

NADALES I ALTRA MÚSICA TRADICIONAL EN LA MISA PASTORELA DE JUAN CANTÓ DE 1899

CHRISTMAS CAROLS AND OTHER TRADITIONAL MUSIC AT THE JUAN CANTÓ PASTORELA MASS PUBLISHED IN 1899

Jaume-Jordi Ferrando Morales
Músic de la Corp. Musical Primitiva d'Alcoi
jjferran@gmail.com

RESUMEN:

El presente artículo describe la música tradicional valenciana usada por Juan Cantó en su Misa de Pastorela de 1899, parte de la cual es representativa de las actuales celebraciones de Navidad y Epifanía alcoyanas. Juan Cantó nació en Alcoy, pero su producción se desarrolló en Madrid mientras era profesor del conservatorio y sus obras se pueden enmarcar en el postromanticismo y primer nacionalismo musical español. Para entender el trabajo de Cantó, se resume la forma en la que surgieron las misas de pastorela y los actuales villancicos como evolución del villancico - cantata del siglo XVIII. Para completar la visión general, se proporciona una aproximación a los usos y lugares en los cuales se produjo este tipo de misa a lo largo del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE:

Juan Cantó, Música tradicional, Misas, Navidad, Pastorela, Alcoy.

ABSTRACT:

The following work describes the valencian folk musical material used by Juan Canto in his Pastorela Mass published in 1899, part of which are representative of the current Christmas and Epiphany celebrations in Alcoy. Juan Cantó was born in Alcoy but his musical production was developed during he was a Madrid Conservatory teacher and his works can be framed into the post-romanticism and first Spanish musical nationalism. In order to understand Canto's work, is summarized the way in which the pastorela mass and the current Christmas carols emerged as a evolution from the villancicos - cantata of the eighteenth century. To complete a general view, an approximation to the uses and places in which this kind of Mass was produced along 19th-century, are provided.

KEYWORDS:

Juan Cantó, Mass, Folk Music, Christmas, Pastorella, Alcoy.

SUMARIO:

1. La pastorel·la: del villancet a la missa	pág. 67
2. Cançó i música popular en la missa pastorel·la de Cantó	pág. 71
3. Conclusions	pág. 74
Bibliografia	pág. 75



Juan Cantó Francés (Alcoi, 1856 - Madrid, 1903). Font: Fototeca de l' Arxiu Municipal d'Alcoi.

Uns dies abans de Nadal del 1899, l'*Heraldo de Madrid* informava de dues noves misses de Juan Cantó:

[...] una de ellas de Pastorela, a dos voces y órgano, propia para las próximas festividades [...] en ambas brilla el buen gusto y sentimiento religioso que tanto caracterizan las obras del distinguido profesor de la Escuela Nacional de Música y Declamación.¹

Es tractava d'un parell de misses escrites per a dues veus i piano o orgue: la *Misa en Fa* –Pastorela– i la *Misa en Do*². Tot i haver-se publicat el mateix any i estar escrites de manera semblant, la projecció d'ambdues obres ha estat ben diferent; mentre la *Misa en Do* ha gaudit d'una relativa popularitat –inclosa en el disc compacte

Camins d'Art Musical al 2011, està a l'abast en diferents biblioteques i s'ha interpretat amb relativa freqüència–, la pastorel·la resta pràcticament inèdita. A més, la *Misa en Fa* presenta un aspecte de interès per a qualsevol autor adscrit al primer nacionalisme musical espanyol: inclou material musical tradicional, bàsicament nades.

Les misses pastorals o de pastorel·la van lligades al segle XIX i –amb altres manifestacions de caire teatral i musical– ens connecten amb un antic i ric patrimoni del qual s'evidència que els obligats oficis litúrgics nadalencs s'havien enriquit o complementat de forma diversa i creativa al llarg del temps³. Algunes mostres d'això les trobem a terres hispàniques, encara a hores d'ara, en les escenificacions dites *pastorelas* a Mèxic, les misses *de aguinaldo* a Veneçuela o les de pastorel·la a Filipines. Més a prop nostre –a més de Les Pastorettes i els Reis d'Alcoi– tenim l'Acte dels Reis Mags a La Canyada, la missa pastorel·la de Callosa del Segura o la de Nadal del Camp de Mirra⁴. No és per tant, gens d'estranyar que amb el Nadal la música d'església trobe facilitat per connectar-se amb les cançons populars, doncs en el fons es tracta d'una mateixa expressió; així que “moltes vegades s'ha produït un efecte d'interacció, col·laboració o inspiració entre la música culta i la popular” (Ferrando, 2015: 11). I aquest és el cas de la *Misa en Fa* de Juan Cantó.

