

COL·LECCIÓ
COMPOSITORS
CATALANS
NÚM. 10

JORDI CERVELLÓ

XAVIER CASANOVES DANÉS
EMILIO MORENO
PEDRO ALCALDE



Jordi Cervelló. Una aportació al violí espanyol del segle XX

Emilio Moreno

Potser algú es preguntarà què fa un especialista en músiques pretèrites parlant sobre un compositor viu o, dit d'una altra manera, què pot aportar al coneixement d'un músic que viu el present de la creació musical, l'opinió d'algú que és un curiós del que es va crear ara fa molt temps. La resposta és ben senzilla. Amb independència de l'època en què hagi estat escrita, qualsevol música ens pot agradar o no, pot ser bona o dolenta, pot apassionar-nos o deixar-nos indiferents.

Des del moment que vaig entrar en contacte amb la música de Jordi Cervelló em va agradar com a oient i violinista. Vaig considerar que tenia molts valors a tenir en compte i de cap manera no em va deixar indiferent. La música per si mateixa no coneix èpoques ni estils: si és bona, si ens atrau, ens tocarà independentment del vehicle que emprem per transmetre-la, ja des de l'univers de la composició com des de la simple interpretació.

Abans d'interessar-m'hi amb més profunditat, ja des del primer contacte, la música de Jordi Cervelló m'havia atret per dos motius fonamentals: l'un és la valentia i la sinceritat del seu creador en termes de compositor i l'altre, la seva quasi plena dedicació al nostre instrument comú, el violí. I quan parlo del violí penso, *pars pro toto*, en el gruix de la corda, i, tot i que Cervelló, com a violinista que és, insisteixi fonamentalment en aquest instrument, la seva aportació al violoncel és igualment notòria, com ho és també el tractament que dóna en general als instruments d'arc en el seu corpus compositiu.

Sóc dels que pensen que la península Ibèrica no ha estat una terra de grans violinistes tot i que n'hi ha hagut i n'hi ha de grans i de molt grans. Vull dir que, a diferència d'altres geografies molt més generoses que la nostra en tradició de violí, en qüestió de literatura i d'intèrprets, aquí no s'ha conreat ni conservat aquesta tradició ni hem gaudit de grans escoles. Per aquest motiu molts han hagut —hem hagut— de formar-se fora (el mateix Cervelló, que es va formar a Milà, n'és un exemple).

Podria sonar com un joc retòric dir que no és pàtria de violinistes el lloc on van néixer Pablo Sarasate, Jesús del Monasterio, Joan Manén, Antoni Brosa o Enrique Iniesta per no anomenar més que instrumentistes desapareguts i no caure en la indelicadesa d'oblidar algun dels molt il·lustres que viuen avui la plenitud professional. Però trist és reconèixer que fins no fa gaires anys l'única possibilitat per a una formació vertaderament acurada per a un violinista espanyol era traspassar els Pirineus o l'Atlàntic, per, en alguns casos, trobar-se amb notables mestres espanyols. Memorable va ser la resposta de Cristóbal Halffter quan, en preguntar-li cap als anys seixanta quines eren les sortides que veia per als músics espanyols, va dir que n'hi havia tres: per terra, mar i aire.

Amb una vida pel que fa al violí sense equiparació possible amb la d'altres llocs —David Oistrakh, Nathan Milstein o Leonid Kogan, per citar alguns noms entre els més grans, només van tenir comptades aparicions al nostre país— i amb una tradició pedagògica limitada i, en certa manera, antiquada, obligatòriament m'havia de cridar l'atenció l'obra de Jordi Cervelló. El seu catàleg em va atraure no solament per la seva qualitat i personalitat sinó perquè transcendia el fet de compondre en si mateix per —i parlo com a violinista— omplir l'horitzó de favorables expectatives amb una obra densa, rica i, sobretot, molt "tocable", que seria normal si no fos perquè a Espanya, des del temps de Pablo de Sarasate, un músic fresc i inventiu, però no exactament un compositor, no s'havia donat amb tanta generositat un fet d'aquestes característiques.

