

COMUNICACIÓ/ COMUNICACIÓN/ PAPER<sup>1</sup>

**Pompeo Cannicciari: una visió apocalíptica de l'Església triomfant**

Abel Puig Gisbert

*Pontificio Istituto di Musica Sacra* de Roma

RESUM / RESUMEN / ABSTRACT

Aquesta comunicació realitza una aproximació a l'obra de D. Pompeo Cannicciari (1666-1744), mestre de capella adscrit a l'escola romana que va barrejar trets del contrapunt rigorós amb l'estil concertat a través del magisteri que va exercir sempre a Roma. A més, descobrirem com l'ús de la polifonia i dels instruments evitava, com a alternativa a altres estètiques contemporànies de moda, qualsevol ressonància «profana, mundana o teatral» i s'allunyava, en la pràctica usual, de l'aparent sumptuositat de les grans celebracions.

D'altra banda, l'encíclica *Annus Qui Hunc* del 1749, pren en consideració la pràctica musical del seu temps i el papa reconeix el criteri d'insignes mestres de capella per a definir el concepte d'«abusos» en la música catòlica i regular l'ús de determinats instruments, entre els quals hauria tingut present la música de Cannicciari que acompanyava algunes de les seues celebracions.

A través d'aquest estudi aportem algunes dades inèdites de la biografia de Cannicciari, obra del qual resultarà, junt amb altres autors, paradigmàtica, en el marc general de la música catòlica de la primera meitat del s. XVIII i, en particular, de Sta. Maria la Major, ja que li descobrirem la potenciació d'un sentiment pietós (la visió apocalíptica de l'església triomfant) i apareixeran les *lineamenta* de l'encíclica.

Esta comunicación realiza una aproximación a la obra de D. Pompeo Cannicciari (1666-1744), maestro de capilla adscrito a la escuela romana que mezcló rasgos del contrapunto riguroso con el estilo concertante a través del magisterio que siempre ejerció en Roma. Además, descubriremos cómo el uso de la polifonía y de los instrumentos evitaba, como alternativa a otras estéticas contemporáneas de moda, cualquier resonancia «profana, mundana o teatral» y se aleja, en la práctica usual, de la aparente suntuosidad de las grandes celebraciones.

Por un lado, la encíclica *Annus Qui Hunc* del 1749, toma en consideración la práctica musical de su tiempo y el papa reconoce el criterio de insignes maestros de capilla para definir el concepto de «abusos» en la música católica y regular el uso de determinados instrumentos, entre los cuales habría tenido presente la música de Cannicciari que acompañaba alguna de sus celebraciones.

A través de este estudio aportamos algunos datos inéditos de la biografía de Cannicciari, cuya obra resultará, junto con la de otros autores, paradigmática, en el marco general de la música católica de la primera mitad del s. XVIII y, en particular, de S. María la Mayor, ya que le descubriremos la potenciación de un sentimiento piadoso (la visión apocalíptica de la iglesia triunfante) y aparecerán las *lineamenta* de la encíclica.

This paper intends to examine the work of D. Pompeo Cannicciari (1666-1744), chapel maestro attached to the Roman School. Cannicciari mixed features from the strict counterpoint with the *concertato* style throughout his career in Rome. In addition to this, we will discover how the use of the polyphony and of the instruments used to avoid any "secular, worldly or theatrical" resonance and moved away from the magnificence of the great celebrations as an alternative to other contemporary aesthetics.

Moreover, the encyclical *Annus Qui Hunc* of 1749, takes into account the musical practise of its time and the Pope recognizes the criterion of distinguished chapel maestros to define the concept of «abuse» in Catholic music and to regulate the use of certain instruments. The Pope knew the music of Cannicciari because was performed in many services.

This study provides some new details about the biography of Cannicciari; his production will be, along with other authors, paradigmatic for the Catholic music of the first half of the 18th Century, especially in the church of Sta. Maria Maggiore. We will discover a sense of pious empowerment (the Apocalyptic Vision of the Triumphant Church) and the *Lineamenta* of the encyclical.

PARAULES CLAU / PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Música sacra; segle XVIII; Cannicciari; Sta. Maria la Major; Roma; Encíclica; *Annus Qui Hunc*.

<sup>1</sup> Actes del Congrés Internacional La música a la mediterrània occidental: Xarxa de Comunicació intercultural (València, 23-25 de juliol de 2014).

Música sacra; diglo XVIII; Canniciari; Sta. María la Mayor; Roma; Encíclica; *Annus Qui Hunc*.  
Sacred music; 18th Century; Canniciari; Santa Maria Maggiore; Rome; Encyclical; *Annus Qui Hunc*

**RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED:** juny 2014 / junio 2014 / June 2014

**ACCEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE:** abril 2015 / abril 2015 / April 2015

## 1. Introducció

L'objectiu principal d'aquest treball consisteix a posar de manifest com la música de D. Pompeo Cannicciari (1666-1744) va influir en el model compositiu de música que Benet XIV reivindica per a l'Església catòlica amb l'encíclica<sup>2</sup> *Annus qui hunc*, promulgada el 19 de febrer del 1749 en Sta. Maria la Major.

Per a dur a terme aquesta comesa hem estructurat el treball en quatre apartats. En el primer, ens entretindrem a explicar els continguts de l'encíclica ja que, de tots els documents pontificis relatius a la música,<sup>3</sup> és un dels més importants en aquesta matèria i es preocupa de regular l'ús dels instruments i d'evitar els «abusos» en les celebracions.

En el segon, tractarem de demostrar com el fet que l'encíclica es promulgara en Sta. Maria la Major no fou casual: d'una banda, per l'estreta relació del papa amb la basílica i, de l'altra, estudiarem fins a quin punt la promulgació va influir —o no— en la manera de realitzar les celebracions. En aquest cas, recorrerem a la documentació de l'arxiu capitular per a estudiar la plantilla musical que acompanyava les celebracions ordinàries i extraordinàries abans i després del 1749.

El tercer punt aporta dades inèdites sobre la biografia de Cannicciari, el qual fou mestre de capella en Sta. Maria la Major del 1709 fins al 1744. A més, analitzarem els trets més rellevants del seu estil per tal de relacionar-los amb el model de música que reclamarà el papa cinc anys després de la seua mort.

I, en el quart, tractarem de donar resposta al títol de l'article, ja que l'obra de Cannicciari contribueix, com a compositor de l'escola romana, a la creació d'un estil i una espiritualitat que es preocupen de preservar els valors de la fe catòlica a través de la música.

Per últim, convé assenyalar que algunes dades que presentem en aquest article són el resultat d'una tesi doctoral pendent de publicació titulada *La capella musical de Sta. Maria la Major a Roma del 1709 al 1809 i l'aportació de Pompeo Cannicciari*, defensa el 5 de maig del 2014 en el *Pontificio Istituto di Musica Sacra* de Roma i dirigida pel professor Francesco Luisi.

## 2. L'Encíclica Annus Qui Hunc

Com ja sabem, en la major part dels documents pontificis la matèria musical s'aborda de manera ampla, és a dir, amb poques directrius de caràcter tècnic. L'encíclica *Annus Qui Hunc* («en aquest any»), que pren el títol de les tres primeres paraules del text, és un document singular per les indicacions tan precises sobre la

---

<sup>2</sup> L'encíclica és, com indica l'etimologia de la paraula, una carta circular que el papa envia als bisbes per a tractar un aspecte determinat de la doctrina catòlica. Dins de l'església, és el segon document en grau d'importància després de les Constitucions Apostòliques.