LA PASTOREL·LA: DEL VILLANCET A LA MISSA

A hores d'ara, parlar de música de Nadal és parlar de nades, de *villancicos*, però parlar de villancets és parlar de la música fronterera entre allò religiós i profà. De fet, quan parlem de villancets ens referim a composicions musicals cantades en llengua vernacle, d'origen o d'imitació popular –del llatí *villanus*– amb diferents parts i relativament llargues⁵. El villancet va tenir am-



Nota biogràfica:

Jaume Jordi Ferrando Mora és Enginyer Tècnic Industrial i exerceix de professor de formació professional. Des del 1985 forma part de la plantilla de la Corporació Musical Primitiva d'Alcoi, entitat que li encarrega al 1995 una base de dades per al seu arxiu. D'aquesta manera entra en contacte amb el ric patrimoni d'aquell històric arxiu musical, la qual cosa li permet començar a documentar autors i obres i col·laborar amb publicacions, tasca que actualment continua.

<https://orcid.org/0000-0002-9308-1529>

1. *El Heraldo de Madrid*, 17 de desembre de 1899.

2. Misses en fa i do, totes dues editades des per Zozaya, amb núms. de planxa Z. 4206 Z. i Z. 4152 Z. respectivament. La missa en do està digitalitzada en la Biblioteca Nacional d'Espanya [BNE] (<http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000166125>), la missa en fa en el Centre de Documentació i Arxiu de la SGAE [CEDOA-SGAE].

3. Una panoràmica d'aquest antic i ric patrimoni ens l'ofereix Àngel Lluís Ferrando (2015: 11-20) sota l'eloqüent títol “Del Cant de la Sibila a la missa de pastorel·la”.

4. Seguí (1973a: 158-181) transcriu la partitura de la missa de Camp de Mirra, d'autor desconegut. De procedència sevillana és la de Callosa de Segura, segons s'afirma en l'acord municipal de 27 de febrer de 2014: *Extracto de los Acuerdos adoptados por el Ayuntamiento de Callosa de Segura en Sesión Plenaria Ordinaria N° 01/14* (<http://www.callosadesegura.es/>).

5. Sabem per Palacios (1995: 191-192) que “el villancico representado y cantado con chirrímas entre ángeles y pastores de Diego Durón, noveno del tercer nocturno del oficio de maitines de la Navidad de 1692, podía durar alrededor de una hora y media” i que a les darreries del XVIII s'hi pot estimar en cinc hores el temps que la gent es passava a l'església entre matines, missa del gall i laudes.

6. En algunes catedrals – Cadis, Madrid i Palma – perviuen fins als anys quaranta del segle XIX (Palacios, 1995 :36). De la Reial Capella de Madrid, tenim els villancets nadalencs de Pedro Albéniz i Francisco Frontera de Valldemosa d’entre els anys 1841 i 1845 – encara autèntiques cantates en varis moviments – recollits per Sara Navarro (2013) on s’hi pot observar el ritme alla siciliana i la part per als instruments “pastoriles”.

pla difusió dins la música religiosa hispànica del renaixement i del barroc, allargant-se fins la primera mitat el segle XIX⁶. Les capelles musicals els feien servir no només dins l’església a modo d’himnes, responsoris, goigs, etc., sinó també en processons i representacions dramàtiques de caire religiós; a més, sovint s’ha documentat l’obligació dels mestres de capella d’escriure’n de nous cada any per a les festes més senyalades de cada església: Corpus, Nadal, etc.

Però, amb la segona meitat dels set-cents, diferents disposicions van propiciar la progressiva desaparició del villancet⁷, fent que abandonara els cors de les catedrals – i amb ells als intèrprets professionals – i retrobara amb el segle XIX una forma més propera al seu origen: la cançó de la

villanesca, en sentit literal. El pes social del cicle nadalenc i les llibertats d’orgue estarien entre els factors que contribuirien a fer la resta, de manera que ens queden els villancets nadalencs o nadales; generalment amb forma breu: tornada i vàries cobles. I per això hui el terme *villancico* s’entén sinònim de cançó de Nadal.

Segons Chew (2001) el terme pastorel·la és un diminutiu de pastoral, i en general “una composició d’església per al Nadal”. Pel que fa a la musica hispana, en la qual l’abast del villancet va més enllà del cicle nadalenc, el terme pastorel·la no es fa servir per referir-se al gènere nadalenc en general, sinó aplicat a d’aquells villancets els quals – en tot o en part – presenten unes característiques concretes



Fig. 1: Fragment de la part de tiple 1^{er} de cor amb el final del Gloria i l’inici del Credo on s’aprecia l’allegretto, amb el compàs i ritme característic. Foto: Misa Pastoril de 1790, fons de la Catedral de Barcelona, Biblioteca de Catalunya, imatges sota domini públic (<http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/musicatedra/id/10415>).