Sortosament, Cervelló no és un cas aïllat, una *rara avis*, en l'horitzó musical del segle XX peninsular ni l'únic violinista que, a Catalunya, ha tractat amb rigor la literatura del violí. Altres, i amb fortuna, han consagrat al nostre instrument pàgines memorables per a tots els gustos i de tots els colors i formes.

Esmentaré només obres escrites per a violí sol, possiblement la manera més difícil per a un compositor d'abordar l'instrument. Abans i després de Cervelló n'hi ha d'altres a la península que han creat peces amb interès. Joaquín Rodrigo amb el seu *Capriccio* (1944) i Joaquim Homs amb la *Sonata* (1941) compostes en la dècada dels anys quaranta; un altre cop Homs (1957) amb *Dos Moviments*, Cristóbal Halffter (1959) amb la seva *Sonata a violín solo* i Robert Gerhard, de qui no es pot oblidar el meravellós concert de 1942-43, amb la molt

complexa *Chacona* (1959) insisteixen en el gènere durant els anys cinquanta; en els seixanta Miguel Ángel Coria escriu *Secuencia* i Gabriel Brncic la seva *Sonata*, mentre que en els setanta el portuguès Emanuel Nunes (*Einspielung I*), Ángel Oliver (*Bariolage*), Francisco Estévez (*Zig-Zag*), Xavier Turull, violinista com Cervelló (*Trama 12 x 12*) i el *Capriccio* de Rodolfo Halffter que s'enriquirà en la dècada següent amb un gens menyspreable grup d'obres amb una nova peça de Xavier Turull (*Divertimento*), altres de Joan Guinjoan (*Microtono* i *Tensió*), la *Sonata* de Ramón Barce, *Trajectòries* de David Padrós o *Il violino spagnolo* de Luis de Pablo.

A diferència de tots els anteriorment citats, amb independència d'estils i tendències i exceptuant Xavier Turull, Cervelló és l'únic que, a més de compositor, és violinista i dedica conscientment una part molt important de la seva producció al seu instrument en una clara reminiscència de la figura del violinista/compositor barroc i amb un coneixement de causa que no tots estan en condicions de posseir. En això ell és el primer, i aquí rau el motiu del meu interès inicial per la seva obra, que es vulgui ocupar d'un instrument que no havia rebut un tracte generós per part dels compositors en comparació amb el que s'havia fet més enllà de les nostres fronteres.

Aquest interès augmenta quan, a diferència de la tradició del violinista/compositor que domina el seu instrument, però no està en possessió d'un autèntic llenguatge compositiu, s'adverteix en el seu treball l'esforç d'un creador de primera línia que coneix a la perfecció el violí i al qual no és aliè el *métier* de compositor.

Com deia més amunt, si quelcom apreciava en la música de Cervelló, a més de la seva enorme i més que valuosa aportació al violí i la corda en general, era la valentia i la sinceritat en el moment d'escriure-la, l'honestedat a emprar un llenguatge propi en una època en la qual estar *à la page* podia ser un element dramàtic, vertaderament aclaparador per a molts artistes.

Precisament pel fet que procedeix del món de la música "històrica" en el qual es pretén un atansament honest i sense mistificacions a l'autor, a la seva època i a les característiques pròpies del seu llenguatge, vaig haver d'admirar la filosofia d'un artista que sempre deixa que el seu propi llenguatge parli amb espontaneïtat, amb una palesa despreocupació per qualsevol "isme" o convenció.

