specifying his surname– tells us a lot in favour of the renown he achieved in his time.

Josep Dolcet

English translation: Beatrice Krayenbühl

JOAN CEREROLS (1618-1680)**Missa "martyrum", del 6è to**

- 1** Kyrie
- 2** Gloria
- 3** Credo
- 4** Sanctus
- 5** Agnus Dei
- 6** Tiento sobre el Pange lingua [Joan Cabanilles (1644-1712)]
- 7** Regina cæli
- 8** Alma redemptoris mater
- 9** Salve regina
- 10** Ave regina cælorum
- 11** Tiento de falses del 7è to [Bernabé Iriberia (1647-1677)]

Missa "angelorum", del 4t to

- 12** Kyrie
- 13** Gloria
- 14** Credo
- 15** Sanctus
- 16** Agnus Dei

Cor de cambra Francesc Valls**David Malet**, orgue**Pere Lluís Biosca**, direcció



Cor de cambra Francesc Valls

Sopranos: Maria Casado, Àngela Delgado, Anna Fernàndez, Glòria Fernàndez

Contralts: Eulàlia Fantova, Gisela Parodi, Yolanda Romero

Tenors: Jorge Abarza, Raúl Coré, David Hernàndez

Baixos: Joan Garcia, David Pastor, Víctor Vilca

Pere Lluís Biosca, director

Solista missa "martyrum": **Anna Fernàndez**

Quartet solista: **Anna Fernàndez, Eulàlia Fantova, David Hernàndez i David Pastor**

Solista missa "angelorum": **Maria Casado**