Hacia el segundo cuarto del siglo XVIII [...] se consolida un nuevo tipo de villancico llamado de pastorela, que introduce en el molde tradicional de estribillo y coplas el estilo musical de la pastorella italiana, caracterizado por el ritmo alla siciliana –6/8 con puntillo en la primera corchea de cada tres–, la utilización de notas pedal y movimiento en terceras y sextas paralelas en los instrumentos agudos imitando la rusticidad de la música pastoril [...] fue a partir de 1732 cuando su popularidad se extendió por toda la Península, llegando a suponer en algunas décadas cerca de un tercio de los villancicos cantados en el ciclo navideño. (Torrente, 2014: 137)

Lògicament, en la música hispana la pastorel·la italiana⁸ amb el ritme de siciliana s’hi pot identificar també entre els villancets escrits per a altres moments de l’any o per a festes puntuals. Un bon exemple és el villancet de Mn. Juan Acuña i Faxardo *A impulsos del sacro culto*, escrit per a la translació del Santíssim en la festa de inauguració de la nova parroquial d’Alcoi al 1768 i que presenta tres temps: introducció, *estribillo* i *pastorela*⁹. D’altra banda, val a fer esment que no totes les pastorel·les espanyoles presenten sempre aquest ritme de siciliana, tot i constatar que és el majoritàriament emprat (Ramos, 2007: 288).

Per a Pilar Ramos (2007) la pastorel·la, com a forma musical, imita la suposada senzillesa típica de la música de pastors, i per tant està relacionada amb moltes danses considerades d’origen o imitació pastoral com la siciliana –entre d’altres– i que en conjunt constitueixen allò que s’hi coneix com la tradició pastoral, sovint reflectida en la música nadalenca del segle XVIII, però també en l’òpera i la música instrumental arreu d’Europa. Una tradició que



Fig. 2: Evolució de la pastorel·la: complexitat de l'obra en vertical i cronologia aproximada en horitzontal. **Font:** Elaboració pròpia.

no només és musical, sinó també iconogràfica i literària, encarnada sovint en una figura femenina: la jove pastora. Per descomptat, afegeix Ramos, una dansa potser internacional i al temps tradicional, com també potser d'origen estranger i al temps percebuda com tradicional o, fins i tot, nacional per la gent local. Pel que fa a les misses de pastorel·la, pastorals o *pastoriles*, Ramos constata que arranquen d'aquell impuls de les nadales de pastorel·la dels set-cents essent hereves de la mateixa tradició, tot i que, lògicament posteriors; i es caracteritzen per l'ús predominat del compàs de 6/8 i la presència d'un *allegro* o *allegretto pastorale*.

En diferents arxius trobem misses que responen a les característiques apuntades, i per tal de mostrar la seua evolució, s'han seleccionat algunes d'autors contemporanis al procés –nascuts entre el segle XVIII i primer terç del XIX– incorporant-les a la taula 1. L'absència d'autors valencians no és casual, senzillament no hem trobat cap missa pastorel·la valenciana en el període considerat.

S'observa la diferència pel que fa al nombre de veus als inicis dels huit-cents –quatre veus o més– fins a les dues veus a mesura que avança el segle, molt probablement per la progressiva supressió dels villancets a les catedrals primer, i per la mateixa reducció de les capelles al llarg

7. Palacios (1995 :34) assenyalava l'encíclica *Annus qui* de 1751, el "Real Decreto de 1763 prohibiendo los autos sacramentales" i la "Real Cédula del 21 de julio de 1780 prohibiendo los bailes en iglesias y procesiones" com algunes de les iniciatives responsables de la progressiva desaparició del villancet.

8. Fem servir el qualificatiu *italià* per estar amplament acceptat però, en rigor, és obvi que Itàlia no existia en el segle XVIII i, en propietat, per explicar la influència de la música italiana deuríem referir-nos al regne de Nàpols - Sicília. Tot i això, la influència que van exercir els seus músics i el seu teatre d'òpera no es limita a les Espanyes d'aleshores sinó que va abastir tota Europa.

9. E-ROrc, sign. 8.111 [Repertori Internacional RISM] i núm. 338 del *Catálogo de los fondos Musicales de la Real Colegiata de Roncesvalles*, de Maria Concepción Peñas García, 1995. Una simulació digital és disponible en <https://youtu.be/lzGgvYOiFIQ>.