En certa manera, per la seva llibertat i per la personal voluntat de ser ell mateix, Cervelló em fa pensar en dues figures que sempre he admirat, Fritz Kreisler i Sergei Rakhmàninov, tots dos escudats en el virtuosisme, l'un amb el violí i l'altre com a pianista. Amb el seu coneixement de la composició no es van sentir obligats per traves relacionades amb modes o tendències a l'hora d'escriure música. Amb diferent fortuna, l'un com a violinista/compositor i l'altre com a compositor/pianista, es van consagrar a la creació de partitures independentitzades de pressions externes i amb la consciència, per bé que algunes vegades inquieta, generalment tranquil·la.

Quan escoltava per primer cop les obres de Cervelló pensava sempre en la seva reacció envers la crítica en ser estrenades o interpretades. Què pensaran el crític, l'intèrpret, el públic que les escolta? Quina resposta tindran davant d'unes obres que no sempre corresponen a l'estètica imposada per la moda del moment? Cervelló, honest en el seu pensament creador, no menysprea el model classicista ni cerca l'experimentació inútil o relacionada amb tendències adotzenades.

Cervelló és eminentment expressiu i "humà" quan diu que la seva música ha de ser quelcom que "no ens condueixi a universos deshumanitzats, que ens ha de suggerir sentiments humans. Crec que el compositor d'avui necessita molta imaginació per produir obres amb un segell personal i penso que els que es posen per objectiu l'elaboració del so pel so, difícilment podran traduir el seu hermetisme amb emoció."

Ser sincer, emocionar-se amb un fet artístic, no és de cap manera una qüestió fàcil. La sinceritat implica una gran dosi de coherència: coherència amb si mateix, però també amb les conseqüències que comporta. A més, i per damunt de tot, una honestedat estètica sovint és molt difícil de conservar durant tota una vida de creació. Molts cops l'artista, per tal de romandre en la cresta de l'onada, perquè no s'atreveix a prescindir de dictats estètics o modes o per la basarda de no aïllar-se de grups, escoles o tendències, frustra les seves perspectives personals i abandona la seva espontaneïtat adaptant-se a "ismes" que sovint no comparteix.

Per aquest motiu he sentit sempre una gran admiració pel músic, compositor o instrumentista, que, com Cervelló, fa prevaler la coherència del seu pensament en plena independència de modes o

obligacions, de la mateixa manera que m'he desinteressat d'aquells que han fet raure la seva progressió en una adaptació servil de la pròpia evolució a gustos aliens, tendències de mercat i, també, a premis monetaris a la seva submissió respecte d'allò que s'estila o resulta políticament correcte.

Dir que l'aportació de Jordi Cervelló a la corda és més que significativa no és sinó confirmar que ocupa la part més important en la seva producció global, per no dir-ne el gruix. De totes maneres es poden distingir dues vessants en aquesta producció, lligades ambdues a la seva faceta de violinista. D'una banda les obres en què el violí és un vehicle per a la música; de l'altra, aquelles en què prima l'orientació pedagògica en les quals el compositor dóna un tractament particularment acurat i rigorós a l'instrument, quasi es diria que atorgant-li una preponderància sobre la pròpia música.

Parlar d'una vessant pedagògica no ens ha d'enganyar: la literatura pedagògica si té quelcom de repel·lent és la seva insistència a resoldre problemes tècnics de la manera més directa possible i, amb freqüència, en clara transgressió de les més elementals normes del bon gust i del sentit musical a favor d'una concreció que aïlli el problema tècnic puntual.

Aquest no és el cas de Cervelló amb una producció purament pedagògica: en la seva música, música per damunt de tot, l'element pedagògic, si constitueix una finalitat en si mateix, l'envolta el més exquisit embolcall musical que fa oblidar l'aridesa del contingut per tal de, com diu la vella norma, "il·lustrar delectant", atansar el potencial destinatari de l'obra a una possibilitat de progrés digna i "artísticament" correcta. Una obra que no sigui l'aspre producte, fins i tot desproveït d'intenció creativa o artística, en què alguns cops es converteix el material d'estudi en favor d'una pedagogia no sempre ben compresa.