<sup>3</sup> En destaquem uns quants: La butlla *Docta Sanctorum* de Joan XXII (1325); El *Decret del que es deu observar, i evitar en la celebració de la Missa*, del 17 de setembre del 1562, en la sessió XXII del Concili de Trento; el *Ceremoniale Episcoporum*, publicat per Climent VIII el 1600, reformat per Benet XIV el 1752 i per Lleó XIII el 1886; els Decrets de la Sacra Congregació dels Ritus (1602-1909); les Constitucions *Piae sollicitudinis studio*, d'Alexandre VII (23 de abril de 1657); l'encíclica *Annus qui hunc*, del papa Benet XIV (19 de febrer del 1749); l'*Ordinatio quoad sacram musicen*, de la Sacra Congregació dels Ritus (25 de setembre del 1884); el Decreto *Quod sanctus Augustinus* de Lleó XIII (7 de juliol del 1894), ratificat per la Sacra Congregació dels Ritus com a decret n.3830; el Motu Proprio *Tra le sollecitudine* de Pius X (22 de novembre de 1903); l'encíclica *Musicae sacra disciplina* sobre la música sacra, del papa Pius XII (25 de desembre del 1955); les Instruccions *De Musica Sacra* sobre música sacra i litúrgia, del papa Lleó XXIII, del 3 de setembre del 1958 i els Decrets sobre música del Concili Vaticà II (1961-1965).

intel·ligibilitat del text, l'ús dels instruments i la lluita contra la teatralitat de moda. Una altra raó, també bastant insòlita, és que en els butllaris de l'època apareix publicada en llatí acompanyada d'una traducció oficial en italià (Castagna, 2011: 3), qüestió que afavoria una clara interpretació dels termes musicals, una major difusió i la conseqüent aplicació pràctica.<sup>4</sup>

Els arguments i la metodologia no deixen dubtes de la seua autoria: és el mateix papa qui redacta sense intervencions. Convé recordar que Benet XIV fou un intel·lectual reconegut, graduat en retòrica, filosofia i teologia; estava doctorat en dret civil i canònic i va ocupar diversos càrrecs en la cúria; fou membre de l'acadèmia de l'Arcàdia i també rector de la Universitat de *La Sapienza* des del 1720. A més, va realitzar diverses reformes en l'església i fou qui va dur a terme, com veurem més avall, una de les principals restauracions arquitectòniques en Sta. Maria la Major, basílica a la qual professava una especial devoció.

En el moment de la publicació, Roma es prepara per a l'imminent any sant (també conegut com a jubileu) del 1750, esdeveniment per al qual l'Església invertia un important esforç econòmic i humà (Puig, 2011: 193-230). Com que Roma és el lloc de pelegrinatge per excel·lència en el món cristià, el papa volia que la ciutat actuara com a model tant en la litúrgia com en la música, no només en aquest any, sinó també en els successius: «[...] una buona disciplina non solo nell'Anno Santo, ma in molto tempo in avvenire» (Bullarium, 1754: 9).

L'*Annus Qui Hunc* s'estructura a partir d'una breu introducció i quinze apartats numerats. En la introducció, Benet XIV posa de manifest la importància de l'any sant del 1750 per la suara acabada Guerra de Successió d'Àustria (1740-1748) i tracta el tema de la netedat en les esglésies (paraments, objectes sagrats, etc.): “[...] volendovi poco a capire, che vedendosi dai forestieri le Chiese delle Città, e Diocesi dello Stato Ecclesiastico in cattivo stato, sporche, o sprovviste di sacri arredi, o provviste di arredi laceri, e degni d'essere sospesi, ritornerebbero ai loro paesi, pieni di orrore, e di mal talento” (Bullarium, 1754: 9).

Com indica el text, els forasters tornarien horroritzats als seus respectius països si l'Església no fóra capaç d'oferir uns espais en condicions. A més, afegeix que la preciositat de les coses no rau en la sumptuositat i la magnificència, que no pot estar per tot arreu, sinó en la voluntat de tindre les coses netes: «*Avvertasi, che non parliamo della sontuosità, e della magnificenza de' sacri Temp[li], né della preziosità delle sacre suppellettili; sapendo ancor Noi, che non si possono avere da per tutto*» (Bullarium, 1754, 9).

Tal com es desenvolupa l'encíclica, aquesta introducció és tan sols el pretext per a abordar el tema que vertaderament preocupa Benet XIV i al qual dedica la resta de l'encíclica, i no és altre que el model de música més apte per a les celebracions. En aquest context ens demanem per què el papa relaciona la netedat dels objectes amb la música, i és aleshores quan el paral·lelisme es fa ben evident: no vol una música bruta, interpretada de qualsevol manera o desproveïda d'elements sagrats per a que els pelegrins tornen als seus països plens d'horror i indignats («pieni di orrore e di mal talento»); no demana celebracions sumptuoses i magnífiques, perquè, d'una banda, no es poden permetre en tots els llocs i, de l'altra, és suficient amb la decència, la qual resulta compatible amb la pobresa que està per tot arreu: «*Abbiamo parlato della decenza, e della pulizia, da cui non v'è chi possa esentarsi; essendo la decenza, e la pulizia compatibili colla povertà*» (Bullarium, 1754: 9).

<sup>4</sup> Malgrat que no existeix una traducció oficial de l'encíclica al català o al castellà, en els butllaris de l'època ja apareix publicada en llatí acompanyada d'una traducció a l'italià. En l'actualitat el document és de fàcil consulta a través de diverses pàgines web tal com referim en la webgrafia. Per a aquest treball ens basarem en la versió del 1754 disponible en Google Books.

És aquesta idea la que el papa usa per a introduir un model molt concret de música, entre altres raons, perquè aquesta arriba amb facilitat als pelegrins. Si seguim el discurs amb atenció, comprendrem que tan indecorosa és la porqueria dels objectes com la música teatral i, per tant, la netedat consistirà, per a Benet XIV, a eliminar dels objectes –i, per tant, de la música– qualsevol rastre d'immundícia. En definitiva, podem afirmar que l'encíclica és un discurs que apel·la a la «netedat» *in lato sensu*. Aquest discurs sols reapareixerà en l'últim apartat de l'encíclica, en què l'autor demana que la reforma s'aplique només allà on calga quan siga necessari.

El model de música se sosté sobre tres pilars fonamentals: el debat amb determinades autoritats precedents, l'opinió dels experts coetanis a propòsit de la identitat de la música catòlica i la música que, en termes pràctics, acompanya les seues celebracions.

Pel que fa al primer, Benet XIV cita al voltant de setanta autors o documents per a il·lustrar les discussions, on exhibeix el domini de l'*ars rethorica*. El principal problema que escomet és una qüestió d'identitat: quins elements ens permeten distingir, en termes pràctics, allò que és sacre d'allò que és profà en música.

El segon pilar és el diàleg amb determinats experts en música: «[...] Non abbiamo tralasciato di ricercare il consiglio in Roma, e fuori di Roma d'uomini assennati, ed insigni Maestri di Cappella [...]» (Castagna, 2011: 14). En aquest cas, el papa declara que no només té en compte les antigues prescripcions eclesiàstiques al voltant de la música (teoria), sinó que les posa en relació amb diversos especialistes i insignes mestres de capella (pràctica). Sense citar cap nom, hem de suposar que els més insignes, com era típic aleshores, estaven al servici de les patriarcals basíliques de Roma i, de totes, ens centrarem en el cas de Sta. Maria la Major, de manera que deixarem pendent la comparació amb la música de les altres basíliques per a estudis posteriors.

I, l'últim, és un fet derivat de l'anterior: la música que acompanya les celebracions de Benet XIV havia de servir com a paradigma –refutable o d'acceptació– d'allò que exigia. És en aquest punt on entra en joc el paper de Canticciari com a mestre de capella.

Abans de l'octau punt de l'encíclica i sense abandonar el diàleg amb diverses autoritats, el papa encamina el discurs amb una clara intenció resolutiva: primer, parlarà d'allò que s'ha de cantar en les esglésies; després, del mode i del mètode i, per últim, dels instruments, tot adreçat a evitar els «abusos».

Ja en l'octau punt de l'encíclica, el papa debat sobre el cant dels motets, que en ocasions s'inserien en llengües vulgars o conservaven certs aspectes teatrals. Però Benet XIV en legitima l'ús, sempre que no s'alteren les parts dels oficis i de la missa i promoguen la devoció en els fidels. Al respecte, tots els motets de Canticciari procedeixen dels textos sagrats i estan sempre en llatí.

En el 9é punt, el papa afirma que el fet de traure de les esglésies les peces més teatrals no és suficient per a assolir l'objectiu desitjat, perquè es podien cantar totes les parts permeses de la mateixa manera que es canta en el teatre (Bullarium, 1754: 18). Per tant, la teatralitat era també una qüestió d'actitud. Amb tot, una manera de limitar-la consistia a evitar, com afirmava Dresselio en *Rethorica Caelestis* (llibre I, cap. 5), «un gènere nou i excèntric, ballable i certament poc religiós» (Bullarium, 1754: 18), idea que recolzava el pare Feijoo en el discurs 14 del *Theatrum criticum universale*, qui indica la manera de compondre música per a l'Església diferent de la dels teatres.