Taula 1			
Autor	Títol	Datació	Font
[Anònim]	<i>Missa Pastoril a 4 veus</i>	1790	Ms. Catedral de Barcelona [BC]
Vilanova i Barrera, Ramon	<i>Missa Pastoril a 4 veus i orquestra</i>	1828	Ms. Catedral de Barcelona [BC]
Marsal Bogunya, Pau	<i>Missa Pastoril a 4 veus i orgue</i>	1er terç XIX	Ms. Catedral Girona [IFMuC]
Gibert, Francisco Javier	<i>Misa de Pastorela a 4 y 8 voces con organo y violoncelo obligados</i> [inclou petita percussió]	1847	Ms. autògraf. Descalzas Reales [PN]
Bonet i Vallverdú, Ramon	<i>Misa Pastoril a cuatro voces y acompañamiento de Órgano</i>	1854	Ms. Catedral-Basilica del Sant Esperit de Terrassa [IFMuc]
Mercé Fondevila, Antonio	<i>Misa de pastorela y Villancico de Navidad: a dos voces con acompañamiento de órgano</i>	1864	Imp. Casimiro Martin. [BNE]
Puig Capdevila, Bernardo Calvó	<i>Misa pastoral á 3 voces con acompañamiento de órgano</i>	[entre 1864 i 1874]	Imp. Andrés Vidal y Roger, Barcelona. [BNE]
Jimeno, Román	<i>Misa de pastorela a 3 voces de tiple, tenor y bajo</i>	1876	Imp. A. Romero. [BNE]
Benito, Cosme José de	<i>Misa pastoril muy fácil á coro con dúos con acompañamiento de órgano, op. 27</i>	1869	Imp. A. Romero. [BNE]
	<i>2ª misa de pastorela, op. 198 á 2 y 3 voces con acompañamiento de órgano obligado</i>	c. 1882	Imp. A. Romero. [BNE]

Misses de Pastorel·la d'autors nascuts entre el segle XVIII i primer terç del XIX. **Font:** Elaboració pròpia a partir de dades de la Biblioteca Nacional d'Espanya [BNE], Biblioteca de Catalunya [BC], Patrimoni Nacional [PN] i Inventari dels Fons Musicals de Catalunya [IFMuC].
Abreviatures: Ms. = manuscrit; Imp. = imprès.

1

A su sobrina la Sierva de Maria Sor ELENA.

MISA EN FA
(PASTORELA)

A DOS VOCES.
Propiedad.

J. CANTÓ.
Pr. fijo: Ptas.

Kiries.

N.º 5.
Larghetto.

1.ª Y 2.ª VOZ.

PIANO
Ú
ORGANO.

Fig. 3: Fragment de la primera pàgina de la Misa en Fa. Foto: Llegat de Unión Musical Ediciones, CEDOA-SGAE, Madrid.

del XIX en segon lloc. La producció musical sembla evolucionar en funció de la demanda, passant d'escriure per a formacions amb recursos professionals a l'orgue o harmòniom disponibles en parròquies petites, cors escolars o comunitats religioses. Indirectament, la taula també evidència l'interés de la publicació d'aquestes obres més fàcils amb menys veus per part de les editorials de música.

Un intent aproximat d'esquematzar la producció de misses de pastorella a Espanya a partir dels villancets del segle XVIII es mostra en la figura 2 (en la pàgina 69). L'eix vertical representa la complexitat dels recursos utilitzats,

i l'horitzontal la cronologia. D'altra banda, amb la barreja de colors —escollits de manera arbitrària— es vol significar la probable influència d'unes produccions sobre altres i evidenciar la presència de la nadala popular, també de la mateixa època, la qual amb el pas del temps es percebrà *tradicional* i/o part del folklore. La missa de pastorella evoluciona des de les produccions més complexes fins les més senzilles, apropant-se a la cançó popular al mateix temps¹⁰.

A d'allò observat, les hemeroteques¹¹ venen a afegir el poc interès sobre l'autor de la música. Així trobem a Madrid en 1787 una "Misa con música de pastorela"¹², en 1818 "misa mayor de pastorela y villancicos"¹³, i en 1844 s'anunciaven misses en les quals "se cantarán por un conjunto de voces una devota misa de pastorela con intermedios de villancicos y acompañamientos

de instrumentos pastoriles"¹⁴. No obstant, hi ha algunes excepcions, com és el cas de la crònica d'una missa celebrada en 1848 a Madrid en la qual "se cantaron los lindos villancicos del Sr. Vazquez y la misa pastorela con acompañamiento de órgano e instrumentos pastoriles"¹⁵. Una situació excepcional la trobem a Barcelona amb la missa de Ramón Vilanova estrenada al 1828 i cantada a la catedral 76 anys consecutius!¹⁶ Pel que fa a Alcoi, n'hi ha referències a misses acompanyades de nadales i "panderos, crócalos y zambombas"¹⁷. I una primera menció a missa de "pastorela del maestro Vaqué"¹⁸ en 1899.