Cervelló és autor de trenta-dues obres destinades a la corda en diferents formacions que van des del violí sol fins a obres per a violí, viola o violoncel solista i orquestra, passant per diverses agrupacions cambrístiques —duos de violí i viola, de violins, de violí i violoncel, i piano, trio amb piano i quartet— fins al conjunt de violoncels i l'orquestra de cordes.

Aquesta és una faceta molt atractiva en el conjunt d'una producció difícilment igualable avui per una tan específica dedicació als

instruments d'arc. Es tracta, i això ho percep l'oient des de la primera nota, d'una producció en què la preocupació per la factura i l'adequació idiomàtica de l'escriptura a l'instrument són absolutes. No oblidem el fet que és una escriptura que a vegades enganya i —i aquí rau la càrrega del pedagog— la música pot semblar més difícil del que és precisament per un idiomatisme que permet assolir alts graus de virtuosisme a partir de mitjans naturals i que no deixa, pel seu domini del mitjà, de sorprendre l'interpret, i per la summa dificultat d'alguns passatges d'una senzillesa que només ho és en aparença.

Em referia a una constant que s'adverteix en tota l'obra de Jordi Cervelló com és la seva pròpia condició de violinista, la d'un instrumentista que, després d'anys d'estudi i d'experiència, coneix els més recòndits ressorts de l'instrument no solament des del punt de vista tècnic si no també des del pedagògic expressat en una perpètua voluntat educativa que es fa més palesa en algunes obres i menys en altres.

Cal esmentar que Cervelló és, a més, autor d'una obra tècnica inèdita *Principios fundamentales sobre la técnica general del violín*, una interessant recopilació d'elements d'interès pràctic. Tot això determina que la part de més pes de la seva producció l'hagi dedicada a la corda i, més concretament, al violí: tres obres per a violí sol —*Sonata in cinque tempi* (1976), *Sonatina* (1994) i *4 Capricci* (1997)—, dos *Divertimenti* (ambdós de 1997) per a dos violins, *Iscor* (1998-99) per a violí i viola, a més de dues peces per a violoncel sol —*Homenatge* (1994) i *Sonata a la memòria de Pau Casals* (1977)—, tres per a viola, i altres per a violí i piano, trio, quartet...

La recerca d'un llenguatge propi passa obligatòriament per un parany en el qual molts compositors han fracassat o que els ha presentat obstacles insalvables per desconeixement de la música per a violí sol com a mitjà. Amb el precedent de les sonates i partites de Bach, el segle XX recull aquesta herència i molts són els autors que s'atreveixen davant d'un repte tan difícil, tant violinistes que procedeixen de la tradició (Kreisler) com aquells que fan de l'instrument un vehicle seriós de la seva expressivitat musical (Ysaÿe al violí, Hindemith a la viola), compositors no violinistes influïts per Bach (Reger, Bartók), altres amb una ignorància relativa i voluntària del passat (Prokófiev), tots cercant noves sonoritats en un gènere difícil i amb molt camp per explorar.

Mencionava que tres són les obres que Cervelló ha dedicat al violí sol: la *Sonata in cinque tempi* (1976), la *Sonatina* (1994) i *4 Capricci* (1997), composicions molt separades entre si per la cronologia i per les intencions. La *Sonata in cinque tempi* és una obra de veritadera envergadura en el context de la producció del compositor a partir d'un coneixement profund de l'obra de Bach al qual se suma l'estudi de les propostes de Bartók, Prokófiev, Hindemith i Ysaÿe.

És una obra molt difícil germana de la *Sonata a la memòria de Pau Casals* (1977) no solament en el temps sinó en les intencions líriques i expressives deixant que sigui la música i no l'instrument qui dugui la iniciativa. Construïda en cinc moviments molt contrastats encara que units per la riquesa cromàtica i un leitmotiv basat en un dibuix descendent de cinc notes i amb l'escala de tons sempre present, la *Sonata in cinque tempi* es presenta com una obra densa i de gran virtuosisme que no és a l'abast de tots els violinistes, a l'inrevés de la *Sonatina* i els *4 Capricci*, dues obres de matís pedagògic amb una escriptura que parteix de supòsits diametralment oposats.