Benet XIV afirma que en el teatre, el públic gaudeix de la música, de vegades sense entendre el significat de

les paraules; just el contrari del que ha d'ocórrer en l'Església, on s'ha d'aconseguir una audició perfecta dels textos. Serietat, devoció, claredat... tots els recursos musicals han de promoure la devoció. És més, el papa recorda el passatge de les *Confessions* de St. Agustí (llibre 9, cap. 6), qui plorava de devoció en sentir els cants, però ho fa amb un sarcasme mordaç: «Ploraria potser encara hui, si sentira qualsevol de les músiques de les Esglésies, però no ploraria per devoció, sinó pel dolor de sentir el cant i de no entendre les paraules» (Bullarium, 1754: 20).

Pel que fa a l'ús dels instruments, el papa articula el discurs en tres apartats: primer, els que poden tolerar-se en l'Església; després, els que solen acompanyar el cant i, per últim, tracta del so separat del cant, o allò que anomena «sinfonia strumentale».

Després de l'habitual procediment dialògic, el papa decideix quins són els instruments que s'han d'admetre o excloure de les esglésies: “[...] non ammeterà coll'organo altro che violoni, violoncelli, fagotti, viole, e violini, che servono per rinforzo maggiore di quelli, che cantano: e bandirà i timpani, i corni da caccia, le trombe, gli oboè, i flauti, i flautini, i salterii moderni, i mandolini, e simili strumenti, che non servono, che per rendere la musica teatrale” (Bullarium, 1754: 21).

És a dir, queden exclosos els instruments de vent i de percussió perquè atorguen teatralitat a la música, excepte el fagot que ajuda a reforçar la veu dels cantants. De la mateixa manera, els instruments aptes per a l'acompanyament de la veu són aquells que ajuden a sostindre el cant. Sense cap altra precisió, queden prohibits tots els instruments que oprimeixen les veus i oculten el sentit de les paraules. I, pel que fa a les simfonies instrumentals, s'admeten sempre que siguin serioses i no entrebanquen els servicis religiosos.

Com a exemple –una altra mostra de crítica severa– el papa cita els concerts durant la Setmana Santa en Lucca, on concorrien hòmens i dones que, atrets per una gran passió, acabaven per cometre grans pecats i greus escàndols (Bullarium, 1754: 22-23). És en aquest exemple on més patent es fa el concepte d'«abús», ja que el tipus de música que descriu contribuïa a la separació de la moral catòlica.

Una síntesi de l'encíclica la trobem en *The White List* (Society of St. Gregory of America, 1954: 5) en què les principals idees apareixen resumides al voltant de set preceptes: el cant pla de les hores canòniques s'ha de cantar amb gravetat i devoció i ha d'estar dirigit per persones especialistes; es permet la polifonia o cant figurat, amb orgue i altres instruments, però desproveïts de reminiscències profanes o teatrals amb la finalitat de promoure la devoció i elevar l'ànima a Déu; el text ha de ser intel·ligible; la música d'església ha d'estar composta en un estil diferent a la teatral; es permet l'ús d'instruments a banda de l'acompanyament del cant, amb la condició que les interpretacions siguin serioses i no massa llargues, apartades de l'estil teatral; es permeten els instruments de corda a banda de l'orgue i el fagot, i es prohibeixen els de vent i percussió i, per últim, els instruments han de donar suport a les veus, intensificar el significat de les paraules i augmentar l'amor a Déu. Malgrat que *The White List* indica en el quart punt que es prohibeixen les fórmules solistes, duos, trios, etc., no hem trobat tal asseveració per part del papa.

Més avall aprofundirem, pam a pam, en aquests aspectes musicals que ja trobem en la música de Canniciari, però abans ens detindrem a estudiar la relació del papa amb la basílica en què promulga l'encíclica, per tal de donar validesa a la nostra hipòtesi de treball.

### 3. Benet XIV i la basílica de Sta. Maria la Major

El fet que el papa promulgara l'encíclica en Sta. Maria la Major no fou casual. En aquest apartat documentarem l'estreta relació de Benet XIV amb la principal basílica dedicada a la *theotokos*, amb l'objectiu de constatar, en acabant, com la música era una de les principals preocupacions del teòleg. O, dit altrament, tractarem de respondre a una qüestió fonamental: si la promulgació va afectar a la manera d'interpretar la música en aquesta basílica o si, per contra, no hi va haver cap modificació després del 1749 perquè, simplement, ja servia de referent i no era menester.

Una manera d'acreditar la sensibilitat que tenia el papa per aquesta basílica és a través dels successius desemborsaments econòmics. Per exemple, l'any 1744, realitzà una assignació extraordinària de 500 escuts anuals per la mantenció, la reparació de la basílica (a excepció de les capelles *sistina* i *borghesa*) i les funcions canòniques.<sup>5</sup>

El *Giornale* deixa constància de la magnitud dels treballs de restauració<sup>6</sup> que es van concloure en setembre del 1750, entre els quals convé destacar la façana barroca de Ferdinando Fuga que podem contemplar en l'actualitat. Una vegada acabats, Benet XIV procedí a la benedicció de l'altar de la nau principal, aleshores reservat només per a ús papal (*Giornale*, 1743-1862: 14-15).

Una altra prova de l'interès per la música fou la construcció d'un orgue nou de 16' encomanat a Lorenzo i Adriano Alari el 1758 (una de les famílies d'orgueners més importants de l'època) com a colofó dels treballs de restauració i condicionament de la basílica (Fronzuto, 2008: 29). L'adquisició d'un orgue nou en el presbiteri és el reflex del protagonisme que guanya aquest instrument en les celebracions, en les quals participava, sovint, el mateix papa.

Sens dubte, el 1750 marca un punt d'inflexió en Sta. Maria la Major, tant a nivell estructural com organitzatiu, ja que també s'incrementen les tasques de neteja i manteniment per a fer front a la reforma que promou el pontífex. A més, en l'arxiu trobem un document titulat *Notizie dell'Anno Santo MDCCL*<sup>7</sup> que revela notícies sobre els preparatius per a l'obertura i clausura de la porta santa i cita les reiterades visites del papa a les patriarcals basíliques de Roma, en especial, a Sta. Maria la Major (Fidanza, 1750: 22r); és a dir, un altre esforç per a realitzar un canvi que, al seu torn, havia de servir de precedent per als anys futurs anys jubileus.

En aquest context de canvis ens demanem si la música es va veure afectada des del punt de vista estilístic i organitzatiu després de l'encíclica. En cas afirmatiu, hauríem de pensar que, tal com afirma el professor Castagna, ens trobem davant un model precomposicional (Castagna, 2011: 4), que podia funcionar com a tal en determinats contextos; en cas contrari, cal pensar que el document, pel que fa a Sta. Maria la Major, era només la regularització d'una pràctica precedent que, al seu torn, havia de servir de paradigma. Per a donar resposta a aquest interrogant ens detindrem a analitzar, malgrat que de forma succinta, la plantilla de la capella musical i la dels músics que actuaven en les festes extraordinàries en les quals participaven alguns instruments,

<sup>5</sup> «Rendita annua di scudi 500. da pagarsi dalla S. Cong. Laetana per la Fabbrica di S. Maria Maggiore, in forza del motu-proprio di papa Benedetto XIV 'Ad romanum spectat Pontificem', dell'11 febbraio 1744 (III Idus Febr. MDCCXLIV)». Cf. I-Rsm, *Relazione*, 1920: 14. El papa ordenà que la renda fóra administrada pel cardenal arxiprest «pro tempore» (aleshores Girolamo Colonna) en col·laboració amb els canonges fabricuers.

<sup>6</sup> I-Rsm, *Giornale*, 1743-1862: 11. En l'encapçalament només podem llegir l'any: «1749».

<sup>7</sup> I-Rsm, *Anni Santi (1500-1775)*, que conté, entre altres, FIDANZA, A., *Notizie dell'Anno Santo MDCCL*. Cf. Bibliografia.

abans i després del 1749.