10. El XIX és un segle complicat pel que fa a la política i la societat, la qual cosa va influenciar la música en general i la religiosa en particular. Les desamortitzacions i el concordat de 1851 en el plànol polític, i el moviment coral en el social són factors a tenir en compte. Barrejats amb aquests, d'altres moviments més intel·lectuals, com el nacionalisme —o regionalisme— o els primers intents de reforma de la música religiosa fent per retrobar la polifonia del XVI i restaurar el gregorià, també van estar presents a l'Espanya d'aleshores. En aquesta visió general som deutors de *La Música Española en el siglo XIX*, publicat per la Universitat de Oviedo en 1995 amb treballs d' Emilio Casares, Celsa Alonso, Maria Antonia Virgili o Maria Nagore, entre d'altres

11. Totes les referències hemerogràfiques s'han obtingut a partir de la premsa digitalitzada en: Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional d'Espanya, Biblioteca Virtual de Premsa Històrica del Ministeri de Cultura, Arxiu de Revistes Catalanes Antiques i Portal del patrimoni documental d'Alcoi.

12. *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, Madrid, 31-12-1787.

13. *Diario de Madrid*, 23-12-1818.

14. *Diario de avisos de Madrid*, 18-12-1844.

15. *El Heraldo*, Madrid, 18-1-1848.

16. Segons el registre de la Biblioteca de Catalunya, tot citant el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.

17. *El Serpis*, Alcoi, 24-12-1887.

21. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*. (1899). p. 1.754.

22. Elena Picurelli Cantó era filla de Santiago Picurelli Olaso —músic de La Primitiva d'Alcoi— i Dolores Cantó Payá, germana per part de pare de Juan Cantó i filla del primer matrimoni d'aquell. Santiago Picurelli era fill del napolità Luigi Picorelli Carrazzone, nascut a Rivello en 1798, d'ofici calderer, qui es va establir a Alcoi, cap a 1828, on el seu cognom es va transformar lleugerament, de Picorelli a Picurelli. Vegeu "Picurelli, el apellido que llegó desde Rivello" d'Alberto Picurelli (*El Nostro Ciudad*, Alcoi, 29-12-2018).

23. *Jo [he] patit sed i calor*, Fons de Música Tradicional de la Institució Milà i Fontanals del CSIC, <https://musicatradicional.eu/ca/piece/10338>

24. Vegeu *Lo noy de la mare* en el primer volum de *Cansons de la terra: cants populars catalans*, pàg. 261, publicat al 1866 i digitalitzat per la Biblioteca Nacional d'Espanya: <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000134578>

25. Altres versions conegudes són *Què li drem al fillet de Maria* (Sanchis, 1987: 165) i la *Cançó de Bressol – El Noi de la Mare* (Sansalvador, 1929: 27).

26. Agraïm l'atenció del personal de l'Arxiu Capitular de Lleida, tot i que no han pogut identificar el document, que d'altra banda si apareix en la internet, fins i tot fotografiat.

27. *El Pardalot, Poppurri* [sic] para Banda Militar, E-ALCOIcmp, sign. 1/F-1/202, p. 21 dup. Aquest manuscrit autògraf no està paginat per l'autor, i la pàgina 21 apareix duplicada: una al recto i l'altra —la que ens ocupa— al verso. Amb agraïment a la Corp. Musical Primitiva d'Alcoi.

els més llargs dividits en seccions (taula 2). La tonalitat podria no ser casual, Fa és bastant freqüent en les misses vistes i també l'usa Beethoven en la *Simfonia Pastoral* i Diabelli en la *Missa Pastorale op. 147*. Està dedicada "A su sobrina la Sierva de María Sor Elena", la qual per aquelles dates era superiora de la comunitat de Lorca a la Regió de Múrcia²¹. Amb la dedicatòria a la seua neboda, Juan Cantó sembla picar l'ullet al mateix origen de la pastorela, doncs Elena Picurelli Cantó duu un cognom d'origen napolità²².

