

URTX

UN PROCESSIONAL TARGARÍ DE 1754.
DESTACAT ELEMENT PER A L'ESTUDI DEL CANT PLA I LA
SEVA ADSCRIPCIÓ A LA LITÚRGIA A MITJAN SEGLE XVIII

Josep M. Salis i Clos

UN PROCESSIONAL TARGARÍ DE 1754. DESTACAT ELEMENT PER A L'ESTUDI DEL CANT PLA I LA SEVA ADSCRIPCIÓ A LA LITÚRGIA A MITJAN SEGLE XVIII¹

Abstract

La iglesia parroquial de Tàrrega conserva en su archivo un volumen procesional fechado en 1754, escrito en notación de *canto llano* y destinado al uso litúrgico de algunas de las procesiones que antiguamente en ella se llevaban a término. El presente trabajo analiza el volumen en todos sus aspectos: la estructura códice, el momento litúrgico en que este fue creado, los textos litúrgicos, la música, a la vez que la práctica del ritual en la propia ceremonia local. El estudio de las melodías gregorianas de mediados del xviii y su comparativa con ediciones posteriores, así como su evolución vienen a mostrar las variabilidades dentro la práctica musical en la liturgia católica.

The archive of the parish church of Tàrrega conserves a processional volume dated 1754, written in canto llano notation and designed for liturgical use in some of the processions that used to be held in the town. This work analyses the volume in all its aspects: the codex structure, the liturgical moment when it was created, the liturgical texts, the music, as well as the practice of the ritual in the local ceremonies. The study of the Gregorian melodies from the mid-eighteenth century and comparison with later editions, as well as its evolution show the variability within the musical practice in the Catholic liturgy.

Paraules clau

Processional, litúrgia, música, cant pla, segle xviii, església targarina.

Introducció

L'arxiu de l'església parroquial de Santa Maria de l'Alba de Tàrraga² conté dins el seu fons documental un volum processional que ve a mostrar els cants i les intervencions en diverses processons que s'hi duïen a terme, i ho fa com si es tractés d'una consuetud, exposant-ne el ritual i les intervencions textuals i musicals que pertocaven a cada moment de la processó. Els processionals, com el que aquí s'estudia, en la seva característica habitual solen ser uns volums de petites dimensions on consten les diverses parts musicals que s'interpreten en el transcurs d'algunes processons.³ Habitualment, els volums processionals, a causa de la seva reduïda mida eren d'ús preferencial per a un sol cantor, ja sigui el cabiscol o el *chantre*, o d'algun altre membre de la comunitat capitular o, en el cas de parròquies petites, algun dels preveres.

Aquestes processons presenten uns cants litúrgics apropiats a cada celebració, en cap moment són pròximes a les processons

de caràcter religiós popular destinades a altres moments litúrgics o paralitúrgics (com les processons dels Dolors, de les Santes Espines, del Corpus, en les devocionals per a algun sant o santa, per demanar pluja, etc.). En caràcter general, en el curs dels segles els cristians han requerit de diversos rituals de protecció: ja siguin processons, adoració de relíquies, devoció a certs amulets de caire pseudoreligiós, pràctica d'oracions remeieres, exposició de palmes i palmons als balcons —creus fetes amb fragments de palma a les portes, branques de llorer i olivera—, creus repicades a les llindes i muntants de les portes, etc. Històricament, i en el cas de les processons, han estat una mena d'espectacle públicoreligiós que conjuntament amb l'art —imatges, creus, custòdies—, les festes i celebracions litúrgiques, les devocions, les relíquies i els sermons, esdevenen un vigorós instrument dins el procés de comunicació de l'església catòlica a partir del contrareformisme.⁴ En aquest sentit prevalia la necessitat d'expressar col·lectivament uns aspectes devocionals, de sentiment, de

¹ La present publicació s'emmarca dins el "Proyecto de Investigación Coordinado, del Programa Estatal de I + D + I, Orientada a los Retos de la Sociedad (Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación, 2013-2016), titulat *Lo que no se escribe en la música que se escribe: el peso de la tradición oral en la actividad musical profesional y las fuentes en el ámbito hispánico*. (HAR2013-48181-C2-1-R)" del que formo part activa com a membre de l'equip de treball.

² Agraïxo a la parròquia targarina, i en especial al seu rector, mossèn Josep Maria Vilaseca, per les facilitats que m'ha donat per a la consulta del manuscrit.

³ Sobre aquesta tipologia de volum litúrgic i en caràcter general, pot consultar-se: Gy, M.: "Collectaire, rituel, processional", a *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 44, (1960), p. 441-469. -Id: *La liturgie dans l'histoire*. Paris, Saint-Paul du Cerf, 1990. HUGLO, Michel.: *Les livres de chant liturgique*. Brepols-Turnhout, Institut d'Études Médiévales, 1988. -Id: *Les manuscrits duprocessionals*, 2 vols., München, Henle Verlag, 1999-2004. ASENSIO, Juan Carlos: *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* Madrid, Alianza Música, 2003, p. 421-422.

⁴ NÚÑEZ BELTRÁN, Miguel Ángel: *La oratoria sagrada de la época del Barroco*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2000, p. 423.

poble, com a element complementari a la litúrgia i als quals hom ha tingut accés i n'ha estat partícip. En el cas que ens ocupa, el volum targarí no inclou la participació activa i musical dels fidels, sinó que la destina exclusivament al clero.

El volum que es tracta, dins el *corpus* documental de l'arxiu parroquial targarí, no consta que hagi estat catalogat ni topografiat, fet que permet tractar-lo com a element desconegut. De tota manera, es troba dipositat en els prestatges dels llibres sacramentals, com si en algun moment s'hagués cregut que a "algú" li podria interessar la seva consulta, fet que així ha estat. No és gens habitual la conservació d'aquest tipus de llibres processionals, fet que em va fer considerar que calia estudiar-lo i donar-lo a conèixer com si es tractés d'un còdex musical, en bé de la música, en bé de la història de l'església local en particular i de la litúrgia en general.

El volum es troba en un estat de conservació prou correcte encara que en algunes pàgines hi hagi un cert deteriorament. En les seves cares externes el volum està folrat de pell fosca i conté rastres d'haver tingut dues sivelles per tancar-lo quan no hagués de ser utilitzat. Presenta traces ben evidents que en algun moment va ser reparat, barrejament però, per algun membre de la comunitat parroquial. A la vegada, hi ha traces que indiquen que fou usat a bastament; això ho demostren les marques de brutícia i fregament dels dits en les parts centrals inferiors, i les mateixes marques en els angles externs, pel fet de girar la pàgina, així com també altres marques degudes al propi ús del volum. Tot plegat, dona a entendre el seu ús continuat i habitual en el temps, fet que el fa créixer en importància i ens apropa a un volum força utilitzat litúrgicament i musicalment.

Conté un total de setanta-una pàgines i la numeració s'inicia amb el número u a la tercera pàgina. La darrera pàgina numerada és la número seixanta-u, i pel costat del verso d'aquesta ja no segueix la numeració, tot i que encara continuen vuit pàgines més. El títol diplomàtic del volum manifesta clarament que es tracta d'un processional de l'església parroquial de Tàrraga, amb data de 1754.

Encara que consti com un processional, alguns dels elements que conté, tal com es veurà, no són ben bé per a una processó. Concretament, les processons que es troben musicades en el volum targarí són: 1a/ per al dia de la Purificació de la Mare de Déu (la Candelera); 2a/ per al Diumenge de Rams; 3a/ les *Lletanies majors* per la festivitat de sant Marc; les *Lletanies menors* pels dies segon, tercer i quart abans de la festa de l'Ascensió de Jesús (40 dies després del Diumenge de Resurrecció); 4a/ la processó per la vinguda del bisbe, i 5a/ la processó per la vinguda del visitador en nom del bisbe. Els cants i recitats assenyalats per a les processons són els habituals en el res de les *hores canòniques o litúrgia de les hores*, aquests són: antifones, versos, lletanies, misereres, himnes, salms, responsoris i en el cas que ens ocupa, un tractus.⁵ A més, s'hi troba una oració per prevenir la pesta; i per a cloure el volum s'hi ha afegit una *Missa de Lletanies* —no citades a l'índex.

En una lectura detallada del volum es pot veure que s'estilava una certa teatralitat i diferenciació d'intèrprets. En aquest sentit, s'hi troben figures com el sacerdot —celebrant— els cabiscols, diaca, subdiaca, el cor, el clero en general, i fins i tot el bisbe. En la processó del Diumenge de Rams se segueix estrictament el ritual tal com marca el *Breviari*, i s'especifica que hi ha d'haver dos cantors dins de l'església que canten, mentre que el celebrant i altres cantors repetiran els versos des de fora del temple, i amb les portes tancades es trucarà des de fora perquè de dins s'obri la porta i es deixi pas a la processó. En aquest cas es presenta, com s'ha dit, una certa teatralitat utilitzant l'espai com a element integrat en la litúrgia; així com també en la processó del bisbe, en què es recorren alguns espais del temple —l'altar major, el sagrari i el baptisteri— a més del cementiri exterior. En les processons es fan partícips els fidels del poble, però aquests són uns mers espectadors; són els religiosos qui tenen els papers musicals. També s'hi troben els elements barrocs de l'oposició entre cossos sonors o volums sonors; això és, dos cantors oposats al cor i oposats al cabiscol —paper similar al mestre de capella o director en la polifonia.

És interessant el caràcter de consuetud del document ja que a més dels elements litúr-

⁵ L'església catòlica, des de l'antiguitat, distribueix el res diari en vuit oracions (matines, laudes, prima, tèrcia, sexta, nona, vespres i completes). Aquesta distribució ja ve definida en la *Regla* de sant Benet i antigament afectava tant el res monàstic com el secular. Els cants i el res d'aquestes *hores* ja venen definits en els volums litúrgics anomenats *breviaris*, *usualis* i *graduals*, entre altres, i que són els que han estat més utilitzats en les celebracions litúrgiques.

gics s'emplaça en distints espais del temple especificant-ne l'ordre i el lloc dels cants i esmenta quan cal cantar i el què, quan cal resar, i fins i tot, quan ha de tocar l'orgue. Algun cop, en lloc del bisbe es presentava el "visitador", un religiós delegat pel propi bisbe per tal de fer la visita pastoral i vetllar que el temple, les pertinences i el clero estiguessin en bon ordre i abillament. En aquest cas, la processó pel visitador tenia les mateixes consideracions que la de mateix bisbe.

Així doncs, resumint, aquest treball presenta un caràcter interdisciplinari dins el propi panorama musical, ja que a més del que és pròpiament musicològic es du a terme l'estudi del document en si —la font— i la seva accepció en el context local on es troba, i analitza també els diversos elements que el conformen: litúrgia, ritus, codicologia, grafia, devoció, espai local, etc.

Aspectes de l'església targarina a mitjan segle XVIII

No és la intenció d'aquestes apartat estudiar la música de mitjan segle XVIII a l'església parroquial de Santa Maria de l'Alba, fet que requeriria un treball de diferents característiques, sinó la de situar-hi breument els trets més significatius que se succeïren a l'església local en l'època en què es confeccionà el processional que ens ocupa.