Les *Giustificazioni* són unes notes de pagament que es troben custodiades en l'arxiu de la basílica en què trobem, entre d'altres, les llistes mensuals dels músics assalariats de la capella musical i dels contractats per a les festivitats extraordinàries, gràcies a les quals es poden reconstruir les plantilles de cada celebració. Sabem que la capella musical és un organisme estable i que la plantilla estava formada al llarg del set-cents, a pesar de les diverses vicissituds econòmiques, per una mitjana d'entre dotze i quinze cantants (cinc sopranos, dos alts, quatre tenors i quatre baixos) a banda del mestre de capella i l'organista (Puig, 2014: 131-168) quantitat que es va veure reduïda de manera progressiva al llarg del segle.<sup>8</sup>

Amb tot, després de centrar-nos en el 1749 i els anys immediatament anteriors i successius, no hem constatat cap variació pel que fa al nombre de components en les celebracions ordinàries i extraordinàries: en les primeres, només detectem la presència d'un organista i, pel que fa a les grans solemnitats, tan sols podem constatar la participació de dos violins, un violoncel, dos contrabaixos i dos orgues, a pesar de la dificultat a l'hora d'identificar la veu o l'instrument de tots els membres que apareixen en les llistes i dels abundants problemes d'homonímia.

Però els preceptes de l'encíclica no es refereixen només a una qüestió d'actitud, ja que el papa argumenta quin instruments són més aptes i quins no per a les celebracions en termes pràctics. Com hem anticipat, els de corda tenen prioritats sobre els de vent i percussió, més pròxims a l'ambient teatral. Però no tots els de corda tenen la mateixa importància ja que, per exemple, en el punt 11 de l'encíclica, Benet XIV cita el *Theatrum criticum universale* del pare Feijoo el qual, malgrat que admet l'orgue i alguns instruments, exclou els violins perquè emeten sons massa aguts que inciten més «una vivezza quasi puerile» (Bullarium, 1754: 21) que veneració pels sacres misteris i recolliment. Una cita que, en lloc de sancionar, serveix per a dialogar amb el problema, ja que el papa no té, al remat, cap dificultat en acceptar el violí.

En la pràctica, trobem un ús freqüent però limitat d'aquest instrument en les grans solemnitats, que apareix en mans de pocs especialistes però de gran prestigi (com A. Corelli, D. Ghilarducci, V. Marcelli, etc.), abans o després del 1749. Ens recolzem en el fet que, per exemple, en la missa que es va celebrar el dia 1 de gener del 1757 per a la recuperació del papa Benet XIV d'una greu malaltia, en què van participar nombrosos músics forans, només trobem la participació d'un violoncel, dos contrabaixos i dos orgues (*Giustificazioni*, 1756-1757: n. n.), a pesar del muntatge a doble cor.<sup>9</sup> Un cas similar el trobem en les exèquies de Ferran VI: «Furono chiamati un buon numero di migliori Musici Forastieri, oltre la n[ost]ra Cappella, due controbassi, e tre violoncelli, e fù cantata Messa con Organi, quale riuscì di commun piacere [...]» (*Giornale*, 1743-1862: 58) és a dir, una plantilla que recolzava el cant, tal com plantejava Benet XIV, i que també trobem present en les celebracions anteriors al 1749.

A continuació, ens dedicarem a estudiar alguns trets de la música de Cannicciari, per tal de comprovar si, en algun aspecte, la seua música hauria influït en les reflexions de Benet XIV.

<sup>8</sup> Si prenem com a referència el moment en què intervé P. Cannicciari com a mestre de capella durant el període del 1709 al 1744, observem les següents dades: del 1709 al 1726 la capella consta de quinze cantants; del 1727 al 1744, es redueix a catorze després d'una crisi econòmica que afecta els servicis de la capella, el salari i servicis del mestre de capella i la contractació de personal forà en les festes extraordinàries; des de la mort de Cannicciari (1744) fins a la de Benet XIV (1758), la capella es redueix a dotze membres.

<sup>9</sup> I-Rsm, *Giustificazioni* 78 (1756-1757), s/p. «Conto di Lavori fatti p. Servizio dell'Ill.<sup>mi</sup> e Rev.<sup>mi</sup> Cano.<sup>ci</sup> della Sacros.<sup>ta</sup> Basilica di S.<sup>a</sup> Maggiore in Conto di Chiesa da Mrd.<sup>e</sup> Andrea Ghilardi, Capo Mrd.<sup>e</sup> Falegname», el 29.XII.1756. El diari de la basílica consigna aquest treball per la quantitat de 3 escuts: «Per trasporto degl'Organi sc. 03». Cf.: I-Rsm, *Giornale*, f. 31.



#### 4. La música de D. Pompeo Cannicciari (1666-1744)

Malgrat que l'any de naixement està fixat en els diccionaris de referència el 1670 (com apareix en el *DEUMM*, la *MGG* o el *New Grove*, s. v. Cannicciari), els llibres d'«Estat de les Ànimes»<sup>10</sup> de l'arxiu del Vicariat de Roma ens han permès, a banda d'identificar les diverses cases que va habitar a Roma, realitzar dues correccions: una, respecte a la data de naixement, que es pot anticipar al 1666 i, l'altra, pel que fa a la procedència, ja que llegim que era fill d'Apolonio da Valentano<sup>11</sup> (Viterbo).<sup>12</sup> La documentació del Vicariat ens ha permès, a més, identificar els membres del seu entorn, alguns d'ells importants nobles i religiosos.

La carrera certificada de Cannicciari com a compositor comença, almenys, quinze anys abans d'exercir com a mestre de capella en *Santo Spirito in Sassia*. Per exemple, en una missa *Ecce Sacerdos Magnus* a 16 veus,<sup>13</sup> copiada per Carl Friedrich Christian Fasch (1736-1800)<sup>14</sup> i que es conserva a Dresden, llegim la indicació «fatta nell'anno 1679» (Feininger, 1964: 12).<sup>15</sup> La data és significativa si tenim en compte que és el primer any en què apareix vivint a Roma i que, si prenem 1666 com a la data vàlida de naixement, tindria aleshores tretze anys. Sembla que, quan Cannicciari arriba a Roma, ja coneix les regles del contrapunt i és capaç d'escriure per a quatre cors des d'una edat primerenca, però no podem afirmar amb seguretat si la formació la va rebre a Roma o a Viterbo.

Quan tenia vint-i-huit anys va ser nomenat mestre de capella de St. Esperit en Sàxia, càrrec que va exercir del 1694 al 1709,<sup>16</sup> església que tenia una estreta vinculació, per proximitat, amb la basílica vaticana i els papes (Allegra, 1937: 2, 5). El 1707, poc abans de traslladar-se a Sta. Maria la Major, va rebre la «prima tonsura» en S. Giovanni Laterano.<sup>17</sup> Malgrat que la documentació no ens ha permès determinar amb seguretat si va arribar a ser ordenat sacerdot, almenys sabem que pertanyia a l'estat clerical.

Per fi, l'any 1709 va obtenir la plaça de mestre de capella en Sta. Maria la Major.<sup>18</sup> Les actes capitulars deixen constància de com el seu predecessor, Alessandro Scarlatti, havia tingut diversos enfrontaments amb el Capítol per les reiterades absències. L'elecció de Cannicciari donava resposta, d'una banda, a les recomanacions d'allunyar-se de la música teatral que emanaven del Concili de Trento i, de l'altra, atendria de forma puntual les necessitats de la basílica. De fet, no trobem en el catàleg de Cannicciari cap peça de música profana. El càrrec el va exercir fins a la seua mort, esdevinguda el 29 de desembre del 1744 als 78 anys d'edat (una data que, una vegada més, remunta el naixement al 1666, com hem indicat abans).

<sup>10</sup> En l'època, els llibres d'«Estat de les Ànimes» eren un tipus de cens, és a dir, uns registres en què els rectors de les parròquies registraven algunes dades dels habitants per nuclis familiars, es consignava qui vivia en cada casa, amb el nom, cognom i alguna referència que facilitava la identificació de la persona, seguida de l'edat. Eixos llibres estaven dividits per barris i s'organitzaven a partir de l'itinerari de les visites. Si, d'una banda, les dades constitueixen una font essencial per als estudis demogràfics, socials, toponomàstics i de recerques genealògiques per famílies, de l'altra, les hem de prendre amb cautela, ja que sovint apareixeran plenes de vacil·lacions en els números de les cases i en les edats dels familiars, que poden variar d'un any a un altre.