En una visió general de l'obra, s'observa que les veus de vegades canten a cor i d'altres amb només dos solistes, la qual cosa permet crear efectes de contrast al llarg de l'obra. Quan canten a cor es presenten habitualment en textura homofònica a terceres paral·leles, menys vegades a distància de sexta. En contrast amb el cor, els passatges amb solistes s'alternen contestant-se —vegeu la figura 5, al peu d'aquesta pàgina— o imitant-se. L'acompanyament no sol doblar les veus i presenta un marcat component rítmic reforçat per la percussió en els passatges *forte* a cor, mentre que prefereix el contrapunt per acompanyar als solistes. Com correspon a l'estil de Cantó, el discurs és bastant auster. No es recrea amb repeticions ni tampoc presenta passatges instrumentals més enllà de les introduccions necessàries per agafar el to. Per descomptat, no inclou indicacions agògiques que pogueren interpretar-se de manera belcantista i, en general, podem dir que la música està al servei del text.

Fent una anàlisi en detall, la taula 2 (en la pàgina 71) indica el moment de l'obra en el qual apareixen cites de nadales i música po-

pular, a més s'indica —entre claudàtors— si la canten els solistes o el cor. Igualment, si la melodia popular apareix com a part de l'acompanyament es fa constar que aquella està en *contrapunt*.

El Kiries és el primer moviment i el més curt de qualsevol missa, Cantó l'escriu sense percussió a tempo més lent i en mode menor, la qual cosa li reforça el sentit de introspecció en coherència amb el text i a més, li facilita el contrast joios amb l'immediat Gloria. No fa servir cap cançó coneguda però emprà una seqüència de set notes de caràcter tradicional, la qual des de les primeres paraules del cor ens situa en el registre característic de l'obra. La seqüència en qüestió, presentada com una frase completa —com l'usa Juan Cantó— la trobem en la cançó *Jo he patit sed i calor*, documentada al Ripollés, Catalunya²³. Aquesta seqüència, amb la diferència entre intervals expressada en semitons, s'inclou com figura 4 (en la pàgina 71). Val a dir que aquest procediment de comptar els semitons entre les notes, està implementat en la base de dades en línia de la Institució Milà i Fontanals del CSIC i és el que ha permès localitzar la cançó dins el fons. No sabem si Cantó era conscient d'aquesta relació, segurament no, és el que té la música popular. Òbviament no podem ser exhaustius amb aquesta recerca perquè no podem establir cap voluntat expressa de l'autor; en conseqüència centrarem l'estudi en les cites textuales, les quals sí entenem voluntàries.

La primera d'aquestes cites textuales apareix en el Gloria, es tracta de la tornada d'*El noi de la mare*²⁴, presentant-se en l'acompanyament i coincidint amb un diàleg entre solistes amb les paraules *Laudamus te, benedicimus te*. La mateixa cita apareix de nou en la tercera secció,

Fig. 5: Fragment del Gloria amb l'inici de la cita de El noi de la mare en contrapunt.

Fig. 6: Dalt, fragment del Credo; baix fragment de la nadala.

coincidint amb les paraules *Tu solus sanctus*, *Tu solus Dominus*. La melodia, ben coneguda arreu Catalunya, València i Mallorca, la trobem amb diferents lletres, com ara *Què bona nit que mos fa la lluneta* (Sansalvador, 1929: 66), cançó que també arreplega Sanchis (1987: 111)²⁵. És una *pastorella alla siciliana*, documentada per primer cop com Manyaguet de la Mare en una llibreta de llibertats d'orgue datada cap a 1820 a la Seu de Lleida²⁶. Vaqué també la cita en el Gloria de la seua *Missa de Pastors* i l'alcoià Camilo Pérez Laporta la fa servir també en el seu poema simfònic *La Nochebuena en Alcoy* (Ferrando, 2015: 32). La melodia pot representar ben bé el paradigma de pastorel·la internacional percebuda localment com a pròpia.

El *Credo* presenta també tres seccions i s'inicia amb ritme i tema semblant al de la cita. En aquest cas Cantó posa en la veu la melodia d'una nadala —de vegades escrita en 3/8 i d'altres en compàs de 6/8— de la qual s'hi coneixen diverses lletres: *Estes festes de Nadal*, *Dones no tingau pereai Aquí venimos cantando* (Valor, 1992). No era la primera vegada que Juan Cantó feia servir esta nadala, apareix també en *El Pardalot*²⁷, però en la missa presenta lleugeres variacions: l'elisió de la segona corxera en el primer temps del compàs i el puntet en el segon, vegeu la figura 6 (en l'inici d'aquesta pàgina). Això ens permet suposar que la variació rítmica introduïda en la missa és voluntària per tal de donar coherència a l'obra i posar l'èmfasi en la pastorel·la *alla siciliana*. La nadala també ve recollida, amb lleugeres variacions, per Teresa Matarredona²⁸, i Seguí arreplega dues nadales més, les quals contenen part de la mateixa melodia: *Què li porteu al Ninyet* (1973a: 116) i *Los pastores en la sierra* (1973a: 127) de Benimassot i Planes, respectivament.