En un caràcter general sembla que aquesta fou una època complexa i plena de conflictes en les relacions del clero local amb el consell de la vila, a més de canvis destacats en el si de la pròpia església local. Feia pocs anys que s'havien acabat de construir el temple i el campanar —1742— i els preveres tenien la intenció de situar un gran cor de pedra, similar al de les catedrals, al bell mig de la nau central del temple. El consell local que era qui havia pagat la major part de les obres s'hi oposà i l'estira i arronsa durà uns setze anys, fins al 1758. Mentrestant, aquest espinós conflicte local havia passat pel bisbe de Solsona i posteriorment pel bisbe de Sigüenza, que llavors era president del Consell de Castella, i va arribar

fins a les mans del mateix monarca Ferran VI. Una altre conflicte entre la comunitat religiosa i el consell municipal fou la disputa per l'ús del campanar i les campanes, i el fet que també dugueren força enrenou els diversos escàndols dins de la pròpia comunitat. A la vegada, coincidí amb la supressió de l'orgue vell i la fabricació d'un de nou, fet per l'orguener reusenc Antoni Cases. El nou orgue s'acabà de construir el 1754 —l'any de confecció del *processional*—, però resulta que no es prengueren bé les mesures i la caixa resultava petita per a la maquinaria de l'instrument. També s'hi sumaren les disputes per l'ús del cor vell de fusta situat en un lateral de l'altar major i això va fer que els preveres celebressin els *oficis divins* dins la sagristia, amb el consegüent desgavell que això comportava en les celebracions. No deixà indiferent tampoc la relació entre els mateixos religiosos. L'any 1742 conviuen entre vint i vint-i-cinc preveres en les tasques litúrgiques, amb les consegüents picabaralles internes dins de la comunitat i la desobediència religiosa entre ells mateixos. A més, s'hi ha d'addicionar la mala relació entre certs religiosos i algunes famílies targarines, així com les intransigències presentades per la comunitat de preveres davant les seves tasques i la relació amb la societat targarina del moment. A més, s'hi notà l'arrelament de les confraries ja existents i la creació d'algunes de noves, fet que ajudà al desenvolupament religiós entre els habitants de la població, enmig d'un descrèdit per part d'aquesta. En definitiva, el *processional* es confecciona en una època de creixement eclesiàstic i desenvolupament social de la vila, fet que comportà un major realç de les celebracions, a pesar dels desordres clericals i locals.⁶

Context litúrgic del volum

En l'Església, qualsevol celebració o acte religiós està regulat per un seguit de "normes" que constitueixen el que es pot anomenar com a cerimonial eclesiàstic o litúrgia, i que ve a ser l'ordre i la forma en què se celebren els *oficis divins* i la missa.⁷ Aquest cerimonial no es forjà en poc temps, sinó que és fruit de la pròpia experiència

⁶ Referent al que s'acaba de citar, vegeu: SEGARRA I MALLA, Josep Maria: *Història de Tàrraga amb els seus costums i tradicions. II (segles XVI-XVIII)*. Tàrraga, Museu Comarcal, 1987, p. 294, 297-298, 315, 339-345. PLANES I CLOSA, Josep M.: *La parròquia i la vida religiosa de Tàrraga, segles XVI-XIX*. Tàrraga, Parròquia de Santa Maria de l'Alba, 1994, p. 96, 101-105, 111, 114-116, 124-128, 147. SALIS I CLOS, Josep M.: "Anton Font (*1626-†1690): 34 anys de mestratge musical a l'església targarina", a *URTX, Revista Cultural de l'Urgell*, 22 (2008), p. 173-174.

⁷ Vegeu: TEMPERÁN VILLAVARDE, Elisardo: "Introducción a la Liturgia", a *Música y Liturgia en la Edad de Oro de la Catedrales Españolas*. Santiago de Compostela, 1998, p. 17-27. ASENSIO, Juan Carlos: *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas... Ob. cit.*, p. 139-294.

eclesiàstica i que en el decurs dels segles s'ha anat modificant amb petites aportacions o extraccions; tot i així, una gran part del seu contingut ha estat inamovible des dels primers segles del cristianisme. Aquesta part immutable ve a ser un preuat tresor de l'església, que ha estat valorat enormement i que s'ha practicat continuadament, encara que en el segle xx s'ha reduït en bona mesura pel que fa a l'església secular —en menys mesura en la regular—, tot i així, es té la intenció de conservar-la i guardar-la per a properes generacions.

Pel que fa a la presència de la música en la litúrgia catòlica, aquesta ja arrenca en els costums jueus i que els cristians adoptaren per als seus actes litúrgics. Ja es mostra en alguns dels llibres del Nou Testament la simbiosi entre música i litúrgia: “dient-vos entre vosaltres salms, himnes i càntics espirituals, cantant i salmejant al Senyor en el vostre cor”.⁸ I per descomptat, sempre s'ha tingut en compte la popular frase tan usada en els àmbits de la música litúrgica i atribuïda a sant Agustí (segles iv-v): *qui bene cantat bis orat*.

Les processons, ja des de l'antiguitat, han estat un element característic en la religió catòlica. Prengueren més rellevància en els pobles a partir del concili de Trento (1545-1563) amb la inclusió d'elements sagrats, d'imatges de sants, de relíquies i també amb la participació més directa dels fidels. Les processons amb la participació dels creients són elements paralitúrgics que complementen diversos elements religiosos —misses, romeries, rogatives, en acció de gràcies, a la llaor d'un sant o una relíquia, de la Paraula, o també commemoratives, com ara les de la Setmana Santa, etc.. Però també n'hi ha de caire purament més litúr-

gic, ben establertes i amb uns rituals molt concrets, que es realitzen en l'interior del temple, i que estan incloses en alguna de les *hores canòniques* o festivitat particular.

La primera processó que el volum targarí presenta correspon a la festa de la Purificació de Maria, coneguda també com a festa de la Presentació de Jesús al Temple. La data de la festivitat és el 2 de febrer, quan l'Església commemora els quaranta dies del naixement de Jesús. Aquesta festa prové del ritus jueu que havien de complir totes les dones que havien donat a llum i que passada la quarantena del naixement havien de presentar l'infant als sacerdots del temple. En aquesta cerimònia les dones anaven al temple amb una candela encesa, amb el simbolisme del foc com a element purificador i la llum com a regenerador de nova vida. Es té constància que la processó de les candeles fou introduïda a la litúrgia a finals del segle v.⁹ La processó es realitzava fora del temple i en entrar a l'església, un cop acabada aquesta, es duia a terme la missa corresponent a la festivitat.¹⁰

La segona processó, també de caire litúrgic, es correspon al Diumenge de Rams. Igual que l'anterior, es du a terme fora de l'església i en entrar, un cop acabada la processó, s'inicia la missa. La processó rememora l'apoteòsica entrada de Jesús a Jerusalem abans de la seva passió, mort i resurrecció, i s'enceta així el cicle de Setmana Santa.¹¹

Pel que fa a la tercera processó, aquesta es presenta de dues maneres diferents: una es duia a terme per la festivitat de sant Marc —el 25 d'abril—, amb el cant i recitació de les *Lletanies majors*; i l'altra es realitzava en els tres dies abans de la festivitat de l'Ascensió¹² —iv, iii i ii dies *ferials*—, en aquest

⁸ Conf. Sant Pau, a l'Epístola als Efesis: Ef 5:19. El mateix sentit es troba a l'Epístola als Colossencs: Col 3:16.

⁹ En la religiositat jueva de l'època de Jesús, la mare d'un infant era considerada impura després de cada naixement i calia alliberar-se d'aquesta impuresa per mitjà d'un sacrifici de purificació. En la mentalitat del moment aquesta impuresa era produïda pel tabú que envoltava la sexualitat, per aspectes d'higiene i també pel temor que mals esperits poguessin entrar en la dona després del part. A la vegada, a la festa de la Purificació jueva s'hi adherí aspectes de la tradició romana com la processó de les candeles de la festa de les *Parentalia*, una cerimònia anyal de culte als difunts i on s'introduïen l'ús d'espelmes beneïdes (*cerea ascensa*).

¹⁰ Dins la litúrgia, amb la data del 2 de febrer, o dels quaranta dies després del naixement de Jesús, s'acaba el cicle del Nadal, i es canvien alguns dels elements litúrgics, entre ells el canvi de l'antífona maria major *Alma redemptoris Mater* per la corresponent al nou temps litúrgic, l'*Ave Regina caelorum*. A la vegada, i segons la tradició popular és quan s'ha de desmuntar el pessebre. Aquest nou temps del cicle litúrgic serà present fins a la vigília del Dijous Sant.

¹¹ Com és sabut, la Setmana Santa no té una data fixa en el calendari, ja que es basa en la festa de la Pasqua jueva i aquesta variava segons la lluna, així doncs, la Pasqua era celebrada el primer diumenge després de la primera lluna plena de primavera. El ritus cristià seguint el ritus jueu adaptà aquest primer diumenge com a Diumenge de Pasqua.

¹² La festivitat de l'Ascensió del Senyor se celebra quaranta dies després del Diumenge de Resurrecció, o bé deu dies abans de la segona Pasqua o Pentecosta.

cas, amb el cant i la recitació de les *Lletanies menors*. En el volum targarí sembla que la processó era interna dins l'església ja que no s'especifica que s'hagués de sortir a l'exterior.¹³

Seguint el contingut del volum, ara no es presenta una nova processó sinó que és una oració. En aquest cas té la finalitat de protegir de la pesta o de les epidèmies, elements devastadors en diverses èpoques que creen una considerable mortalitat a les poblacions.¹⁴ En el volum, l'oració no es presenta musicada; és l'única de les parts del processional que només conté el text sol.

Són idèntiques les dues processons que segueixen: la primera mostra el ritual i els cants adequats a la visita pastoral del bisbe,¹⁵ la màxima dignitat eclesiàstica més propera i se'l tractava amb tots els honors; i la segona és com l'anterior, però en aquest cas vindrà un visitador nomenat pel bisbe en lloc del mateix prelat.¹⁶

Li segueix el text de l'himne *Pange lingua gloriosa*, aquest sense la seva musicalització, fet que dona a entendre l'ample coneixement que d'ell es tenia.

Segueix la missa posterior a les *Lletanies majors*, ara amb les parts de l'*Introit*, *Salm*, *Gloria*, *Al·leluia*, *Ofertori* i *Comunió*. El volum acaba amb les parts de l'ordinari d'aquesta missa: *Kyrie*, *Sanctus*, i *Agnus Dei* —el *Gloria* i el *Credo* no en formaven part— amb una grafia diferent de la resta del volum.