<sup>11</sup> I-Rvic, *Fondo S. Spirito in Sassia*, «Stati d'Anime (1681-1689)», sign. 64, 1683, s/p.

<sup>12</sup> En l'actualitat, Viterbo es troba a 136 km. de Roma.

<sup>13</sup> I-Rsm 101/1; RISM ID no. 469030800.

<sup>14</sup> Segons consta al RISM ID no. 469030800.

<sup>15</sup> Cf.: RISM ID no. 469030800.

<sup>16</sup> El període com a mestre de capella en Sàxia és del 5 de setembre del 1694 al 23 de març del 1709 i està documentat pels estudis realitzats per D. Antonio Allegra, a partir d'una tesi no publicada que es troba dipositada en la biblioteca del PIMS (Allegra, 1937: 51-58) i altres articles (Cf.: Allegra, 1940: 26-38 i De Angelis, 1950).

<sup>17</sup> I-Rvic, *Liber ordinat. 1704-1710*, sign. 29, f. 126, pel qual sabem que la va rebre el 9 d'abril del 1707.

<sup>18</sup> I-Rsm, *Atti capitolaris 8 (1683-1721)*, f. 509, on apareix el nomenament de P. Cannicciari com a mestre de capella.

La documentació ens permet acreditar com, el 1712, poc de temps després del transferiment de Sàxia a Sta. Maria la Major, Cannicciari ja gaudia d'un notable prestigi a Roma, com llegim en la narració que descriu la solemne missa en honor al papa Pius V (1566-1572) en octubre del 1712:

Li Salmi, Antifone, ed Inni furono cantati da quattro Cori di Musici, scelti frà li migliori di Roma. La composizione di quella, quasi celeste melodia, fu parto del bell'ingegno del Sig. Pompeo Cannicciari Mastro di Cappella della sopradetta Basilica, frà il dolcissimo concerto del quale s'intramischiarono sinfonie d'istromenti così ben toccati, che rapivano l'animo di chi gl'udiva; e i profondi suoni delle Viole, e le voci degl'Arcileuti, e l'esquisite dolcezze de' Violini, formavano un concerto di paradiso, in udire il quale siccome fu dato un generale applauso a tutti quei virtuosi Musici, e Suonatori, così fù con distinzione honorato dagl'encomj del Uditorio il celebre Sig. Arcangelo Corelli per il suo delicato Violino.<sup>19</sup>

La música de la missa de Pius V s'interpretava a quatre cors (Della Libera, 1995: 104-107), i els músics que concorrien estaven elegits «frà li migliori di Roma». Les composicions de Cannicciari representaven una «quasi celeste melodia» gràcies al «bell'ingegno» del mestre. La cita també apunta l'alta qualitat dels artistes que qualifica de «virtuos», d'entre els quals destaca la presència d'A. Corelli (1653-1713) «per il suo delicato Violino», en la que seria, probablement, una de les últimes aparicions en públic.<sup>20</sup> La música de Cannicciari era, doncs, ben preada tant per la qualitat tècnica com per l'efecte pietós que generava, i degué gaudir d'una certa continuïtat anys després de la seua mort, com acredita l'elevat nombre de composicions autògrafes que es troben repartides en diversos arxius i biblioteques d'Europa (Roma, Bolonya, Berlin, Viena, Dresden i Madrid), la inserció de peces en col·leccions de música religiosa, la impressió de música en els segles posteriors a la seua mort i les successives catalogacions realitzades fins el moment (Puig, 2014: 422-436).

Malgrat que el període en què va coincidir Cannicciari amb Benet XIV és només del 1740 al 1744, i la promulgació de l'encíclica és del 1749, volem insistir en el fet que la música va seguir interpretant-se en Sta. Maria la Major anys després de la mort del mestre. Un fet que avala aquesta idea, així com la qualitat de les seues composicions, el trobem en dos acords capitulars. En el primer, llegim com el Capítol decideix suprimir la possibilitat de nomenar un mestre de capella després de la mort de Cannicciari, perquè l'arxiu estava ben fornit de composicions excel·lents («[...] p[er] esser l'archivio inoggi molto ben fornito di componimenti musici eccellenti») i, per tant, resultava superflu nomenar un altre mestre de capella.<sup>21</sup> La situació es va ratificar poc de temps abans de la defunció, quan el Capítol suprimeix tal càrrec el 9 de febrer del 1744 («soprimendo nunc pro tunc la carica del Mro di Cappella»).<sup>22</sup> Aquest fet és decisiu per a comprendre per què considerem que la seua música esdevingué, a banda d'abundant, «paradigmàtica».

En l'actualitat, el nombre total de composicions de Cannicciari es pot conèixer gràcies a les catalogacions més modernes, com el que ofereix el catàleg del fons musical de Sta. Maria la Major conclòs per l'IBIMUS el 1999,<sup>23</sup> del qual existeix còpia en l'arxiu capitular que segueix els criteris de catalogació i referències ID del RISM, amb les signatures compreses entre la 00630 i 01390 per a l'obra de Cannicciari. Per tant, en l'arxiu capitular es conserva una suma de 760 obres del conjunt total de la seua producció. D'altra banda, el catàleg

<sup>19</sup> I-Rsm, *Miscellanea spectantia Basilicae Liberiana*, f. 10, «Succinta Narrazione Della Solenne Festa del Glorioso Pontefice S. Pio Quinto Celebrata sontuosamente nella Basilica di S. Maria Maggiore di Roma li 2. Ottobre Domenica prima di d. Mese, con li due giorni seguenti dell'anno 1712». La narració és anònima.

<sup>20</sup> Arcangelo Corelli mor el 8 de gener del 1713, tres mesos després d'aquesta celebració.

<sup>21</sup> I-Rsm, *Atti Capitolari 9 (1721-1750)*, f. 339-340. Acta del 9 d'abril del 1741.

<sup>22</sup> Ivi, f. 393.

<sup>23</sup> El 1989 l'IBIMUS va procedir a la reordenació i catalogació del fons musical, malgrat que el projecte, coordinat per Giovanni Insom, no va estar completat fins el 1999 i es troba encara pendent de publicació.

del RIMS-OPAC, que es pot consultar «online», presenta per a la veu «Cannicciari» un total de 938 entrades,<sup>24</sup> entre les quals figura l'obra procedent de diversos arxius i biblioteques així com la inserida en col·leccions de música manuscrita religiosa. Com podem veure, ens trobem davant d'un dels compositors més prolífics de música sacra de la primera meitat del s. XVIII, el qual va ajudar a crear una estètica barroca alternativa a la música teatral de moda.

Ens manca, però, aprofundir en l'objectiu principal de la nostra comesa: la relació, o eventual influència, de la música de Cannicciari amb els preceptes de l'*Annus qui hunc*.

Sens dubte, Cannicciari és un dels precursors més notables en la serietat, devoció i claredat en la música que reivindica el papa. Com afirma Fellerer, el mestre barreja trets antics i moderns, els quals usa en benefici de la intel·ligibilitat. D'una banda, en les peces amb major nombre de veus, utilitza una escriptura més conservadora (barreja de grafies antigues i modernes), el caràcter de la música és més solemne, recorre al contrapunt a través d'una textura homorrítmica amb un ús ponderat del cànon i una notació amb valors més llargs, que faciliten la comprensió de les paraules. D'altra banda, en les peces amb menor nombre de veus, escriu melodies més florides, amb un flux més ràpid i valors més breus, textura per a les quals la melodia acompanyada i la textura coral es transformen en els vehicles ideals d'expressió que, com deia Proske, fan de Cannicciari un compositor de música amb «segell personal».

Abans d'estudiar els paràmetres que configuren la música de Cannicciari, val a dir que el papa es refereix reiteradament al «motet» com a un tipus de composició en sentit molt ampli. De fet, Cannicciari tracta les peces amb menys restriccions formals (graduals, ofertoris, antífones, salms, himnes, responsoris i motets) de manera similar, raó per la qual ens permet aplicar una anàlisi global d'aquest repertori.