Continua el *Credo* amb el moviment *Et incarnatus*, el moment en el qual s'evoca el naixement de Jesús. Cessa la percussió, baixa el tempo i Cantó modula a re menor, mentre un

solista canta *Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine et homo factus est* amb la música de Les Pastorettes. La melodia —vegeu la figura 7 (en la pàgina 74)— ens facilita l'actitud adient per adorar al Jesuset, *Pastorets i pastorettes* o *Los pastores que supieron*, una nadala que el mateix Cantó havia fet servir en *El Pardalot*²⁹ i que també utilitza Camilo Pérez Monllor per a *L'entrà dels Reis*. Igualment documentada per Valor (1992: 108) i Matarredona³⁰. Juan Cantó, possiblement per treballar esta secció de la missa en compàs de subdivisió binària i mantenir la simplicitat en la mesura, afegeix un doble puntet que no apareix en cap altra font.

El *Sanctus-Benedictus* és una única peça que Cantó escriu en dues parts com era costum en l'època³¹. Incorpora la cita d'una dansa que també apareix en *El Pardalot*³². La melodia d'aquesta dansa —vegeu la figura 8 (en la pàgina 75)— amb mínimes variacions és la del *Fandango* que recull Seguí (1980b: 514) tot i només indicant la col·lecció del Pare Baixauli³³ com a procedència.

El Agnus —darrera part de l'*Ordo Missae*— esta format per tres invocacions amb la fórmula *Agnus Dei qui tollis peccata mundi* i contestant miserere nobis les dues primeres i dona nobis pacem la darrera. Sembla que l'origen d'aquesta fórmula és el *Gloria*³⁴. La primera invocació presenta de nou el tema del *Credo* —la nadala *Estes festes de Nadal*—, la segona és pròpia de l'autor, mentre la referència al *Gloria* està present en la tercera invocació, amb la mateixa música d'aquell coincidint amb les paraules *dona nobis pacem* a dues veus contestant-se. Aquest final potser siga el més espectacular de tota l'obra, però podem considerar-lo auster, doncs Cantó necessita només 13 compassos per a completar-lo; molt lluny dels més de cent compassos que necessita Diabelli per a concloure la seua missa pastoral op. 147 de 1830.

28. Teresa Matarredona Aznar, va presentar a concurs —en el marc de les «Misiones folklóricas» del CSIC— el 1945 una llibreta amb 21 peces, i arreplega aquesta amb el núm. 5 [<https://www.musicatradicional.eu/source/63>].

29. *El Pardalot*, pàg. 7.

30. Teresa Matarredona recull la mateixa música en dues peces: la núm 4, *Estes festes de Nadal* i la segona part de la núm. 6, *Corred, corred pastores*, [<https://www.musicatradicional.eu/source/63>].

31. Joaquín Zamacois explica en el *Curso de Formas Musicales* que s'hi cantava el *Sanctus* abans de l'elevació i el *Benedictus* després, però que cal considerar-los conjuntament. La raó per la qual es separava era perquè el celebrant podia encetar la pregària eucarística mentre el poble o el cor continuava cantant el *Sanctus*, com aquest podia fer-se llarg podia arribar-se a la consagració abans d'acabar el cant, de ahí que s'escriguera per separat. *Tra le sollecitudini* posarà fi a aquesta pràctica.

32. *El Pardalot*, pàg. 10.

33. Es tracta del recull de danses i música folklòrica recopilat pel jesuïta Marià Baixauli i Viquer. Seguí explica que la col·lecció manuscrita i conservada aleshores al col·legi de la Companyia a València, li va estar cedida mentre preparava el seu cançoner.

34. Vegeu: Enciclopedia Católica Online, [https://ec.aciprensa.com/wiki/Agnus_Dei].

CONCLUSIONS

Quan Juan Cantó cita música tradicional, directa o indirectament, està contribuint a documentar el folklore. Donem per descomptat que hi haurà més d'això en altres autors, però Cantó ho representa ben bé abastint un marc –encara per definir– què, en qualsevol cas, supera a Alcoi. Ens queda un dubte, queden més cançons en la missa? O, és que no les hem trobat per no conèixer-les? En coherència, cal concloure que la tasca lluny d'estar finalitzada només ha començat.

La missa pastorel·la de Cantó –a diferència de molta de la seua música religiosa– no sembla haver-se interpretat mai a Alcoi, ni es troba als arxius de les societats musicals. Per allò vist, la diòcesi valentina no és un territori on les misses de pastorel·la hagen proliferat, així que la seua composició no deu estar relacionada amb Alcoi. Més bé sembla respondre a la necessitat de les editorials madrilenyes de les darreries dels huit-cents d'oferir noves produccions a un mercat en eixa època en creixement. Per tant, podem parlar d'un encàrrec més bé circumstancial, i al acceptar-lo Juan Cantó prefereix treballar amb la música que coneix.

En la missa s'identifiquen els trets de la pastorel·la sensu stricto: ritme, distàncies en les veus, etc. Això li dona un caràcter deslocalitzat; fins i tot la tonalitat l'apropa a d'allò acceptat internacionalment. Simultàniament, la dedicatòria a la seua neboda monja evidencia la nostàlgia –més forta en Nadal i compartida per l'oncle– d'estar lluny de la terreta; ningú ho notarà i tothom percebrà propera la pastorel·la. A més els valencians –particularment els de les comarques centrals– trobaran motiu per identificar-se amb el conjunt.

Amb la seua missa pastorel·la, Cantó evidencia la posició estètica dels autors espanyols del postromanticisme i nacionalisme, més propers a plantejaments d'austeritat i allunyats de les visions empaquetades que representava l'òpera italiana. L'ambient acadèmicista al voltant del conservatori madrileny havia re-descobert la polifonia del segle d'or i la generació de Juan Cantó, sense renunciar a d'allò aportat al llarg del segle, s'esforça per tal de trobar una forma pròpia de dir les coses que uneixi el vell amb el nou. Aquest esforç sovint va trobar en la cançó popular una font d'inspiració, per tant la *Misa en Fa* és totalment coherent amb l'evolució de la música religiosa del segle XIX espanyol.

The image shows a musical score for the 'Et Incarnatus' section of a Mass Pastorela. The score is in 3/4 time and marked 'Andante'. It consists of two systems of music. The first system is for the vocal line (Voz) and organ accompaniment (Órgano). The vocal line is marked '2º Solo' and 'p' (piano). The lyrics are: 'Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu - Sanc - to'. The organ accompaniment is marked 'p'. The second system is for the vocal line and organ accompaniment. The vocal line is marked '1º Solo' and 'p'. The lyrics are: 'ex Ma - ri - a Vir - gine et ho - mo - fac - tus est. Cru - ci'. The organ accompaniment is marked 'p'. The score is written in G major and 3/4 time.

Fig. 7: Et Incarnatus, fragment, la veu és la melodia de la nadala.

Fig. 8: Fragment del Sanctus amb la Dansa Valenciana – Fandango en contrapunt.

Finalment, les dades exposades poden contribuir a explicar millor la singularitat de les icones musicals a hores d'ara identificades com a pròpies pels alcoians, dins la tradició *pastoral* compartida d'escenificar l'adoració dels pastors. Icones presents en el tema de Les

Pastorettes – *L'entrà dels Reis* de Camilo Pérez Monllor – i les cançons de Nadal de *El Pardalot*. En definitiva, conèixer millor l'obra de Juan Cantó pot contribuir a conèixer, expressar i divulgar en millors condicions la pròpia tradició local. ■

BIBLIOGRAFIA:

CHEW, Geoffrey. (2001). "Pastorella", en Grove, SADIE, Stanley; TYRRELL, John (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York. 19: 225-226.

FERRANDO, Àngel Lluís. (2015). *La música de Nadal a Alcoi*. Alcoi.

NAVARRO, Sara. (2013). *Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón - Dos Sicilias (1806- 1878)*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía, Departamento de Música. Universidad Autónoma de Madrid.

PALACIOS, José Luis. (1995). *El último villancico barroco valenciano*. Castelló.

RAMOS, Pilar. (2007). "Pastorelas and the pastoral tradition in 18th-century Spanish villancicos", en Knighton, Tess; Torrente, Álvaro (Eds.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450 - 1800: The Villancico and Related Genres*. Aldershot, Hampshire: Ashgate. 283-306.

SANCHIS Guarnier, Manuel. (1987). *Teatre i Festa*, Obra Completa, vol. 6. València.

SANSALVADOR, Just. (2014 [1929]). "Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada pels germans Joaquim i Just Sansalvador i Cortès al Comtat de Cocentaina del dia 1 d'agost al 5 d'octubre de 1924", en *Obra del Cançoner popular de Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, III: 9-88.

SEGUÍ, Salvador. (1973a). *Cancionero Musical de la Provincia de Alicante*. Alicante.

(1980b). *Cancionero musical de la provincia de Valencia*. Valencia.

TORRENTE, Álvaro. (2014). "La modernización/italianización de la música sacra", en LEZA, José (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica IV: La música en el siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica. 125-156.

VALOR, Ernest. (1992). *Cançoner alcoià: Recull Folclòric*. Alcoi: Imprenta Viaplana, S.L.