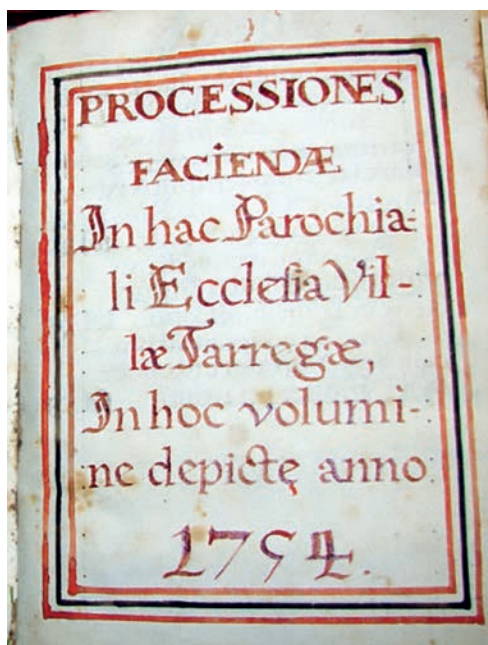


Fig. 1.
Portada del volum

Configuració musical del manuscrit. Anàlisi codicològica, paleogràfica i rítmica

El volum, de 215x150 mm, presenta les mateixes traces com si es tractés d'un llibre coral de l'època —de gran faristol—, unes tapes rígides i una portada bellament decorada a dues tintes (negre i vermelló). Observant l'organització dels pentagrames —habitualment sis per pàgina— i del redactat del text, és ben evident que va ser escrit seguint un altre model o patró, o possiblement copiat d'un de més antic —es desús potser—, ja que en delimita perfectament

¹³ En un inici, és a la Roma pagana on s'originaren les processons que aquí es tracten. La primera, la de les *Lletanies majors*, es basa en la processó que es duia a terme a l'exterior de Roma cada 25 d'abril en honor al déu Robigus per tal que tingués cura dels camps i les collites. El catolicisme prengué aquesta mateixa data invocant sant Marc com a protector de les tempestes i a favor dels camps i les collites. Amb la mateixa finalitat proteccionista es troben les *Lletanies menors*, que són rogatives als sants, i és en aquest punt quan les *Robigalies* es converteixen en *rogatives* que demanen el perdó dels pecats i la benedicció de les collites, just el dia abans que Jesús *ascendeix* cap al *Pare*, i li pot així conduir els precés dels fidels.

¹⁴ La religiositat, com a element preventiu o sanador en els fidels, ha estat sempre ben patent en les poblacions i en l'agricultura com a font de protecció alimentària. En aquest sentit, la invocació a sants i santes, relíquies, crucifixos, imatges, etc. ha estat un recurs molt emprat a les nostres terres. Per posar tan sols uns exemples: la invocació a sant Roc contra la pesta i les malalties epidèmiques; a sant Antoni de Pàdua contra la pesta; a santa Bàrbara contra les tempestes; les Santes Espines a favor de la pluja; al Sant Crist de Balaguer, etc. En caràcter general vegeu: FARRÉ I TARGA, Miquel Àngel: "Fenòmens naturals i religiositat a la Tàrraga dels segles XVI-XIX", a *URTX, Revista Cultural de l'Urgell*, 22 (2008), p. 152.163.

¹⁵ En aquell moment l'episcopat solsoní el regia el basc José de Mezquia y Díaz Arrizala, que fou bisbe de Solsona entre 1746 i 1772.

¹⁶ La visita pastoral era una de les prerrogatives que tenia el bisbe damunt de les parròquies. Se li retia homenatge i se'l tractava amb els tots els honors com a responsable màxim del bisbat. Pel que fa als decrets de visita podia realitzar-lo qualsevol religiós de prestigi —nomenat pel bisbe— i n'esguardava tots els aspectes de la parròquia, des de la neteja i l'abillament del temple fins al correcte ús dels llibres sacramentals, i n'emetia un informe que feia arribar al mateix bisbe i a la parròquia en qüestió esmentant el que calia corregir. És destacat l'estudi d'aquests documents de visita per la quantitat d'informació que contenen i que aporten una visió de la realitat del temple, dels fidels, de la religiositat i la devoció i de tot el que envoltava la vida de la parròquia.



Figs. 2 i 3.
Interior del volum.

els espais i compagina correctament el text narratiu amb la música i els textos litúrgics. Fins i tot es calculà amb prou exactitud el nombre de pàgines que ocuparia, tot i que s'excedí en dues pàgines, fet que s'aprofità per afegir-hi els tres números de la missa (*Kyrie*, *Sanctus* i *Agnus Dei*); si no és que per alguna raó no s'haguessin escrit en el moment de la confecció del volum i s'hagués tingut la intenció d'acabar-lo posteriorment. Tot i així, abans de les parts de la missa i a continuació de la darrera processó s'hi copiaren les *Lletanies majors* en pàgines sense numerar. Això significaria que fou un descuit i no s'anotaren, o bé que en vista que sobraven algunes pàgines s'hi anotaren posteriorment les lletanies i les parts corresponents de la missa. Tot i així, la grafia, tant textual com musical, correspon a la mateixa mà en la totalitat del volum —menys les tres parts de missa final—, per tant, bé es podria pensar que va ser copiat sense dilatació de temps descuidant-ne l'anotació del número de pàgina.

Pel que fa a la notació musical, aquesta està escrita en negre damunt de línies en vermelló: el text musicat en negre i les especificacions textuals com a consuetada, en vermelló. Quant a les línies divisòries, enteses com a pauses —no com a divisòries mètriques—, es presenten alguns cops sense massa sentit, ni textual ni musical ja que habitualment delimiten monosíl·labs d'un sol neuma, o melismes damunt d'una sola síl·laba, o bé grups de dues o tres paraules breus. En tot cas, aquest fet ens aproximaria a una intencionalitat en la durada dels monosíl·labs, tot i que no es tractaria d'una música mesurada —amb valors concrets—, però sí que s'intentaria emfatitzar en una petita prolongació alguns dels sons escrits.

Les figures musicals es presenten en pentagrama en línies vermelles utilitzant indistintament les claus de Fa en 2a, en 3a i en 4a línia, i Do en 3a, en 4a i en 5a línia. Pel que fa a la missa afegida al final del volum, aquesta es troba escrita en pentagrama i a partir del *qui venit* corresponent al *Sanctus*, en tetragrama, i les claus, en Do en 4a línia el *Kyrie*, i el *Sanctus* i l'*Agnus Dei* en clau de Fa en 2a línia. La diversitat en les claus ve donada per la intenció de no situar les figures o neumes fora del pentagrama, sense línies addicionals, presentant-les sempre dins un espai còmode pel que fa a la lectura.

Referent a les notes extremes que es troben en les obres del manuscrit, aquestes són el La 1, com a so més greu i el Fa 3 com el més agut, unes tessitures clarament masculines. El fet que utilitzi les claus de Fa i Do ve a mostrar el que és una evidència, que està escrit per veus masculines, només per al cabiscol, algun que altre solista i el cor de preveres, i no hi intervenia la capella de música del temple, que aquesta possiblement tot i poder participar en les cerimònies processionals amb polifonia, o *cant de orgue*, en queda exempta.

Pel que fa a la tipologia de la notació, en tot el volum se segueix una similitud en els neumes. La major part són de grafia simple i destaquen sobretot els *punctums* o *tractulus*, preferentment com a *punctums quadratums*, tot i que presenten una forma rectangular més que no pas quadrada. En alguna cadència final i com a ornament del so fonamental del mode musical en què està escrita l'obra es presenten *punctums inclinatum*, amb el seu característic aspecte romboïdal. En figura d'un sol so es presenta alguna *virga*, curiosament com a nota final; pel que fa a les figures de dos sons s'hi troben el *pes* o *podatus* i el *climacus*;

i per a les de tres sons, el *torculus*. En els fragments de la missa del final del volum la notació es presenta principalment en *virgas*, *punctums inclinatus* i *clivis*. Com és d'ús comú en la música de *cant pla*, al final de cada pentagrama s'hi troba representat el *custos* o guió que anticipa la primera figura del pentagrama següent.

Referent al text que acompanya la música, cal dir que tot ell està escrit en lletra rodona en negre, i destaquen en vermell i més grans les lletres capitals. En vermell es presenten els títols de les processons així com tot el que fa referència com a consuetada, citant-ne al detall el que calia fer en cada moment de la processó. En destaca també en vermell i de manera abreujada el tipus de cant que pertoca en cada moment —antífona, himne, etc.— així com les inicials del verset o la resposta per part del clero en general o del celebrant. En canvi, però, dins el text narratiu, quan es fa esment a alguna part musical que no es troba en partitura es presenta en color negre, destacant-se així del conjunt del text de la consuetada.

En la transcripció textual que es presenta a continuació s'ha seguit el criteri de conservar el redactat original amb la puntuació que es troba al manuscrit, afegint-hi entre claudàtors els abreujaments del text, tan habituals en la documentació litúrgica. Tot i així, i per tal de fer-ho el més entenedor possible, el text original es presenta entre cometes i en rodona, mentre que els textos litúrgics i els musicats es mostren en cursiva. A la vegada, per tal de diferenciar el text original i els comentaris respectius que s'hi afegeixen, el text original es presentarà sempre en negreta.

Contingut del volum

En aquest apartat es presenta el text de la consuetada, òbviament s'ha eludit la totalitat de la música ja que en el cas d'incloure-la tota s'arribaria a una extensió del treball que en el present cas no seria aconsellable.



Fig. 4.
Pàgines finals
del volum.

En aquest sentit, a mesura que es mostra el text es van comentant els aspectes litúrgics i musicals de les obres que s'hi troben. Musicològicament, aquesta és la part més rica ja que es comparen els cants del manuscrit amb altres de coetanis i posteriors; uns cants que antigament es cantaven arreu del món catòlic i que presenten diverses variants, produïdes aquestes ja sigui en el decurs del temps o degut a la seva pràctica específica en diversos àmbits geogràfics, entre ells, la tradició targarina de cantar uns cants establerts per l'església, però amb uns costums localistes. L'anàlisi de les melodies i dels textos presenta una evolució i a la vegada es pot veure com aquests han estat acceptats, modificats o rebutjats per l'església romana. En aquest sentit, és ben patent la reforma de la música gregoriana que s'inicià ja a mitjan segle XIX pels gregorianistes del monestir francès de Solesmes, fet que comportà les actuals edicions de música de *cant pla* ben establertes ja a la dècada dels anys vint del segle passat.¹⁷

En el nostre cas, ens trobem amb un volum anterior a la majoria d'edicions musicals de *cant pla* que avui dia estan vigents, i s'observa que algunes de les obres presenten canvis musicals i textuals deguts a la pròpia

¹⁷ En 1859 Dom. Joseph Pothier, després d'haver revisat, estudiat i seleccionat un gran nombre de cants gregorians, preparà una nova edició del *Gradual*. Aquest és editat el 1883, i posteriorment, el 1891, edita un *Antifonari*. En aquesta llarga i complexa tasca tingué com a col·laboradors els religiosos Dom. Paul Jausion i Dom. André Mocquereau, els quals cercaren tots els manuscrits possibles en diversos centres religiosos i biblioteques per tal d'estudiar-los, comparar-los i discernir-ne els més originals. És en aquest moment quan neix el que es coneix com a paleografia musical i que assentà els criteris de les noves edicions de música gregoriana. En el fons, històricament hi hagué tres grans reformes de la música litúrgica: la primera duta a terme pel papa Gregori I, el Gran, que a finals del segle VI reformà la litúrgia i la música destinada a aquesta; la segona fou decretada pel concili de Trento (1545-1563), d'on sorgí la reforma dels llibres litúrgics i la música que s'hi destinà; la tercera fou duta a terme tal com s'ha dit pel monestir benedictí de Solesmes i reforçada pel pontífex Pius X l'any 1903 en la seva encíclica *Motu proprio*. Tot i així, algunes ordes monàstiques presenten diferències musicals i textuals en els seus *Breviaris*, fet que ha estat sempre ben acceptat.

evolució del cant i al criteri d'unificar-ne els continguts en les edicions reformades. Tot i així, les melodies van anar variant des de les promulgades per Trento, unes melodies que, tot i estar acotades per l'església, en dos-cents anys haurien sofert diverses variants, ja sigui degut als costums de cada regió, per gustos locals, etc. A causa de la manca de volums conservats, en aquest cas processional, i pel fet que volums més generalistes com ara els *Breviaris* no presenten tota la música, en la comparativa textual i musical que segueix s'ha pres com a referència el *Liber Usualis*,¹⁸ així com també el *Manual Procesional para el uso de la Provincia de San Joseph de los Franciscos Descalzos*, de 1798,¹⁹ dos volums ben diferenciats i que aporten destacats aspectes comparatius amb el volum targarí.