La major part dels graduals estan compostos a solo (amb orgue), a dues i a tres veus, amb eventuais excepcions. D'aquestes peces, cal destacar la brevetat i la realització en «stile moderno», amb unes funcions tonals clarament establertes i un flux melòdic abundant. Tan sols en trobem dos amb parts instrumentals, un amb part per a violoncel i altre per a violins primer i segon,<sup>25</sup> instruments d'acord amb la posterior encíclica. En els ofertoris, en canvi, no trobem cap part instrumental.

En el repertori d'antífones predomina la plantilla a dues veus amb orgue. Cal destacar les set antífones a «voce sola cum instrumentis», en què sol incloure les parts de violí primer i segon, les úniques amb realització explícita per a instruments. En *Dum esset Rex* per a contralt, orgue, violí primer i segon, apareix una part per a oboè (partitura en Si bemoll Major) a l'uníson amb el violí primer (en Do Major).<sup>26</sup> Al respecte, convé recordar la prohibició dels oboès en l'encíclica, malgrat que de manera habitual la part podia estar interpretada per un violí. Una plantilla insòlita és la que fa servir en l'antífona *Cantatibus organis* (setembre del 1711)<sup>27</sup> en què disposa les veus de SSATB i orgue, amb parts específiques de «tromba», oboè, «violini» (a l'uníson) i violoncel, una de les majors agrupacions instrumentals que utilitza en la seua producció. Només trobarem l'ús d'aquesta agrupació en un moment puntual i, per tant, no es pot prendre com a model d'una pràctica habitual

<sup>24</sup> [www.rism.info](http://www.rism.info) [consulta: 30 de novembre del 2014].

<sup>25</sup> *Locus iste* del 1709 per a dos sopranos, contralt i orgue compta amb una part autònoma per a violoncel (Cf.: Feininger, 1964: 41 i I-Rsm, *Cannicciari*, 106/35) i *Tecum principium* per a SAB i O, conté parts de violí primer i violí segon (Cf.: Feininger, 1964: 42 i I-Rsm, *Cannicciari*, 106/53).

<sup>26</sup> Cf.: Feininger, 1964: 107 i I-Rsm, *Cannicciari*, 104/46.

<sup>27</sup> Cf.: Feininger, 1964: 108 (no en RISM).

en Sta. Maria la Major, sinó més bé al contrari.

La plantilla dels salms es concentra entre les quatre i les huit veus, i les parts instrumentals són excepcionals, malgrat que en algunes d'elles apareixen còpies realitzades per a «violone ò contrabasso», les quals estaven destinades a reforçar la línia del baix o a substituir algun dels orgues,<sup>28</sup> una pràctica que s'adequa a les exigències de l'encíclica. L'estil concertant, que aplica també a les peces «a cappella», contribueix a subratllar el significat del text i a crear major dramatisme.

La majoria dels himnes estan composts per a quatre veus, amb o sense orgue, alguns dels quals tenen parts de solista o solistes, i són peces que destaquen per la seua brevetat. Hi predomina l'homofonia i, com en els ofertoris, no trobem parts instrumentals explícites. En alguns casos, recull les veus de cant pla consignades en la partitura i transcripcions posteriors, fet que prova la perdurabilitat de la música de Cannicciari en el s. XIX.

Feininger classifica els responsoris en tres blocs: «I. In Nativitate Domini», «II. Responsoria a quattro voci per il mercoledì, giovedì, venerdì santo» i «III. Credo a 4 per la processione del trasporto del corpo di Benedetto XIII, 1730». El primer, està format per huit peces per a la nit de Nadal, «Responsoru per la Notte del SS. Natale a 8 con Violini» (Feininger, 1964: 172) amb acompanyament d'orgue, i totes tenen part explícita per a violí primer i segon. Aquests responsoris estan escrits en un estil més modern i, per regla general, amb valors mètrics més curts. Per contra, els grups II i III no contenen parts d'orgue ni instrumentals: d'una banda, durant la setmana santa està prohibit l'ús de l'orgue i, de l'altra, per a la translació del cos del papa calia prescindir dels instruments de corda.

La gran part dels motets estan compostos per a quatre veus sense orgue, seguits per aquells a dues veus amb orgue. Dels cinc motets a huit veus, només dos tenen orgue, dels quals cal destacar l'*Ecce Sacerdos Magnus* («sine anno»),<sup>29</sup> l'únic de la col·lecció que té parts de violí primer i segon, que ja no apareixeran en cap altre motet. En els motets també podem distingir la presència de dos estils: un més solemne en els de quatre veus i un altre més florit en els realitzats per a dos cantants i orgue.

És en les misses on Cannicciari posa de manifest la policoralitat a setze veus. En canvi, del total de quaranta-cinc,<sup>30</sup> sols l'empra en set ocasions: cinc, que pertanyen al període de Sàxia i, tan sols dues, al de Sta. Maria la Major, ja que unes misses es repetien en diverses solemnitats, en especial les de tal calibre, i van tenir una ampla difusió pòstuma. Malgrat que trobem misses de diversos models, en la de concert, sovint sense instruments, el mestre usa l'«stile concertato» que consisteix a enfrontar un grup de solistes («soli») amb la resta de cantants («grosso» o «tutti»). Aquest estil aporta riquesa tímbrica i dinàmica gràcies a les variades combinacions vocals, permet una major expressió del text i accentua el contrast entre les parts d'un mateix moviment.

En les solemnitats més destacades de Sàxia i de Sta. Maria la Major, Cannicciari usava el repertori que havia compost amb anterioritat, de vegades amb alguna correcció o ampliació. Una prova d'aquest fet, a banda de

<sup>28</sup> Aquest fenomen el trobem en el salms *Dixit* a 16 v. del 1695 (Feininger, 1964: 140 i I-Rsm, *Cannicciari*, 85/1); *Dixit* a 12 v. del 1692 (Feininger, 1964: 140 i I-Rsm, *Cannicciari*, 85/3); *Dixit* a 8 v. del 1693, dedicat al R. D. Tomaso Scrigna, canonge de S. Esperit en Sàxia (Feininger, 1964: 141 i I-Rsm, *Cannicciari*, 85/4), per citar alguns exemples, ja que pertanyia a una pràctica freqüent. Per a més informació, cf. Feininger, 1964 i RISM.

<sup>29</sup> Cf.: Feininger, 1964: 180 i I-Rsm, *Cannicciari*, 84/17 i RISM ID no. 852001928.

<sup>30</sup> A les quaranta-quatre misses, cal afegir la «*Missa Chisia*» a huit veus que inventaria S. Pesci, de la qual no tenim constància i no apareix inventariada pel RISM. Cf.: Feininger, 1964: VI (praeafatio).

l'existència de diversos autògrafs de la mateixa obra, és la revisió a què sotmetia les composicions, ja que la missa *Tu es Petrus* del 1704,<sup>31</sup> l'única a quatre cors amb parts de violí primer (quatre còpies), violí segon (quatre còpies) i «violone ò contrabasso» (dues còpies), compta amb un afegit posterior sols instrumental que serveix per a introduir el «Gloria» o, com indica Feininger, «Symphonia et concomitantia ad GLORIA, composita forsan posterius» (Feininger, 1964: 186). Al respecte, convé recordar que aquest ús breu de les simfonies instrumentals, sense text, també compleix amb els requeriments que trobarem anys després en l'encíclica.

Pel que fa a les misses amb part independent per a instruments, en el catàleg de Cannicciari només en presenta tres: la que acabem de citar a setze veus del 1704, altra «Concertata con violini» a quatre veus del 1698,<sup>32</sup> i una última «Concertata con violini» de gener del 1712,<sup>33</sup> inici de la qual reproduïm a continuació:<sup>34</sup>

**Kyrie**  
Messa à 5 Concertata con violini

Pompeo Cannicciari (Gen.º 1712)  
Transc.: Abel Puig

Imatge 1: *Kyrie de la Messa à 5 Concertata con violini, de P. Cannicciari (1712)*

<sup>31</sup> Cf.: Feininger, 1964: 12 i I-Rsm, *Cannicciari*, 101/2.