A partir de 1991 i amb la composició de *Cinc cops d'arc fundamentals* per a orquestra de corda sembla que s'inauguri en la trajectòria de Cervelló una nova etapa similar a la producció anterior, però certament més condicionada per una obsessió pedagògica en què tant intervenen com a factors la freqüentació de la pedagogia i el contacte amb joves violinistes en període de formació i les seves problemàtiques com el fet que en aquests anys la seva filla Susanna assolí aquell nivell d'estudiant de violí en què es cospa el futur instrumentista i que l'aboca a una dedicació més intensa que l'estudi superficial d'un adolescent que encara no s'ha decidit sobre si el violí es convertirà en una eina professional o en una simple afecció.

Dedicada a Susanna, la *Sonatina* —que analitzem a part— és una obra eminentment violinística per la perfecta adequació dels mitjans tècnics a la voluntat expressiva. De la manera més natural i espontània possible Cervelló crea un miratge tècnic que agraeix l'estudiant avançat, i inventa unes peces de caire virtuosístic, amb brillantor i una ben estudiada proporció dels recursos per tal de produir un efecte més difícil del que en realitat és. Amb raó m'atreveixo a suposar que Cervelló considera aquesta obra, sigui per les connotacions musicals com personals, si no la seva millor obra, sí la que més el satisfà com a compositor i pedagog.

En els 4 *Capricci*, dedicats igualment a Susanna, vertaderes obres de concert de tall virtuosístic i no mers estudis, hi ha un tractament molt intel·ligent de la doble corda i diversos cops d'arc d'enorme utilitat que, sense tenir la dificultat dels altres, els de Paganini, familiaritzen el jove violinista en procés de progressió amb formes que el consoliden tècnicament i que haurà d'abordar més endavant de manera profunda.

Aquesta dicotomia en la producció per a corda de Jordi Cervelló entre l'obra diguem-ne purament musical i la posseïdora d'una càrrega pedagògica que no es limita a l'espai reduït de l'aula i que vol transcendir cap a la sala de concerts i cap a l'instrument del gran virtuós, és una constant des de 1991 i, des d'aleshores, encara hipersensibilitzada.

Així considerada la seva producció, els dos *Divertimenti* per a dos violins de 1996 hi a compleixen una funció similar a la de la *Sonatina* i els *Capricci* pel seu caràcter principalment escolar —en el millor dels sentits— i per un llenguatge dinàmic d'una enorme personalitat, gens escolàstic. Hereus de la literatura de violí del segle XIX en la qual el mestre i el deixeble dialoguen en igualtat de condicions i resolen de la manera més amena possible problemes en els quals l'estudi podria resultar avorrit i reiteratiu, els dos *Divertimenti*, amb una certa reminiscència del gran model bartokià i de la *Sonata a dos violins* de Prokófiev, constitueixen un encert tant des del punt de vista musical, on la paraula "divertimento" adquireix precisament l'accepció d'una sèrie de moviments de gran dinamisme, com en el pla sonor de dos violins que exploten i exploren uns timbres que el compositor desenvolupa amb gran intel·ligència.

Es pot ben dir que Cervelló, quan compon amb intenció pedagògica, ho fa deixant que "mani" el violí, escrivint com ho feia Ysaÿe, una de les seves referències constants, amb l'instrument a les mans per aconseguir el que ell anomenaria una "música de tècnica fàcil" per a l'instrumentista al mateix temps que evita els recursos estranys o artificiosament inútils i les dificultats especials de la mateixa manera que procura el truc, la picada d'ullet tècnica que coneix i aprecia l'instrumentista a qui dedica l'obra.