A l'inici del processional s'hi troba el títol del volum:

[p.s/n] **“PROCESSIONES FACHIENDÆ in hac Parochiali Ecclesia Villæ Tarregæ, In hoc volumine depictes anno 1754”**

Li segueix l'índex amb els continguts del volum [tot i que resta incomplet]:

[p.s/n.] **“Index De Processione in die Purificationis B[eata]. V[irgine]. Marie. fol.1. De Processione Do[minica] Palm[arum]. fol.9. Ordo serva[n]dus in Processionibus Litan[iam] majo[ribus] die S[anc]ti Marci, & mino[ribus]. feri[a] II-III & IV. ante festum Ascensionis Do[mi]ni. fol.31. Oratio pro fuganda Peste. fol.45. De Proces[sione]. recipiendi in. visitatione Illustrissimum & Rev[erendissimum] Do[mi]n[u]m Episcopum. fol.46. Ordo ad recipiendum processional. Visitatore[m] ab Il[lustrissi]mo. & R[everendissi]mo Episcopum missum. fol.59”**

El volum processional segueix així:

[p. 1-9] **“DE PROCESSIONE IN Die Purificationis. V[irgine]. M[arie].**

Lo Diaca girat al poble cantarà. Procedamus in pace

Respondrá lo clero In nomine Christi Amen

És l'entonació amb què dins la praxi litúrgica s'inicien algunes de les processons, principalment si la processó ve a continuació d'algun altre acte o moment litúrgic; en aquest cas, és el cant que anuncia l'inici de la processó. En el volum targarí s'especifica que ho fa un sol cantor, el diaca —un càrrec menor dins la jerarquia eclesiàstica—, respondent tot seguit els preveres.²⁰

Al processional targarí aquesta entonació està escrita en 2n mode [*protus plagal*], un mode considerat tradicionalment amb caràcter tristici. Si comparem les dues petites frases amb les que es troben a l'edició franciscana de finals del segle XVIII i les de l'edició vaticana de 1929, es podrà veure que la primera té diferent notació i està en 1r mode [*protus autèntic*], un mode de caràcter greu; mentre que les dues versions de l'edició moderna són pràcticament idèntiques entre elles i escrites en 5è mode [*tritus autèntic*], un mode que presenta un caràcter d'estabilitat i alegria.²¹ De tota manera, les melodies del processional targarí estan molt més elaborades que les altres dues versions, fet que ve a indicar la diversitat que podia existir en les melodies de la música litúrgica.²²

El cant, de manera molt simple ve a mostrar les diferències de partícips en les processons de la Tàrraga de mitjan XVIII: el cant l'enceta un religiós, un ajudant només, no el cabiscol o *chantre* —els cantors per excel·lència—, ni el celebrant, la figura rellevant de la cerimònia, i ho fa de cara a la població, però aquesta no respon, sinó que és la totalitat del clero qui ho fa. És una representació on intervé el poble, els fidels, però d'una manera passiva, sense cap participació d'aquests, els fidels són mers espectadors i aquesta nul·la participació, com a actors, és ben patent durant segles, fins a mitjan segle XX.

¹⁸ Es tracta de l'edició vaticana proposada per Solesmes. És un dels volums més usats en la litúrgia. Vegeu: *Liber Usualis Missae et Officii*. Tornaci (Belg.), Desclée et Socii, 1929.

¹⁹ Concretament ve a ser: *Manual Procesional para el uso de la Provincia de San Joseph de los Franciscos Descalzos en Castilla la Nueva. En cumplimiento de lo mandato por el Capítulo Provincial, celebrado en San Luis de Paracuellos en 16 de Mayo de 1789*. Madrid, Viuda de Ibarra, 1798.

²⁰ Dins la jerarquia religiosa, el diaca és el membre que ha rebut el primer grau de l'orde sacerdotal, i té la funció d'assistir, col·laborar i servir a la celebració. Dins els graus tradicionals de l'orde sacramental s'hi troben els que han rebut els *ordes menors*, que són porter, lector, exorcista i acòlit; i els que han rebut els *ordes majors*, que són subdiaca, diaca, prevere i bisbe.

²¹ ASENSIO, Juan Carlos: *El canto gregoriano... Ob. cit.*, p. 324, 327 i 341.

²² *Manual Procesional para el uso... Ob. cit.*, p. 18. *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 520 i 1246.

Se faran la professó, cantant las antífonas següents. A[ntifo]na

Adorna thalamum tuum²³

L'antífona fa referència al moment que Maria porta Jesús al temple i el presenta davant Simeó. L'obra està escrita en 6è mode [*tritus plagal*], un mode que expressa pietat i senzillesa espiritual, adequada al dia de la presentació. Si es compara el text del processional targarí amb el de l'edició vaticana moderna s'hi troba que el mot "genitum" en aquesta darrera edició ha estat eludit: *Filium ante luciferum genitum: quem accipiens* (fill engendrat abans del matí que produirà). Les dues melodies tenen traces similars en els primers versets, després presenten poques similituds. Per tant, sembla evident que ambdues versions tenen una familiaritat en arrel melòdica, no però en la resta de l'obra. Si es du a terme la comparativa amb l'antífona del processional franciscà de 1789, aquesta està en 5è mode. Pel que fa al text, és idèntic al de l'antífona targarina; ara bé, la melodia franciscana és molt més aproximada a l'edició moderna que a la del volum targarí, a més, el volum franciscà delimita el cant de l'antífona en dues seccions o, tal com diu la font, en dues "estacions".²⁴ Aquest cant i els tres que segueixen expressen els primers versicles del text evangèlic referent a la Presentació de Jesús al temple i la reacció del vell Simeó (Lc 2:22-28).²⁵

Alia A[ntifo]na

Responsum accepit

El text fa referència al fet que Simeó rebé un senyal de l'Esperit Sant que li confirmava que no veuria la mort sense haver conegut el Messies, i en prendre Jesús dels braços de la seva mare el reconegué. Està escrita en 2n mode i conté també una sola diferència textual amb l'edició vaticana, això és el canvi de l'ordre de la paraula *Domine*. Al processional s'hi troba *Nunc dimittis servum tuum Domine in pace*, igual que al volum franciscà, mentre que a l'edició moderna s'hi troba *Nunc dimittis, Domine, servum tuum in pace*. En aquest cas, el sentit de la frase no varia. En l'edició vaticana i

en la franciscana l'antífona està escrita en 2n mode, com en el processional. Al volum targarí la melodia comença de manera similar, però posteriorment només coincideixen en algun gir melòdic i en alguna cadència. Com en l'anterior antífona, el volum franciscà presenta la música de manera similar a l'edició moderna però en delimita el cant també en dues estacions, com si es tractés de dues obres diferents.²⁶

V[erso]

Cum inducerent

És el verset de l'antífona anterior en què el text fa referència al fet que els pares portaren Jesús al temple perquè ho marcava la llei i Simeó els el prengué dels braços. En el processional targarí s'omet la primera paraula *cum*, de *Et cum inducerent*, mentre que en les edicions franciscanes i més moderna sí que hi consta. En aquestes dues edicions el cant forma part de l'antífona anterior i no està tractada com un verset independent. Està escrit també en 2n mode.²⁷

Al entrar en la Iglesia

R. Obtulerunt pro eo Domino

El text cita que Josep i Maria van oferir al temple, com era costum, un parell de tórtors i dos colomins, i Maria quedà purificada segons la llei de Moisès. Com en les dues peces anteriors el responsori es presenta escrit en 2n mode en les tres edicions. En les dues darreres, la notació musical és pràcticament la mateixa llevat d'un petit gir en la part central. En canvi, en el processional targarí només és idèntica en l'inici de la composició i en algun moment del transcurs del responsori.²⁸

En acabar la processó se celebra la missa de la Purificació.

[p. 9-30] "De Processione Do[minica] Palm[arum].

Lo Diaca girát al poble cantarà".

Procedamus in pace

Aquest i el següent cant són idèntics als de la processó anterior. Aquest cop, però, pel que fa a l'edició franciscana és diferent al de l'anterior; ara es presenta en 5è mode, igual que en l'edició moderna.²⁹

²³ Antífona exclusiva per al moment de la benedicció de les candeles el dia de la Purificació. Sembla que l'antífona és d'origen bizantí i que hauria estat traduïda al llatí en temps de l'emperador Carlemany (segles VIII-IX). Vegeu: ASENSIO, Juan Carlos: *El canto gregoriano... Ob. cit.*, p. 151.

²⁴ *Manual Procesional para el uso... Ob. cit.*, p. 18. *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 1246.

²⁵ Cf. *La Bíblia*. Abadía de Montserrat, Casal i Vall, 1975, segona edició, p. 2132.

²⁶ *Manual Procesional para el uso... Ob. cit.*, p. 21. *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 1247.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Manual Procesional para el uso... Ob. cit.*, p. 23. *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 1247-1248.

²⁹ *Manual Procesional para el uso... Ob. cit.*, p. 36. *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 520.

Respondrà lo clero

In nomine Christi Amen

Aquesta resposta té les mateixes característiques que el cant anterior.

Se faran la professó, cantant las antífonas següents. A[ntifo]na

Cum appropinquaret³⁰

L'antífona és una síntesi del text de Mateu i Lluc que narra l'entrada de Jesús a Jerusalem.³¹ Pel que fa al text, l'antífona targarina mostra tan sols una diferència amb la moderna, i és on diu *quod contra vos est, et invenietis*, mentre que en l'edició moderna el text es presenta *quod contra vos: et invenietis*, eludint-ne *est*. El cant està escrit en 7è mode [*tetrardus autèntic*], considerat pels teòrics de l'època medieval com un mode angelical i de joventut; això és perquè dels vuit modes en què es basa la música gregoriana, és el mode més agut, com també pels salts i l'agilitat que habitualment comporta la seva estructura melòdica.³² Melòdicament, la melodia targarina és idèntica en l'incipit inicial a l'edició moderna en 7è mode també, mentre que la franciscana, en 2n mode, és completament diferent.³³ Tornant a l'antífona franciscana, aquesta no presenta igual text que en les versions targarina i moderna, sinó que es tracta d'una de les antífonas particulars acceptades i usades en alguns ordes regulars. Justament, en aquest processional franciscà s'eludeixen les cinc antífonas següents i es passa directament al *Gloria laus et honor*.