<sup>32</sup> Cf.: Feininger, 1964: 14, per a C, A, T, B, O, vl. 1r i vl. 2n.

<sup>33</sup> Cf.: Feininger, 1964: 14, per a S1, S2, SATBO1; SAT, 2B, O2; vl.1r, vl. 2n «di concerto»; vl. 1r vl. 2n «di concerto grosso» i «violone». Segons anota S. Pesci, aquesta és una de les dues misses que «[...] sono fra le carte di Natale». L'altra és «La Piva», de la qual parlarem de seguida.

<sup>34</sup> En l'exemple hem reduït les parts S1 i S3, A1 i A2, T1 i T2, O1 i O2 perquè en l'original actuen a l'uníson, amb algunes parts de «tacet» que no afecten al fragment que volem mostrar. En el baix, que conté parts per a «violone» i orgue, hem mantingut el xifrat original.

De tot el repertori, cap obra contempla la plantilla orquestral, sinó només l'ús de violins, violoncel o contrabaix. Ens trobem, doncs, davant un estil molt allunyat del barroc colossal. Al respecte, convé recordar, una vegada més, l'adequació d'aquesta música als requeriments de l'encíclica, amb un ús molt comedit dels instruments de corda. No podem descartar la possibilitat que, en la pràctica, cap instrument de corda duplicara alguna veu o que, fins i tot, s'arribara a substituir un cor sencer per altre només instrumental. Amb tot, la funció dels instruments és la de recolzar la veu i, per tant, facilitar la comprensió dels textos.

Arribats a aquest punt, podem afirmar que l'obra de Cannicciari i la manera de realitzar les celebracions en Sta. Maria la Major han influït sobre l'ideal de música per a l'església, en atenció a les descripcions que llegim en l'encíclica i que apareixen fonamentades en una pràctica precedent.

## 5. Una visió apocalíptica de l'Església triomfant

Gerber ha definit Cannicciari com a un dels contrapuntistes més eminents del s. XVII,<sup>35</sup> Fétis com a un autor «[...] de l'école romaine» (Fétis, 1868: 175) i, tal com arrepleguen els professors M. Caraci i S. Gmeinwieser, seguidor de l'estil policoral religiós de Palestrina a Benevoli.<sup>36</sup> El professor Durante recorda Feininger quan afirma que «Adottò lo stile grandioso laddove intendeva 'esprimere la visione apocalittica della sterminata folla della Chiesa trionfante'» (Durante, 1985: 92-93), cita que hem reproduït en el títol d'aquet treball: «una visió apocalíptica de l'església triomfant».

Convé definir els conceptes «apocalipsi» i «església triomfant» en el context de la música de Cannicciari. Per apocalipsi ens referim a una interpretació idealista, a l'al·legoria del combat espiritual entre el bé i el mal que ha de tenir qualsevol fidel. La música, per a Benet XIV, ha de commoure i conduir a la salvació. De fet, el llibre de l'apocalipsi és una carta d'esperança que exalta la resurrecció de Crist a través de la derrota de la Gran Babilònia (sostinguda per les bèsties i el dragó) en benefici de la nova Jerusalem (com a símbol de la ciutat de Déu). En el debat del papa al voltant de la música (teatral vs. sacra), Cannicciari va saber expressar una visió apocalíptica de salvació, és a dir, el triomf de la música espiritual sobre aquella que se separava de la moral catòlica però que, al seu torn, estava tant de moda.

D'altra banda, l'església presenta tres estats: triomfant (els que han mort i estan en el cel per a tota l'eternitat), purgant (els que estan en el purgatori) i militant o peregrina (els que encara estan en la terra). Com que la mort per al catòlic no és el final, cal custodiar el tresor de la fe d'aquells que han mort amb l'esperança de la vida eterna. La música ha de contribuir a no desvirtuar, canviar o corrompre aquest tresor. A més, entre l'esperança en una vida després de la mort i aquells que van viure en el món de la veritat existeix una relació basada en l'amor, com prova la resurrecció de Crist. Per tant,

Cannicciari contribueix, amb la seua música, a preservar el tresor de la fe catòlica i a secundar la salvació i l'eternitat de l'església triomfant.

Resulta difícil determinar quins trets de la música la converteixen en més espiritual, raó per la qual ens hem limitat a realitzar una anàlisi succinta dels recursos que configuren l'estil de Cannicciari. La professora Caraci

<sup>35</sup> Gerber, *Neues*, s. v. *Cannicciari, Pompeo*.

<sup>36</sup> Gmeinwieser, *MGG*, s. v. *Cannicciari, Pompeo*.

apunta: «L'Ursprung ha rilevato nella sua musica il profondo influo della grande polifonia cinquecentesca e la persistenza della tradizione compositiva fiamminga nell'impiego frequente e serrato di canoni in tutte le voci»,<sup>37</sup> així com en la «[...] rinuncia al'uso dell'org. in alcune messe» (Durante, 1985: 93). Per a Fellerer, Cannicciari va optar, com Pitoni, per combinar de forma conscient en les composicions trets de l'estil antic i modern (Fellerer, 1929: 204-207) però, a diferència de Pitoni, el primer mostra un major potencial creatiu. A més, Fellerer reconeix que Cannicciari és una gran melodista i senyala la qualitat del contrapunt: «Seine Stimmen fließen frei dahin, sein Kontrapunkt ist sehr gut» (Fellerer, 1929: 204). En l'edició *Musica Divina* del 1855, Proske subratlla alguns trets més subjectius de l'obra de Cannicciari com el sentiment pietós que transmet, la submissió del geni a la meditació sobre els textos sagrats, l'alta capacitat tècnica i de treball i el segell personal de la música (Proske, 1855: XXVI). Són eixos trets, i no altres, els que l'Església voldrà legitimar en la seua música.

## Conclusions

En aquest article hem estudiat com el papa pren un interès especial per regular la música en les celebracions davant l'imminent any sant del 1750, en què Roma acull un nombre extraordinari de pelegrins, i trasllada el discurs de la neteja dels objectes sagrats i d'austeritat a la música, la qual reforça la transmissió d'un missatge que arriba amb facilitat als fidels.

Després de relacionar els preceptes de l'encíclica amb la manera de realitzar les celebracions en Sta. Maria la Major, hem pogut constatar com, d'una banda, no només la podem prendre com a un model de música precomposicional (Castagna, 2011: 4), sinó que, de l'altra, ens trobem també davant la normativització d'una pràctica precedent que el papa hauria observat i pres com a paradigma. De fet, l'estreta relació del papa amb la basílica i la música habitual de les celebracions ordinàries i extraordinàries van influir a l'hora d'elaborar el model de música catòlica que reivindicarà posteriorment. Per tant, la promulgació en Sta. Maria la Major no fou casual.

Com a prova, hem estudiat, d'una banda, la plantilla vocal i instrumental de les celebracions abans i després de la promulgació de l'encíclica, per a demostrar que, en el cas de Sta. Maria la Major, no va tindre cap influència. De l'altra, hem aportat dades inèdites sobre la biografia de Cannicciari i n'hem corregit d'altres que figuren en els diccionaris de referència i hem vist com, a través de l'anàlisi de la seua producció, la música d'aquest mestre de capella s'adequava, per l'estil i l'ús dels instruments, als requeriments del papa, de manera va contribuir, en la pràctica, a concretar el model que Benet XIV reclama per a l'Església universal.

Per últim, podem concloure que la música de Cannicciari expressa, com afirma Fellerer, una visió apocalíptica de l'església triomfant, ja que descobrim un estil destinat a promoure els valors de la fe catòlica a través de la seua tècnica i estil, allunyat de la música teatral de moda. En aquest sentit, la música del mestre encaixa una vegada més amb l'ideal de música de Benet XIV.

Si bé l'encíclica ja ha rebut l'atenció diversos especialistes,<sup>38</sup> encara demana un estudi de major profunditat.

<sup>37</sup> Caraci, DBI, s. v. *Cannicciari, Pompeo*.

<sup>38</sup> Convé destacar les aportacions de Fellerer (1976), Hayburn (1979), Antônio Alexandre Bispo (1991), Monteiro (1998) o Castagna (2011), per citar alguns exemples.