Jordi Cervelló és extraordinàriament curós en la notació de la música i, com a resultat d'escriure amb el violí a les mans, vol i aconsegueix ser precís i rigorós en les indicacions dinàmiques, minucios en

les expressives i puntual en els digitats quan els proposa. Gràcies a aquesta exactitud en la notació el compositor facilita en gran manera a l'instrumentista no solament la lectura, sinó que la seva proposta es faci transparent a l'hora d'entendre el vol de les idees de l'autor.

Interessants en particular són els digitats i canvis d'arc en la *Sonatina* i en els *4 Capricci* de profund valor pedagògic que mostren amb claredat les fonts en què Cervelló va beure durant els anys de formació a Barcelona i Milà: Ottakar Sevcík i l'austríac Jakob Dont, però també Eugène Ysaÿe, aquest amb els molt interessants, originals i poc coneguts exercicis sobre escales que Cervelló coneix molt bé i dels quals aprecia la naturalitat dels digitats.

Dues obres particularment difícils des del punt de vista tècnic en l'obra violinística primerenca de Jordi Cervelló són *Perpetuum mobile* (1969) i *Fid'l* (1973), ambdues per a violí i piano, tan diferents que costa d'imaginar-les en la producció d'un mateix compositor i, per aquesta raó, tan interessants a la vegada. Escrites en una etapa relativament inicial en la producció de Cervelló la vessant pedagògica del compositor ja hi és present, encara que no es plantegi amb la mateixa evidència que en obres posteriors.

Dedicat al violinista Ángel Jesús García i a partir d'un tema del repertori asquenasa, *Fid'l*, que vol dir "violí" en jiddisch, és una obra bolcada cap al passat amb una concepció tonal tradicional i convencional en què Cervelló desgrana aspectes diferents de la tècnica violinística en cadascuna de les sis variacions que la constitueixen (arpegis, dobles cordes, harmònics, *bariolage*...) amb clares reminiscències de la literatura romàntica (Wieniawski, Paganini, Kreisler, Saint-Saëns), sense ocultar la mà del violinista pedagog que hi ha pràcticament darrere de cada traç de la ploma de Cervelló.

Perpetuum mobile, d'altra banda, és una obra dedicada al violinista Agustín León Ara i els seus deixebles, de caràcter atrevit i molt personal, en la qual l'humor del compositor rastreja com en un *pezzo di bravura* i amb un llenguatge palesament més atonal alguns precedents de la literatura del seu instrument (Paganini i Novacek), que, en clau de virtuosisme, es desenvolupen emmascarats entre una munió d'enginyoses propostes com dobles harmònics en semicorxeres, *glissandi* en sisenes cromàtiques, canvis veloços de corda en terceres i sisenes que resulten poc habituals a la velocitat en què se succeeixen en aquesta obra breu.

L'"època pedagògica" de l'autor, que arrenca de manera evident a partir de l'any 1991 amb l'obra *Cinc cops d'arc fonamentals* per a orquestra de corda quasi es pot dir que clou el cicle d'una sèrie de composicions per a aquest tipus de formació que integren un grup ampli i intens; *Burlesca ibèrica* (1963), *Dos moviments* (1965), *Anna Frank, un símbol* (1971), *Concerto grosso* (1973) i *Cimento di luce e tenebra* (1984-85). Que siguin anteriors als *Cinc cops* no significa que aquest caràcter pedagògic o directament inspirat en la literatura pedagògica tan cara al Cervelló violinista sigui absent en aquest grup d'obres per a orquestra de corda, ja que precisament la connotació de *Studio* (vegeu l'anàlisi d'aquest moviment en el capítol següent) no pot ser més evident pel fet que es basa en quelcom tan arrelat en el violinista actual com són els exercicis mecànics de Sevcík.

Aquesta connotació és igualment clara en el *Concerto grosso*: peça d'una vocació neobarroca absoluta en què les referències als grans noms del segle XVIII (Corelli i Händel) estan tractades amb una diafanitat total i en una recerca constant d'efectes instrumentals de gran eficàcia com el *moto perpetuo* del *saltellato* del darrer moviment *presto* o la fuga del segon, un vital *allegro*. Els moviments vius es caracteritzen per la preocupació típica en Cervelló pel substrat tècnic i la seva experimentació que l'autor subratlla utilitzant els cops d'arc fonamentals amb una rica varietat en els seus derivats. Enquadrats pels moviments ràpids, els dos lents mostren la característica interiorització cantable i nostàlgica de moltes obres de Cervelló que es tradueix en l'empastament i l'expressivitat de la corda.

Cinc cops d'arc fonamentals és una obra basada en els cinc cops d'arc que el francès Georges Catherine va desenvolupar en un mètode que va tenir una gran repercussió en els conservatoris francesos a partir de la Segona Guerra Mundial. Era lògic que Cervelló s'interessés per la seva obra atès que els cinc cops d'arc fonamentals del francès —*grand détaché sec*, *martellé*, *détaché soutenu*, *détaché vif* i *sautillé*— resumeixen una part molt important del repertori tècnic de la mà dreta que el compositor aprofita per, donant a cada moviment el títol d'un d'aquests cops, tractar-los d'una manera molt espontània.

Diu: "Sempre m'he sentit atret per aquests cinc estudis exercicis no solament per la seva eficàcia tècnica, sinó per l'originalitat de la línia melòdica, així com per la subtileza harmònica. Durant molt de temps vaig pensar a enriquir aquest material de manera que un con-

junt de corda se'n pogués beneficiar amb una obra de repertori. El meu objectiu i intenció ha estat, simplement, donar vida a aquestes peces a partir del meu estil creatiu."

No podia mancar en la creació per a violí de Jordi Cervelló la incursió en el camp de la música concertant amb acompanyament orquestral. Ple de recursos en el gènere cambrístic, la relativa menor presència de música concertant en el seu catàleg no implica que aquests siguin menors quan prescindeix del violí com a eix creatiu i escriu per a la gran orquestra, per al piano o música coral (*Antagonisme*, per a gran orquestra de 1988-89, és l'obra del seu catàleg que més m'agrada).

El 1969 escriu una *Fantasia concertante* per a violí i orquestra que no és la seva única incursió en el camp del solista acompanyat per l'orquestra ja que en el mateix any compon el *Presto concertante* per a violoncel solista derivat del *Perpetuum mobile*, a més de l'obra per a guitarra i piano *La sisena nit* en 1983, el *Cant Nocturn* per a viola i orquestra de 1990, el *Concertino* per a violí i cordes, preciós concert de 1993 a la manera barroca, de tècnica "fàcil", però de gran alè virtuosístic, i *Gèmini* de 1997-1998 per a violí, violoncel i cordes.

Composta com a "homenatge als violinistes" en general, la *Fantasia concertante*, que quasi és un concert per a violí, té el caràcter introvertit de la nostàlgia d'un instrument que Cervelló, per circumstàncies de la vida, va haver d'abandonar en condicions dramàtiques, al costat de moments d'una força expressiva extrema quasi sense contenció en una peça de caràcter eminentment rapsòdic.

Cervelló, amb una trajectòria original i vitalista, amb un llenguatge tan propi com suggestiu, tan variat com profund, ha omplert el buit que el violí espanyol tenia, i ha creat un repertori necessari amb generositat quan ha pensat en el violinista que s'està formant i amb complicitat quan s'ha dedicat al que ja hi està avesat. Si encara no se l'ha tractat amb la justícia que mereix és només una qüestió de temps que se li reconegui exhaustivament la seva tasca incansable com a creador fonamentalment orientat cap al seu propi instrument, el violí, i tot el que l'envolta. Encara li manca molt per fer, però a data d'avui la seva aportació a la història del violí català i espanyol és ja fonamental i indispensable.