Alia A[ntifo]na

Cum audisset populus

El sentit de l'antífona ve a ser un comentari, la reacció de lloança del poble en veure l'arribada de Jesús. L'antífona que presenta certa ambigüïtat tonal, en un principi sembla estar escrita en 5è mode, però a mesura que es desenvolupa no queda prou evidenciat, i crea el dubte que pogués tractar-se del 4t mode [*deuterus plaga*], classificat pels medievals com un mode dolç, tendre, suau. En l'edició moderna està escrita en 5è mode, amb la seva característica d'estabilitat i alegria. Pel que fa al text és idèntic en les dues versions.³⁴

Alia A[ntifo]na

Ante sex dies

De nou fa referència a l'entrada a Jerusalem sis dies abans de la Pasqua, la festa jueva, però en aquest cas el text hi fa present l'alegria dels infants. L'única diferència textual es presenta al final de l'obra del volum targari amb la paraula *tuæ*, que en l'edició moderna ha estat exclosa: *in multitudine misericordiae tuæ: Hosanna...*³⁵ L'antífona escrita en 2n mode, es diferencia de l'edició moderna perquè aquesta es troba en 8è mode [*tetrardus plaga*], considerat pels tractadistes medievals com un mode d'equilibri.³⁶

Alia A[ntifo]na

Occurruntur turbæ

Ve a ser una antífona amb caràcter d'homenatge triomfal. L'única diferència en el text es troba al final de l'antífona: el manuscrit targari presenta *Osanna in excelsis*, mentre que en l'edició moderna s'hi troba tan sols *Hosanna*. L'antífona està escrita en 8è mode i amb idèntica melodia inicial i diverses coincidències en el seu transcurs que en l'edició moderna.³⁷

Alia A[ntifo]na

Cum Angelis

El text és una incitació a unir-se amb els àngels i els nens clamant al qui venç la mort. Les dues versions estan escrites en el mateix mode, en el 7è, i amb moltes proximitats melòdiques.³⁸

Alia A[ntifo]na

Turba multa

L'antífona presenta la gran multitud que van aclamar el Senyor. Escrita en 4t mode en les dues versions, i amb proximitats melòdiques en tot el decurs de l'obra.³⁹

Al tornar la professó, dos, o mes cantors, entrarán dins la iglesia, y tancada la porta, estant drets, de cara á la professó, cantarán los dos següents versos, y lo Sacerdot, y cantors de fora la Iglesia repetiran los sobredits versos.

³⁰ Antífona d'origen gal·licà composta probablement pel saragossà Teodulf (†821), bisbe d'Orleans. Vegeu: ASENSIO, Juan Carlos: *El canto gregoriano... Ob. cit.*, p. 153.

³¹ Concretament, Mt 21:1-9 i Lc 19:21-39. Cf.: *La Bíblia. Ob. cit.*, p. 2067 i 2178.

³² ASENSIO, Juan Carlos: *El canto gregoriano... Ob. cit.*, p. 347.

³³ *Manual Procesional para el uso... Ob. cit.*, p. 37. *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 520.

³⁴ ASENSIO, Juan Carlos: *El canto gregoriano... Ob. cit.*, p. 337. *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 522.

³⁵ *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 523.

³⁶ ASENSIO, Juan Carlos: *El canto gregoriano... Ob. cit.*, p. 351.

³⁷ *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 523.

³⁸ *Ibid.*, p. 524.

³⁹ *Ibid.*

Cantors dins la Iglesia.

Gloria laus

És un clam de lloança i honor a Crist i on es recorda l'alegria dels infants en l'entrada a Jerusalem. L'inici de l'himne, *Gloria*, com els cinc versicles que segueixen, es troben escrits en 1r mode, tant en el manuscrit targarí com en les edicions franciscana i moderna.⁴⁰ Les edicions franciscana i moderna presenten a l'inici de l'himne diferències pel que fa a la música, mentre que en els versicles són idèntics. Ara bé, en el manuscrit targarí la música és diferent tant en l'inici de l'himne com en els versicles, essent, a la vegada, una melodia més simple que la de les dues edicions citades. En aquest cas són els dos cantors de dins l'església que canten la lloança inicial més el primer verset, *Israel es tu Rex*, la proclamació que és Déu d'Israel, del llinatge de David.

Los de fora la Igl[esi]a repetiran

Gloria.

Dins la Igl[esi]a

Coetus in excelsis te laudat

És el segon verset, cantat pels dos cantors, que expressa que la humanitat el lloarà.

Fora la Igl[esi]a

Gloria.

Dins la Igl[esi]a

Plebs hebraea

El tercer verset, cantat des de dins, diu que el poble jueu surt a celebrar la seva arribada amb oracions i himnes.

Fora la Igl[esi]a

Gloria.

Dins la Igl[lesia]

Hi tibi passuro

El quart verset, des de dins, afirma el seu reialme.

Fora la Igl[esi]a

Gloria laus.

Dins la Igl[lesia]

Hi placuere tibi

I el darrer verset, també des de dins, li clama clemència com a rei.

Fora la Igl[esi]a

Gloria laus.

Lo Subdia[ca] ubrira la porta de la Iglesia donant en ella tres colps, y entra la Professo cantant

Ingrediente Domino

Ara es presenta un càrrec inferior dins l'estament sacerdotal, el de subdiaca, un ajudant en els quefers més simples dins la celebració. Aquest és un element simbòlic litúrgicament, és l'entrada al temple, a la casa del Pare, la rememoració de l'entrada de Jesús a Jerusalem, la ciutat de Déu; és un dels elements més destacats de la processó. El text del responsori ve a ser un resum del que s'ha presentat anteriorment. El responsori està escrit en 2n mode en les tres versions estudiades. Melòdicament, la versió targarina difereix bastant, tot i alguna similitud en l'inici de l'obra, de les edicions franciscana i moderna, les quals són molt similars entre elles.⁴¹

[p. 31-44] **“Ordo serva[n]dus in Processionibus Litan[iam] majo[ribus] die S[anc]ti Marci, & mino[ribus]. feri[a] II-III & IV. ante festum Ascensionis Do[mi]ni.**

A partir del segle XVI l'església estipula de manera generalitzada les seves festivitats segons la seva rellevància litúrgica. S'organitzaven en ritus simples o en ritus dobles, i dins d'aquests, se subdividien en majors o menors, o bé, de primera o segona classe, depenent del grau de solemnitat. Les *Lletanies*⁴² tenen lloc dues vegades l'any: per la festa de sant Marc (25 d'abril), anomenada *Lletanies Majors*, i tres dies abans de l'Ascensió de Crist, anomenades *Lletanies Menors* o rogatives. Lletania significa súplica i pregària, i la primera és coneguda de tres maneres: *Lletania Major*, *Processó en VII Formes* i *Creu Negra*. La festivitat de sant Marc d'antuvi era considerada una festa de les anomenades *Dobles Majors de segona classe* del curs de l'any.⁴³ Les *Lletanies Menors* foren establertes per sant Mamert l'any 470. La diferència entre ambdues lletanies és purament nominal, és tan sols per distingir-les, ja que tenen per finalitat impetrar la benedicció celestial sobre els fruits del camp i prevenir de calamitats

⁴⁰ Aquest himne sí que consta que va ser compost per Teodulf mentre era bisbe d'Orleans. Vegeu:- *Manual Procesional para el uso... Ob. cit.*, p. 40ss. *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 524ss.

⁴¹ *Manual Procesional para el uso... Ob. cit.*, p. 43-45. *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 526.

⁴² Ve a ser una súplica o pregària pública consistent en una sèrie de peticions o d'invocacions breus a les quals es respon amb un refrany. Pel seu caire suplicatori col·lectiu, les lletanies han anat sempre lligades a les processons rogatives i de prec.

⁴³ *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 1286.

del temps (calamarsa, tempestes, sequera, plagues, etc.).

Congregats Clero, y Poble devant lo altar major posats drets, y descuberts, entonaran los capiscols (proseguint lo Clero) la Antiphona següent.⁴⁴

La processó, tal com cita el text, s'iniciava a l'altar major del temple i estaven descoberts; de fet, aquest aclariment no ve a indicar exclusivament que la processó fos exterior, podia ser-ho o no, sinó que indica que deurien portar les típiques capes pluvials, amb caputxa, usades en les processons i en el cor.⁴⁵

Exurge Domine adjuva nos

Es tracta de l'antífona que dona inici a la processó i que ve a ser un clam a l'ajuda i protecció de Déu. L'antífona està escrita en 2n mode. Aquesta antífona, tant en el processional dels franciscans com en l'edició moderna, és pràcticament idèntica.⁴⁶ Respecte al volum targarí, si es compara amb els altres dos processionals, té suficients semblances com per poder dir que es tracta de la mateixa composició, encara que més senzilla, menys elaborada melòdicament. Dins l'antífona s'hi troba un fragment del salm **Deus aribus**.⁴⁷ Se seguia amb el **Gloria Patri** per tornar a **Exurge Domine adjuva nos**.

Repetida la A[ntipho]na se agenollaran tots davant dit altar major. y dos cantors agenollats comensarán a cantar devotament las Litanias y lo Cor respondran com de baix esta disposat, y havent dit los Capiscols, Sancta Maria. y respot lo Cor. Ora pro nobis. se alsarán, y faran la Professo.

En aquesta processó es presenten elements musicals ben diferenciats, tot i que en l'edició moderna ja s'hi troba representat com a element habitual dins el cerimonial, i el fet que siguin dos els cantors agenollats que comencin les *litanies: Due Cantores ante altare majus genuflexi Litanias incipiunt, et omnes versus duplicantur, nisi Processio fuerit impedita*.⁴⁸ En el cas targarí, però, s'hi afegixen els cabiscols, els cantors més hàbils, els que deurien regir el cor —n'hi havia més d'un?

Kyrie eleison.

Cor

Kyrie eleison⁴⁹

Pater de celis Deus

Cor.

Miserere nobis⁵⁰

Sancta Maria.

R. Ora pro nobis.⁵¹

En total són cent deu intervencions; les cent una darreres amb la mateixa melodia, fet que no es troba en la versió moderna. En aquesta estan distribuïdes en deu melodies diferents, una per a cada tipologia invocativa. En la darrera del volum targarí li corresponen vuit melodies de l'edició moderna i cinc en la franciscana, fet que ve a indicar una certa simplicitat en la musicalització dels textos targarins. Altrament, en les intervencions finals, quan es clama que el Senyor deslliuri de tot mal, a l'edició moderna s'hi troba una petició més que no pas al manuscrit targarí i que al franciscà, justament és el de *Ut omnes errantes at unitatem ecclesiae revocare, et infideles universos ad Evangelii lumen perducere digneris*, que fa referència als que s'han extraviat de l'esglé-

⁴⁴ Com a aportació complementària i comparativa al que s'està citant, es coneix l'organització de la litúrgia del dia de sant Marc a la catedral de Barcelona. La diada s'iniciava amb l'hora de *matines*, i les següents hores de *laudes* i *prima* eren resades. Per prendre una referència, a la catedral barcelonina l'hora de *tèrcia* començava a dos quarts de vuit del matí i era tan sols entonada pels cabiscols, mentre que la *sexta* s'adjuntava amb la *missa conventual*, que també era resada. En acabar l'hora de *nona*, també resada, el cor cantava l'antífona *Exsurge Domine adjuvanos* i s'entonava el primer vers del salm 43 *Deus aribus nostris*, el *Gloria Patri* i es repetia l'antífona. Es duia a terme l'*Asperges* i després s'entonaven les *Litanies*, en el moment de dir *Sta. Maria*, començava la processó cap a l'Hospital General, on es feia l'ofici a cant d'orgue, que era interpretat per la capella de la catedral. Acabat l'ofici, els cabiscols entonaven l'antífona *Regina caeli*, la qual cantaven fins al portal de l'hospital. De retorn cap a la catedral entonaven l'antífona *Ave maris stella*. Com que el trajecte no era molt curt, anaven repetint sempre a partir del segon vers i no arribant a dir mai el tercer, el qual es cantava un cop la processó entrava a la catedral i s'arribava davant l'altar de sant Marc. Després d'aquesta darrera estrofa els cabiscols entonaven altre cop l'antífona *Regina caeli*, que es cantava de camí al presbiteri i així s'acabava la processó. Vegeu: PAVIA I SIMÓ, Josep: "Calendari músico-litúrgic de la catedral de Barcelona (segles XVII-XVIII)", a *Anuario Musical*, 55 (2000), p. 140.

⁴⁵ GUDIOL, Josep: "La indumentària litúrgica", a *Gasetta de les Arts*, 17 (1925), p. 142.

⁴⁶ *Manual Procesional para el uso... Ob. cit.*, p. 17 i 60. *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 731 i 1245.

⁴⁷ Es tracta del salm 44 (43):2, vegeu: *La Bíblia. Ob. cit.*, p. 1168.

⁴⁸ *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 731.

⁴⁹ En total són cinc invocacions amb la mateixa melodia.

⁵⁰ Quatre invocacions amb la mateixa melodia.

⁵¹ Cent una invocacions amb la mateixa melodia.

sia i per portar la llum de l'Evangelí a tots els incrèduls. En aquest sentit, bé es podria creure que ha estat afegit posteriorment al segle XVIII. La comparativa de les melodies de les lletanies de les tres edicions presenten diferències entre totes elles, tot i així, sembla que la música del volum targarí —tot i ser melodies molt simples— té més semblances a la del volum franciscà que no a la versió més moderna. En aquest sentit, sembla que en el manuscrit targarí estaria escrit en 2n mode mentre que la versió franciscana i l'edició moderna estarien en 1r mode. Després de les invocacions segueix l'**Agnus Dei**, **Miserere nobis**, **Kyrie eleison**, **Pater noster**, tots ells sense musicar, i el salm 69, **Deus in adiutorium**, seguit d'oracions diverses.⁵²

[p.45] “Oratio pro fuganda Peste

En el volum targarí es presenten un himne, una antífona i un salm. En aquest cas no contenen la música escrita, però el seu ús en el cant litúrgic és de caire habitual, en major mesura la *Salve Regina*. Aquesta manca de presència musical en la processó permet tenir-ne dues consideracions: una que en la processó fossin tan sols resades, per això no mostra cap traça musical; i dues, que fossin prou conegudes i no haguessin estat necessari escriure'n la música.

Stelle coeli extirpavit

Es tracta de l'himne marià que duu aquest nom i és un prec contra la pesta i la maldat, tot clamant a la Mare de Déu exalçant-li els seus valors celestials. En aquest cas el volum targarí presenta el text complet de l'himne.⁵³

A continuació s'insinua l'antífona mariana major **Salve Regina**, sense cap més especificació respecte a aquesta obra. L'antífona presenta dos caràcters, el primer de prec, i el segon llaor a Maria. D'aquesta antífona hi ha dues versions: la més lluïda o *solemnis*,

escrita en 1r mode; i la *simplici*, escrita en 5è mode i menys ornamentada.⁵⁴ Ambdues obres són de les cabdals en l'*ofici* i amb un ampli ús dins l'any litúrgic, en aquest sentit no calia copiar-ne la música ja que era de sobres coneguda.

Per acabar s'esmenta també el **Psalm Domine ne in furore**, el salm número 6. Es tracta d'un salm en què els primers versicles denoten angoixa i dolor del penitent per passar posteriorment a una confiança amb Déu. En aquest cas tampoc està musicat, però en l'edició moderna s'hi troba una musicalització, escrita en 7è mode i amb una recitació molt senzilla. El salm es troba inserit en el segon nocturn de les matines de l'*Ofici de Difunts*.⁵⁵

[p. 46-58] “De Proces[sione]. recipiendi in. visitatione Illustrissimum & Reverendissimum] Do[mi]n[u]m Episcopum.

Una de les tasques habituals del bisbe és visitar les parròquies del seu bisbat, reunir-se amb els religiosos, veure'n el seu estat i conèixer-ne la realitat, impartir el sagrament de la confirmació, etc., és el que es coneix com a visites pastorals. En el cas de l'església targarina, l'arribada del bisbe es duia a terme amb tots els honors i la celebració litúrgica que li pertocava pel seu rang i com a màxim exponent del bisbat. Segons el volum targarí la processó del bisbe s'estipulava de la següent manera:

Posats agenollats devant lo altar major. entonaran los Capiscols lo Himne Ave Maris stella.

En el volum s'especifica que seran els capiscols els qui han d'entonar l'himne marià seguit de tot el clero.⁵⁶ Aquest tampoc està musicat, això ve a significar que es tracta d'un himne suficientment conegut per la comunitat i que ja no calia escriure'n la música. Igual com succeeix amb l'antífona *Salve Regina*, aquest himne està escrit en més d'un mode musical, concretament, en tres

⁵² Aquestes darreres parts no duen música aplicada, en aquest sentit doncs, musicologicament, no cal tenir-les en compte.

⁵³ D'aquest himne, tot i haver-hi composicions polifòniques, com les de Michael Haydn (*1737; †1806) i Joseph Martin Kraus (1756; †1792), no es troba en el volum dels cants de la missa i l'*ofici* més d'ús comú com el *Liber Usualis*, el que s'ha utilitzat en els comparatius en aquest treball.

⁵⁴ Es tracta d'una de les quatre antífones marianes majors que clouen l'hora de *Completas* de l'*Ofici Diví* o *Hores canòniques*. El temps litúrgic en què s'usa aquesta antífona ve a ser de les primeres *Vespres* del Diumenge de Trinitat —el diumenge següent a la Pentecosta— fins a l'hora de *Nona* del primer dissabte anterior a l'Advent, també s'usa a més, com en el present cas, per a altres celebracions destinades a la llaor i al prec a la Mare de Déu. Per a més informació referent a aquesta antífona, vegeu: SALIS I CLOS, Josep M.: *El repertori litúrgic marià a Catalunya a finals del segle XVII. (Les antífones marianes majors de l'M 1168 del “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya)*. Tesi doctoral. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 488-498. Veure també: *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 281 i 283-284.

⁵⁵ *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 1155.

⁵⁶ Himne marià de les segones *vespres* de la festa de la Mare de Déu —el 15 d'agost—, usat ja en la litúrgia al segle IX. Vegeu: *Liber Usualis* 1087-1091.

modes diferents: un primer que està escrit en 1r mode; una segona musicalització, aquesta en el 4t mode; i una tercera, ara en 7è mode. Òbviament la melodia és diferent en cadascuna de les tres musicalitzacions. Tot i així, sembla més probable que fos la primera de les tres versions la que s'usés ja que és la que ha tingut més difusió.

En aquest cas, i tenint present que no és un diaca qui inicia musicalment la processó, sinó que és el cabiscol, el màxim exponent de la música al temple, es prepara una processó de les més solemnes, no és purament litúrgica, sinó que és de solemnitat per commemorar l'arribada del cap de l'església. En aquest sentit es ve a mostrar que hi havia una jerarquització en el moment d'entonar els cants, depenent del tipus de cant i de la rellevància de la festivitat o celebració. A més, no passa desapercebut el fet que el primer cant es canti davant l'altar major, i per dues raons: primera, perquè és un cant de salutació mariana, i segona perquè aquest cant s'interpreta davant la patrona titular del temple, la Mare de Déu de l'Alba. Dins d'aquest context, l'antífona tracta a Maria amb els típics elements, com ara l'estrella del mar, la porta del cel: *Ave maris stella...felix cæli porta*, etc., elements que també tenen a veure amb la salutació a la Mare de Déu de l'Alba, com ara, el tan particular i localista de *stella matutina*. Com totes les antífofes marianes, aquesta presenta una breu primera part de lloança per passar tot seguit a la súplica, atorgant a Maria el caràcter d'intercessora, advocada i mitjancera entre la humanitat i Crist.

Dins la litúrgia els textos i els cants s'escullen conscientment i en aquest cas es presenta l'inici des de la humilitat humana i la lloança mariana. Com a afegitó, cal esmentar que tant en l'edició franciscana com en la moderna, a l'arribada del bisbe no es canta aquesta antífona, sinó que es passa directament al cant de salutació —*Sacerdos et Pontifex*—, en aquest sentit doncs, pren més vigència el que s'acaba d'esmentar de la salutació del *Ave maris stella*.

y cantant lo Clero dit himne aniran a rebre lo Senyor Bisbe, y en arribar quan lo Sacerdot li donara à adorar la vera Creu entonaran los Capiscols, y cantarà lo Clero la Antiphona següent.

En aquest cas torna a ser el màxim representant del temple qui de nou entona el

cant, seguit altre cop de la totalitat del clero. El moment de la processó és de màxima rellevància ja que el rector dona a besar al bisbe la *Vera Creu*, el *Lignum Crucis*, l'estauroteca⁵⁷ on es guarda el fragment de la creu de fusta on fou crucificat Crist. Es manifesta que la processó sortirà de l'altar major i anirà a rebre al bisbe. On? No queda prou especificat, però pel comentari que es fa més endavant havia de ser fora del temple. Era a la plaça potser? O a l'entrada de la població? Després de besar la relíquia i encara fora de l'església es canta l'antífona següent.

Antiphona Sacerdos, & Pontifex

L'antífona presenta el bisbe com a màxim exponent religiós i se li canta l'antífona de salutació com a *Pastor del poble de Déu*, i se li demana que pregui per nosaltres. El manuscrit targarí presenta una diferència textual comparant-la amb l'edició franciscana i la moderna, això és: *pastor bone in populo ora pro nobis Dominum*, mentre que en les altres dues edicions s'hi troba *pastor bone in populo, sic placuisti Domino*. La diferència textual radica entre *preguem al Senyor enfront va agradar al Senyor*. Pel que fa a la música, en la versió targarina i moderna es troba escrita en 1r mode, amb diferent musicalització però amb traces o girs coincidents, això vindria a significar que l'arrel seria comuna. En canvi, la versió franciscana, escrita en 5è mode, conté la melodia ben diferenciada de les dues anteriors.⁵⁸

Acabada la an[tipho]a. se agenollaran, y los Capiscols entonaran lo següent Himne, y proseguint lo Clero; dit lo primer vers se alsarà y tornarà la professo a la Igl[esi]a.

De genolls en terra, i tenint la genuflexió com a element de reverència, servitud i veneració, es comença a cantar un dels himnes més destacats de la litúrgia, el *Veni creator spiritus*. Com en els altres dos cants, l'inicien els cabiscols cantant el primer verset i segueixen la resta dels religiosos. Els sis versos següents es canten mentre la processó va de retorn a l'església. En aquest comentari i el que seguirà es dóna a entendre que el bisbe es rebia fora del temple com a element de poder damunt els fidels tot i donant-li la benvinguda.

⁵⁷ Terme que prové del grec *stauros*: estaca, en relació a la fusta de la creu.

⁵⁸ *Manual Procesional para el uso... Ob. cit.*, p. 90. *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 1549. Justament en el *Liber Usualis* l'antífona que es tracta pot ser intercanviada pel responsori *Ecce sacerdos magnus, Ob. cit.*, p. 1550.

Himne

Veni creator spiritus

El text de l'himne és idèntic en les versions targarina i moderna mentre que la melodia del volum targarí s'inicia de manera similar a la de l'edició moderna, ambdues en 8è mode, però divergeix en diversos moments. Aquest fet, de nou ve a significar el fet que les variants sobre els cants més coneguts i usats en la litúrgia podien haver-se modificat a causa d'una possible deformació per part dels intèrprets en temps.⁵⁹

Al entrar en la Iglesia donará lo Sacerdot la Vera Creu al Diaca, y donat lo salpasser al Senyor Bisbe, y haverlo encensat, pendrá la Vera Creu, y luego los Capiscols entonaran lo Himne *Te Deum laudamus*.

La cerimònia segueix amb un altre dels himnes destacats de la litúrgia. Aquest és en acció de gràcies i en el manuscrit targarí no se'n presenta ni el text ni la música cosa que fa suposar àmpliament la seva coneixença. En l'edició moderna es troben dues versions de l'himne: una, musicalment ornamentada –*tonus solemnus*–, i l'altra, més senzilla, menys ornamentada i més recitada –*tonus simplex*–, escrites les dues en 3r mode (*deuterus autèntic*), un mode que els teòrics medievals han considerat com el mode de la ira; i dels vuit, el mode que presenta més sensació de misteri i foscor.⁶⁰

y proseguen lo Clero anánt al altar major, ahont agenollats proseguirán fins à la fi, y respondran als versets següents.

En realitat són sis els versets amb les seves conseqüents respostes. Al manuscrit no estan musicats, ara bé, a l'edició moderna dos d'aquests –amb la conseqüent resposta– sí que ho estan: el primer de tots, *Protector noster aspice*, escrit en 4t mode, forma part de l'*Introitus* de la missa del Diumenge xiv després de la Pentecosta i està extret del salm 83.⁶¹ El segon verset musicat –que ve a ser el penúltim del manuscrit– és *Domine exaudi oratione*, el que segueix a l'*al-leluia* del Diumenge xvii de després de la Pentecosta, escrit en 7è mode.⁶² D'aquests versets, sen'ha pogut identificar un altre, el

Salvum fac servum tuum, que està extret del salm 86.

Respon lo Clero als versets,⁶³ y benedictió que dira y dona lo Senyor Bisbe. Vestit lo S^e Bisbe de negre, ò morat entonara la següent an[tifon]a.

Ara és el bisbe qui entona un cant. Per què ell i no els cabiscols com en els cants anteriors? Per quina raó és el mateix bisbe el que ara entona el cant? Pel que fa al color morat o negre del vestit, el morat ve a ser el color penitencial, i el negre, per a les misses de difunts i funerals. El que tot seguit es presenta és un acte penitencial i el bisbe canta la quarta antifona de les *Vespres* de l'*Ofici de Difunts*, amb el text del tercer verset del salm 129, el salm que segueix en la celebració de difunts i en la mateixa processó targarina.⁶⁴

Si iniquitates

La melodia no es presenta completa, tan sols hi consta la primera frase, fet que indica que devia ser una antifona prou coneguda, o també que es tractés solament de la introducció, l'incipit, sense haver-se de cantar la seva continuació. Està escrita en 8è mode, i entre la versió targarina musicada i la de l'edició moderna hi ha tan sols una nota variada.

Encontinent los Capiscols entonaran lo seguen Psal[m]. y lo Clero proseguira cantant lo tot ab *Req[uiem]. et[ernam]*. à la fi.

Psalm 129

De profundis clamavi 8 to

En les *Vespres* de l'*ofici de difunts* és el salm que segueix a l'antifona anterior, està escrit en el mateix 8è mode i és pràcticament igual en el processional targarí que en l'edició moderna. Es tracta del salm 129. Curiosament, en aquest cas s'especifica que l'obra està escrita en 8. to., fet que no es dona en cap altra melodia. Tradicionalment era un dels càntics que cantaven els peregrins jueus en el seu viatge a Jerusalem. És també un dels set salms penitencials.

Acabat de dir lo Psalm. cantaran la an[-tiphon]a següent y respondran als versets y oracio del Senyor Bisbe.

⁵⁹ El text de l'himne s'atribueix al monjo Ràban Maur Magnensi (*776; †856), vegeu: ASENSIO, Juan Carlos: *El canto gregoriano... Ob. cit.*, p. 289.

⁶⁰ *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 1541-1546. ASENSIO, Juan Carlos: *El canto gregoriano... Ob. cit.*, p. 333.

⁶¹ *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 870.

⁶² *Ibid.*, p. 883.

⁶³ A la darrera resposta, *Amen*.

⁶⁴ *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 1146.

Antiphona
Si iniquitates

És la mateixa antifona anteriorment cantada pel bisbe; ara es mostra completa, havent-hi algunes petites diferències melòdiques entre la versió targarina i la moderna.

Dita la oracio, van al cementiri cantant lo Clero el responsori següent.

Qui Lazarum resucitasti⁶⁵

Es tracta del segon responsori del primer nocturn de les *Matines* de l'*Ofici de Difunts* i al manuscrit es presenta el text complet sense musicar; així doncs, significa que també devia ser prou conegut i no calia escriure'l. Si es compara amb el responsori de l'edició moderna, s'observarà que aquest darrer està escrit en 4t mode.⁶⁶

Acabat lo Resp[onsori] posats en lo mitg del cementiri cantaran la absoluta general Liberame D[omi]ne.

La celebració es trasllada altre cop fora de l'església, ara al cementiri, i com era habitual en les poblacions, els cementiris estaven situats a redós de l'església. Aquest espai sembla que a l'església targarina devia estar situat en el que avui dia és la plaça Major, la plaça de Lluís Millet i la plaça dels Àlbers; malauradament, el text no permet conèixer-ne més detalls.⁶⁷

L'absoluta *Liberame Domine* ve a ser el segon responsori del tercer nocturn de les *Matines* de l'*Ofici de Difunts* —el cant anterior corresponia al primer nocturn—, i al manuscrit es presenta el text complet sense musicar. El mateix responsori forma part com a segon responsori de les *exèquies ordinàries*. En l'edició moderna està escrit en 1r mode.⁶⁸

y al fi de dita absoluta, cantaran los Capiscols Requiescat in pace. Clero.

Amen.

Sense musicar també. És el verset que clou

les *Vespres* de l'*Ofici de Difunts* i la *Missa de Difunts* o *Missa de Rèquiem* i està escrit en 7è mode.⁶⁹

y tornaran à la Iglesia dient ab veu congruent tot lo Psalm.

Miserere.

També sense musicar al volum targarí. Es tracta del salm 50, una súplica per demanar perdó i clemència pels pecats comesos. Dins la litúrgia aquest cant es troba en cinc moments diferents: després de la primera antifona de l'hora de *laudes* del Dijous, Divendres i Dissabte Sant; a les *Exèquies ordinàries* per als difunts; i a l'hora *laudes* de l'*Ofici de Difunts*. Segons el *Liber Usualis*, aquest salm es presenta amb quatre musicalitzacions diferents, això és: una per a cada dia del *Tridu Sacre* (Dijous, Divendres i Dissabte Sant); i la mateixa per a les *Exèquies* i l'*Ofici de Difunts*. És molt possible que la manifestada en el manuscrit targarí es correspongués amb aquesta darrera, escrita en 6è mode.⁷⁰

A la visita del SS Sagrament, en ubrir lo Sr Bisbe lo sacrari cantaran lo Clero lo Himne.

Pange lingua.

Un cop dins l'església es passava a visitar el sacrari. El *Pange lingua* ve a ser un himne destinat a dos moments diferents de la litúrgia, amb dos textos diferents, un per al Divendres Sant (de Venantio Fortunato, s.vi), musicat en 1r mode, i l'altre per a la festivitat del *Corpus Christi* (atribuït a sant Tomàs d'Aquino, s.xiii), i escrit en 3r mode, i on es manifesta la transsubstanciació, quan el pa i el vi es transformen en el cos i la sang de Crist. Tenint en compte que aquest himne es cantava davant del sacrari estaríem parlant del segon cas.⁷¹

y al alzar la Sagrada Hostia, y reservar, cantaran lo vers

Ta[n]tum ergo.

⁶⁵ Tot i especificar-se que el responsori s'ha de cantar, aquest no presenta cap musicalització.

⁶⁶ *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 1158.

⁶⁷ Tàrraga disposava de quatre cementiris, un a la parròquia, un a l'hospital, i els altres dos a les esglésies de la Mercè i del Carme. El 1808 en Francesc Jorba, confiter, que vivia davant mateix del cementiri parroquial es queixava de les males olors provinents del cementiri i s'acordà que per evitar-ho en aquest indret s'hi fes una sagristia nova. El 1749 el visitador enviat pel bisbe es lamenta que el cementiri no tingui porta i que el infants hi juguïn a dintre. Molts anys després, el 1833, es visitador es torna a lamentar que el cementiri no té les parets ben agençades, que els animals hi entren i que per terra hi un bon escampall d'ossos. No és fins al 1841 que sembla que s'endegaren les obres del nou cementiri. Vegeu: SEGARRA I MALLA, Josep M.: *Història de Tàrraga...*, vol.iii, pp.34 i 142-148. PLANES I CLOSA, Josep M.: *La parròquia de Tàrraga...* p. 127 i 152. Així doncs, si l'any 1808 es pretén fer una sagristia nova pel tema de les olors del cementiri aquesta només s'hauria pogut fer a la banda on actualment es troba la plaça dels Àlbers [?].

⁶⁸ *Ibid.*, p. 1138 i 1171.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 1151 i 1188.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 563, 606, 649, 1135 i 1173.

⁷¹ *Ibid.*, p. 626 i 808.

Corresponent als dos darrers versos de l'himne anterior –*Pange lingua*– i que se solen cantar abans de la benedicció del Santíssim Sagrament.⁷²

Al anar a visitar las Fonts Baptismals cantaran lo següent.

Tractus

Sicut cervus

Es tracta d'un *tractus*⁷³ que es canta a la *Vetlla Pascual* quan el sacerdot accedeix al baptisteri per a beneir l'aigua del baptisme. En el volum targarí està escrit en 8è mode, com en l'edició moderna, i melòdicament presenta traces similars tot i que la moderna està molt més elaborada.⁷⁴

En haver lo Sr Bisbe encensat las Fonts fent tres creus cantan los Capiscols lo verset següent.

Spitit[u]s D[omi]ni replevit

En aquest cas tampoc està musicat, tan sols hi ha el text. El verset ve a ser l'*Introitus* per a la missa de l'Esperit Sant, sense la part del salm que li hauria de seguir. En l'edició moderna el cant està escrit en 8è mode.⁷⁵

Acabat de visitar las fonts, torna la Professo en lo altar major.

La visita del bisbe no deixa de ser interessant d'analitzar, ja que ve a mostrar els diversos paràmetres en què es mouen alguns dels elements religiosos que conformen la fe catòlica: el baptisme, amb la visita a les fonts, la introducció dels fidels a l'església; la visita al sagrari, el lloc on es conserva el "cos de Crist"; i la visita al cementiri, on reposen els difunt en espera de la "resurrecció", elements tots ells destacats del trànsit humà.

Si en lo primer ingres de Sr Bisbe à esta vila visitarà la Igl[e]sia en compliment de son ofici Pastoral dita lo Parroco la oracio.

Deus humium visitor.

Es tractaria d'una oració resada i no cantada.

anira à la cadira en la qual rebrà à la

obediencia del Parroco. y comunitaris, entretant se toca lo orga.⁷⁶

Aquesta és l'única referència que es fa de l'instrument al processional. Es desconeix si en algun moment l'orgue acompanyava el *cant pla*; caldria suposar que no, però el fet de no haver-hi polifonia, o música a *cant de orgue*, dóna a entendre que l'instrument restava en silenci. Ara bé, en aquest cas, la funció de l'orgue ve a ser un mer element que realça l'acte de la primera vinguda del prelat a l'església targarina. És en el moment que els religiosos presten homenatge i obediència al bisbe, el moment de més solemnitat dins la jerarquia eclesiàstica, el moment en què l'acte queda magnificat per la música organística omplint-ne tots els racons del temple.

Acabada la funció luego se canta la an[tiphon]a, y verset següents.

Antiphona

Virgo prudentissima

És l'antífona que dona inici a les primeres *Vespres* del dia de l'*Assumpció de la Mare de Déu*, el 15 d'agost, precedint el *Magnificat*. Està escrita en el 1r mode i les versions targarina i moderna presenten certes similituds musicals, fet que les interrelaciona en el temps.⁷⁷

Resp[osta] Pasch[alis].

Alleluia

El manuscrit presenta el cant però no queda prou especificat de quina *Alleluia* es tracta tot i que està en 1r mode ja que va unit a l'antífona anterior.

V[erset]

Exaltata est

R[esposta]

Super coros

Ve a ser un verset amb la seva resposta usat en l'hora de *Tèrcia* per la festa de la Mare de Déu, també en les segones *Vespres* del mateix dia, cadascuna en diferent musicalització segons l'edició moderna. En aquesta edició es troba el verset en 6è mode i la resposta en 5è,⁷⁸ mentre que en el manuscrit targarí tant el verset com la resposta estan sense musicar.

⁷² *Ibid.*, p. 805, 809 i 1558.

⁷³ Cant propi de la missa ja siguin versicles de salm o salm complet que es canta després del *gradual* i en lloc de l'*al-leluia* en temps penitencial (en la Quaresma) o en misses de *Rèquiem*.

⁷⁴ *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 668.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 1106.

⁷⁶ L'orgue estava suspès a l'arcada que dona a la capella de les Santes Espines i s'hi accedia per mitjà d'una escala de caragol situada a l'entrada de la capella, a l'esquerra. L'instrument desaparegué el 26 de maig de 1845 en un incendi que patí el temple i en què es cremà també l'altar major. Per a més informació, vegeu: SALIS CLOS, Josep M: "Anton Font (*1626-†1690)... *Ob.cit.*, p. 173.

⁷⁷ *Liber Usualis. Ob. cit.*, p. 1407.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 1408 i 1414.

[pp.59-61] **“Ordo ad recipiendum processionaliter Visitatorem ab Il[lustriss]mo. & Rmo Episcopum missum. Convocats Parroco y Clero en lo altar major anirà ab professó cantant lo Ave Maris stel[la]. a la porta de la Igl[esi]a à rebre lo Visitador, y en haver est adorat la Vera Creu, torna la professó al Altar major cantant Veni creator spi[ritus]. Passa la professó al cementiri cantant lo Resp[onsori]. Libera me Dom[i]ne. y acabat torna al Altar major. Fa la visita al SS^m sacrament, y despues vista la Fonts Baptismals, cantant en tot lo Clero, com en la visita del S^r Bisbe.**

Himnus Pange lingua”.

Tots aquests cants ja s’han especificat en la processó anterior, aquest cop, en lloc de la visita del bisbe ho fa el seu visitador, que rep gairebé el mateix tracte que el prelat. Ara, però, s’han exclòs alguns dels cants que pertoca només al bisbe, com ara, *Sacerdos et Pontifex*.

[pp.s/n.62-66] **“In Litanias maiorib[us].**

Per cloure el volum es presenten unes segones *lletanies majors*, aquest cop diferenciades de les de la festivitat de sant Marc. En aquest sentit, devien tractar-se d’unes lletanies de caràcter general ja que també són anomenades com a *majors* i el seu contingut no es correspon amb les primeres que s’han vist. En realitat, el que aquí es troba és la *Missa de Lletanies* o de *Rogatives*. En aquest sentit, doncs, el que segueix amplia en bona mesura el contingut del volum, tant en l’aspecte musical, textual, com òbviament litúrgic, fet aquest que li afegeix un destacat valor afegit al volum.

Introitus. Exaudivit de templo

Es tracta de l’*Introit* de la *Missa de Rogatives*. La versió del processional targarí és molt similar a la que presenta l’edició moderna; ambdues estan escrites en 4t mode. Tant el salm que segueix com el *Gloria* formen part del mateix cant.⁷⁹

Psal[mus] Diligam te D[omi]ne

Ve a ser el segon verset del salm 17, *In finem Puero Domini David*, un salm no musicat.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 737.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 738.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p. 739.

En canvi sí que ho està el segon i la meitat del tercer verset, els que s’adjunten al cant d’*Introitus* anterior. Melòdicament és molt similar a l’edició moderna.

Gloria

Ve inserit en el mateix cant anterior. Melòdicament és gairebé idèntica a la versió moderna, però en el text només diu *Gloria*, mentre que la moderna presenta *Gloria Patri*.

Aleluia

És l’*Al-leluia* de la *Missa de Rogatives* que segueix a l’epístola i està escrit en 8è mode.⁸⁰

Ver[so]

Confitemini D[om]ino quoniam

És el verset que es canta sense interrupció després de l’*Al-leluia*. Està escrit també en 8è mode. De la mateixa manera que en els números anteriors, el cant del volum targarí i l’edició moderna tenen moltes segueixen una línia melòdica molt similar.⁸¹

Offer[torium]

Confitebor D[om]ino

Es canta a l’ofertori de la mateixa missa. Com els cants anteriors les melodies són molt similars en les dues versions, ambdues escrites en 6è mode.⁸²

Comunio

Petite, & accipiteis”.

És el cant de comunió de la mateixa missa, similar en les dues versions editades, aquestes en 1r mode.⁸³

Les tres melodies que segueixen, *Kyrie*, *Santus* i *Agnus Dei*, també corresponen a les parts de la *Missa de Rogatives*, i en aquesta no es canta ni el *Gloria* ni el *Credo*. El fet que aquestes darreres parts estiguin afegides posteriorment al volum fa pensar que en un primer moment no calia escriure-les ja que es devia donar per suposat que ja se sabien, possiblement perquè serien cants ben coneguts, tot i així, en algun moment s’afegiren. Melòdicament, aquests tres cants són molt simples i no presenten cap mena d’ornamentació.

[pp.s/n.67-69] **Kyrie eleison.**

El *Kyrie eleison* i el *Christe eleison* són similars als de la missa de les *Lletanies Laurentianes*, escrits en 3r mode.

Sanctus.

Està escrit en 1r mode i no es troba cap similitud amb cap altre *Sanctus* en l'edició moderna.

Agnus Dei⁸⁴.

Està escrit també en 1r mode i no es troba cap similitud amb cap altre *Agnus Dei* en l'edició moderna.

Cal destacar que l'escriptura d'aquesta darrera missa s'inicia en pentagrama —com tot el volum— i que és a partir del *qui venit* del *Sanctus* que es passa incomprensiblement a tetragrama, sense cap raó que ho hagi de justificar.

A tall de cloenda

És ben sabut que la música ja formava part de les litúrgies anteriors a l'era cristiana, i que els primers seguidors de Crist l'usaren per lloar, pregar i acompanyar les cerimònies religioses que duïen a terme. Amb el pas dels segles els cants, la música litúrgica anaren sofrint petits canvis textuais —tot i ser immutables i inamovibles— i melòdics, fet que anà comportant reformes per part de l'Església per tal que en tot el territori catòlic s'usessin les mateixes formes musicals i els mateixos cants. Òbviament, els diversos àmbits geogràfics, els costums localistes i les tradicions, així com les deformacions pròpies del seu ús, anaren modificant els cants i les melodies de les celebracions religioses. És en aquest punt que es troba el manuscrit targarí, entremig de dues de les més importants reformes musicals pel que fa a la música sagrada: el concili de Trento, a mitjan segle XVI, i el de finals i inicis del segle XX.

El cas del manuscrit processional targarí ve a mostrar els cants i els rituals que es duïen a terme en les processons litúrgiques més importants del curs de l'any⁸⁴. Una qüestió que es presenta fa relació al mateix manuscrit: com és que és l'únic volum conservat, fora dels llibres sacramentals —de baptismes, matrimonis i òbits— conservats a l'arxiu? Sabem de sobres les destrosses irrecuperables que es van dur a terme en la revolta de 1936-1939, i la quantitat de

materials i art sacre que es reduí a cendra, i també que no quedà ni una partitura.⁸⁵ Així doncs, com és que l'única obra musical parroquial ve a ser tan sols el processional? Doncs molt possiblement perquè durant els diversos trasbalsos i conflictes bèl·lics, el volum es devia trobar a casa d'algun particular o va ser amagat per alguna persona que va considerar que es tractava d'un llibret prou valuós pel contingut visual, més que musical, que presentava.

El manual presenta una realitat local, una vivència musical i litúrgica de destacada rellevància. Un aproximar-nos al pensament eclesiàstic i litúrgic d'una societat local afectada i moguda per la pròpia idiosincràsia i la de la col·lectivitat dels seus membres i la relació amb els estaments locals així com també amb els mateixos fidels, tenint en compte que no era una música en la qual aquests hi participaven, només corresponia al clero; els fidels eren només senzills espectadors d'una teatralització que els podia semblar enlluernadora, màgica i misteriosa —cal tenir en compte l'idioma usat, el llatí, fora de l'abast del poble planer.

Així doncs, ens trobem davant d'un document de gran valor musical i litúrgic que no ha de passar desapercebut. Ens mostra una part de la vida religiosa de l'església targarina de mitjan segle XVIII. Aquest fet no vol dir que sigui exclusivament d'aquests anys, sinó que és quan es va copiar, i de ben segur que tant abans com després d'aquests anys es duïen a terme aquestes processons i que per part dels fidels era —molt possiblement— l'única música “cultura” que arribaven a sentir, fet aquest que cal tenir-se en compte ja que la música tenia, a més del component litúrgic, el de catequètic, és a dir, que els fidels en sentir-lo entraven en comunió amb l'Església, amb Déu, i copsaven el sentit i la magnificència de l'acte. Per tant, doncs, la música, a més de ser un mitjà d'expressió de la paraula litúrgica, passava a ser un mitjà de transport d'aquesta fora dels àmbits clericals. Congratulem-nos, doncs, que s'hagi pogut conservar aquest processional, en bé de la música, la cultura, i de la història de la litúrgia i l'església targarina.

⁸⁴ Referent a la música polifònica o a *cant de orgue* que es duia a terme a l'església targarina, vegeu: MIRÓ BALDRICH, Ramon: “Música i església a Tàrraga (del segle XV a inicis del XVIII)”, a *URTX. Revista Cultural de l'Urgell*, 14 (2001), p. 197.

⁸⁵ Les poques partitures religioses que es conserven es troben a l'Arxiu Comarcal de l'Urgell en els fons Carnicer, Florensa, Goberna, Maymó, Sarret, de l'Orfeó Nova Tàrraga, i darrerament, el fons Melé, uns fons que foren donacions de particulars i entitats i no de la parròquia.