Resten pendents noves aportacions al voltant de l'eventual influència dels mestres de capella contemporanis a Cannicciari (com per exemple, Pitoni) sobre els preceptes de l'encíclica, així com la repercussió del document en la música catòlica del s. XVIII en un context més ampli.

## Bibliografia

- ALLEGRA, A (1940): «La Cappella musicale di S. Spirito in Saxia di Roma. Appunti storici (1557-1737)», *Note d'archivio per la storia musicale*, XVII, núm. 1-2, gennaio-aprile 1940.
- BISPO, A. A. (1991): «A encíclica «Annus Qui» de Bento XIV (1749): uma redescoberta para a musicologia do Brasil», *Revista da Organização da Estudos Culturais em Contextos Internacionais / Brasil-Europa / Correspondência Euro-Brasileira*, Köln, n. 14. Text electrònic: <http://www.revista.akademic-brasil-europa.org/CM14-04.htm>
- Bullarium*, 1754 (Google eBook), <http://books.google.es/books?id=G5X755xA-L0C>, [consulta: 20 de novembre del 2014].
- CARACI, M (1975): «Cannicciari, Pompeo», en *Dizionario Biografico degli Italiani (DBI)*, 18, 1975, disponible en el web [http://www.treccani.it/enciclopedia/pompeo-cannicciari\\_\(Dizionario\\_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pompeo-cannicciari_(Dizionario_Biografico)/) [consulta: 20 de novembre del 2014].
- CASTAGNA, P. (2006): «A Encíclica Annus Qui Hunc do Papa Bento XIV (1749) e a definição de um modelo para o acompanhamento instrumental da música sacra», en VII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología, 17-20 ago., La Plata, Asociación Argentina de Musicología (87-88).
- \_\_\_\_ (2011): «O estabelecimento de um modelo para o acompanhamento instrumental da música sacra na Encíclica *Annus qui hunc* (1749) do Papa Bento XIV», *Pelotas*, 2011, 4 (1-31). Text electrònic: <https://archive.org/details/AnnusQuiHunc>
- DE ANGELIS, P. (1950): «Musica e musicisti nell'Arcispedale di S. Spirito in Saxia dal Quattrocento all'Ottocento», *Colana di studi storici sull'Ospedale di Santo Spirito in Sassia e sugli ospedali romani*, 6.
- DELLA LIBERA, L. (1995): «La musica nella basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, 1676-1712: nuovi documenti su Corelli e sugli organici vocali e strumentali», *Ricerca*, VII, (87-161).
- FEININGER, L. (1964): *Catalogus thematicus et bibliographicus Pompei Cannicciarii operum sacrarum omnium*, Trento, Societas Universalis Sanctae Ceciliae.
- FELLERER, K. G. (1929): *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in Italien und Deutschland*, Augsburg, Dr. Benno Filser Verlag G. m. b. H.
- \_\_\_\_ (1976): «Die Enzyklika Annus qui des Papstes Benedikt XIV», *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes herausgegeben von Karl Gustav Fellerer*, 2, Kassel, Bärenreiter-Verlag (149-152).
- FÉTIS, F. J. (1868): *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*, París, Firmin Didot (s. v. Cannicciari).
- FRONZUTO, G. (2008): *Organi di Roma. Gli organi delle quattro basiliche maggiori*, Firenze, Leo S. Olschki Editore (23-40).
- GERBER, E. L. (1812): «Cannicciari, Pompeo», *Neues historisch biographisches lexikon der tonkünstler*, Leipzig, M. Kühnel (627-628).
- GMEINWIESER, S.: MGG, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, s. v. *Cannicciari*.
- HAYBURN, R. F. (1979): *Papal Legislation on Sacred Music: 95 A.D. to 1977 A.D.*, Collegeville MN, Liturgical Press.
- MONTEIRO, M. (1998): *A Encíclica Annus qui de Benedito XIV e a música no ocidente cristão: um ensaio preliminar*, São Paulo, Sociedade Brasileira de Musicologia, (Publicação especial n. 2).
- Papal Encyclicals Online*, Annus Qui Hunc, [www.papalencyclicals.net](http://www.papalencyclicals.net), [consulta: 20 de novembre del 2014].
- PROSKE, C. (1855): *Musica Divina. Sive Thesaurus Concentuum Selectissimorum omni Cultui Divino totius anni juxta Ritum Sanctae Ecclesiae Catholicae*, 2, Ratisbonae, (XXV-XVI: XXVI).
- PUIG, A. (2011): «La celebrazione dell'anno santo del 1750 nella patriarcale basilica di Santa Maria Maggiore a Roma secondo la relazione di Andrea Fidanza», dins de Jagosz, M. i altres (ed.): *Studia Liberiana IV, Figure, Liturgia e culto, arte*, Roma, Lisanti (193-230).
- \_\_\_\_ (2014): *La capella musical de Santa Maria la Major a Roma del 1709 al 1809 i l'aportació de Pompeo Cannicciari*, Tesi doctoral en curs d'edició.
- SCHMIDL, C.: «Cannicciari, Pompeo», *Dizionario Universale dei Musicisti*, 1, Milano, Ricordi (81). <http://hdl.handle.net/1802/26703>
- SOCIETY OF ST. GREGORY OF AMERICA (1954): *The White List of the Society of St. Gregory of America, with a Selection*



of *Papal Documents and Other Information Pertaining to Catholic Church Music*, New York, The Music Committee of the Society (5).

TACCONE-GALLUCCI, MONS. D. (1911): *Monografia della Patriarcale basilica di Santa Maria Maggiore*, Roma-Grottaferrata, Tipografia Italo-Orientale «S. Nilo».

---

## Abel Puig Gisbert

[abelpuig@gmail.com](mailto:abelpuig@gmail.com)

Abel Puig i Gisbert és professor superior de Saxòfon, professor de Solfeig i Teoria de la Música, llicenciat en Història i Ciències de la Música i doctor en Musicologia pel *Pontificio Istituto di Musica Sacra* de Roma amb una tesi *cum laude* que estudia la capella musical de S. Maria la Major en el s. XVIII. El seu àmbit d'investigació abraça, entre d'altres, la música religiosa en l'Edat Moderna i compta amb diverses publicacions relatives a l'especialitat. En l'actualitat pertany al cos de professors d'Ensenyament Secundari de la Conselleria d'Educació de València, és president de l'Associació Valenciana de Musicologia (AVAMUS) i coautor del llibre *Ensenyar, commoure i adeltar. Notes de propedèutica per a rellegir Corella*, publicat per Perifèric el 2014.

Abel Puig Gisbert es profesor superior de Saxofón, profesor de Solfeo y Teoría de la Música, licenciado en Historia y Ciencias de la Música y doctor en Musicología por el *Pontificio Istituto di Musica Sacra* de Roma con una tesis *cum laude* que estudia la capilla musical de S. María la Mayor en el s. XVIII. Su ámbito de investigación abarca, entre otras cosas, la música religiosa en la Edad Moderna y cuenta con distintas publicaciones relativas a la especialidad. En la actualidad pertenece al cuerpo de profesores de Enseñanza Secundaria de la Conselleria de Educación de Valencia, es presidente de la Asociación Valenciana de Musicología (AVAMUS) i coautor del libro *Ensenyar, commoure i adeltar. Notes de propedèutica per a rellegir Corella*, publicado por Perifèric en 2014.

Abel Puig is an Advanced Saxophone Teacher and Solfeggio and Music Theory Teacher. He went on to obtain his Musicology degree, and then a Ph.D. «cum laude» from the *Pontificio Istituto di Musica Sacra* in Rome. This thesis is about the chapel music of S. Maria Maggiore in the 18th Century. His areas of research currently focus on sacred music in the modern era and he has several publications on these subjects. At present, he is a full-time teacher at a secondary school in Valencia being a civil servant at the Conselleria d'Educació, he is also the President of the Associació Valenciana de Musicologia (AVAMUS) and he is the co-author of the book *Ensenyar, commoure i adeltar. Notes de propedèutica per a rellegir Corella*, published by Perifèric Editions.

---

## Cita recomanada

Puig Gisbert, Abel. 2015. «Pompeo Cannicciari: una visió apocalíptica de l'Església triomfant». *Quadrivium, Revista Digital de Musicologia* 6. [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa]