

## TERCER DOMINGO DE PASCUA. CICLO "C"

*(Para escuchar cualquiera de estas melodías, basta con poner en algún buscador de Internet las primeras palabras latinas, p. ej.: Iubilate Deo; o bien, poner Youtube, y las mismas palabras. Allí aparecerán diversos coros ejecutando la pieza elegida).*

### 1. Introducción

Para resaltar las características particulares y propias de este tiempo litúrgico que comienza con la Vigilia Pascual, tal como lo presentan las antífonas gregorianas del Gradual, creo que es bueno recordar el primer día después del Domingo de Resurrección, porque es sumamente significativo en su teología litúrgica. El Introito canta: *Introduxit vos Dominus in terram fluentem lac et mel* (El Señor los introdujo en una tierra que mana leche y miel). Es decir, por la Resurrección de Cristo hemos entrado en la tierra prometida. Ya terminó el tiempo de los cuarenta días, de los cuarenta años que Israel sufrió en el desierto, para entrar y "gustar" los bienes de la nueva tierra, de la nueva vida. Este es el planteo litúrgico de esta cincuentena de Pascua: no solamente que se ha vencido a la muerte, al pecado, sino que se ha entrado directamente a disfrutar de esa vida eterna comenzada de la que son símbolo los cincuenta días ( $7 \times 7 + 1 = 50$ ). La virtud propia que el cristiano debe desarrollar en este tiempo es la de "gozar", gustar los bienes obtenidos y regalados: la vida eterna comenzada, de la cual sólo se espera la consumación final. Es también la teología del *Introito* del Domingo de la Octava de Pascua: *Quasimodo geniti infantes, lac concupiscite*, tomada de *1 Pedro 2,2*.

Vamos a aprovechar también para señalar algunos puntos metodológicos que son muy importantes para entender lo que cantamos y el canto gregoriano en su conjunto. Y para eso tomamos pie del salmo 65, que es el *Introito* de este tercer Domingo de Pascua y que, por su contenido total, fue elegido para este tiempo Pascual.

El primer punto es que, cuando se canta una pieza, particularmente salmos y otros textos de la Biblia (principalmente del Antiguo Testamento, pero también del Nuevo), estamos cantando textos que fueron compuestos para cantar o cantilar, no para hacer una lectura directa, sin tonalidad alguna. En la liturgia la belleza, como es la música, no es un agregado externo que se impone desde afuera, sino que brota de los mismos elementos de la liturgia. Y en este caso, en la liturgia de occidente –la liturgia latina– eso se da de un modo especial entre la música y el texto bíblico. La liturgia oriental tiene muchas más obras poética y musicales compuestas por los Padres de la Iglesia. La liturgia latina occidental privilegió siempre la Palabra de Dios, y entonces busca hacer salir esa musicalidad que tiene la Palabra en sí misma. Eso busca el gregoriano. La Palabra nace en la liturgia, la Biblia brotó de la liturgia. Lo primero fue la celebración cultural en Israel: de ella brota la Palabra, y siempre brotó con música, por lo más elemental que haya sido, y esa música toca el oído del oyente y así traspasa su corazón, como fue la experiencia de conversión de san Agustín. Por eso la escucha de la Palabra cantada es lo primero y por eso toda pieza debe ejecutada con ese espíritu: que se le está dando su realidad plena y final, pues ella produce su efecto propio en el oyente,

aunque comprenda el texto latino o no. Hay algo que entra por el oído que supera la simple comprensión y que se encuentra dentro de la misma melodía y en la palabra.

Otro punto importantísimo, y que subyace al estudio de los salmos, es creer que en un momento dado de la vida de Israel, o bien de la Iglesia, el sacrificio de alabanza reemplazó al sacrificio de los animales. Entonces daría la impresión de que desaparece la liturgia sacrificial, el culto sacrificial, y en cambio aparece – especialmente por el influjo de los profetas– el culto espiritual, llamado “sacrificio de alabanza”, expresado en los salmos. Pero lo que realmente sucede es que, gracias al influjo de los profetas y luego por el mensaje de Cristo, lo que cambia es la víctima sacrificial que se ofrece con los salmos. Ya no es un animal lo que se ofrece, sino que quien se ofrece es el hombre mismo, y se ofrece en y con el canto de los salmos y texto bíblicos.

La Carta a los Hebreos nos presenta, en el capítulo 10, el salmo 39, diciendo así: *Cristo al entrar en el mundo dijo: “Tú no quieres sacrificios ni ofrendas, y en cambio me formaste un cuerpo. Entonces, yo digo: Aquí estoy yo, para hacer tu voluntad”*. Es decir, Cristo no ofreció cantos, no ofreció salmos: se ofreció a sí mismo a través del salmo. Esto también es lo que canta el gran salmo 65 de nuestro Introito de hoy. Pero, mientras el peso de la ofrenda pasa al oferente, lo que formalmente hace grata la ofrenda a los ojos de Dios es la oración o espíritu con que se ofrece: con amor, libremente de corazón, y en la alabanza, como hace el canto. Es la plegaria la que constituye formalmente la ofrenda, y la oblación de sí mismo que hace quien participa en la Eucaristía, en el canto. Como dice la fórmula escolástica: *accedit verbum et fit sacramentum*. Cuando la plegaria u oración se hace sobre los dones, estos pasan a ser sacramento, tanto en la Eucaristía como en la Liturgia de las Horas. La oración consagra al que canta. Pero, en nuestro caso, la salmodia gregoriana en la Eucaristía, es la plegaria que se suma a la plegaria eucarística para la constitución del sacramento. Es Palabra de Dios.

Por eso, la teología del canto gregoriano tiene esa conciencia: los salmos son para acompañar la ofrenda eucarística porque constituye una unidad indisoluble con ella. Los salmos son una oración de consagración de la ofrenda eucarística. Como le gustaba repetir a L. Bouyer: la *Laus perenni* que es la Liturgia de las Horas, es *Laus perenni mysterii*, es decir, “la alabanza perenne del sacrificio eucarístico”. Los salmos no son un fin en sí mismos, sino que son la oración de la ofrenda eucarística que realiza quien los reza.

## **2. Análisis del Introito: *Iubilate Deo***

Intr.  
8.



Ubi-lá- te De- o \* omnis terra, alle-lú- ia : psal-  
mum dí- ci- te nó-mi- ni e- jus, alle- lú- ia :  
da- te gló- ri- am laudi e- jus, alle- lú- ia,  
alle- lú- ia, al- le- lú- ia. *Ps.* Dí- ci- te De- o, quam  
terri- bí- li- a sunt ó-pe- ra tu- a, Dómi- ne! \* in multi- tú- di- ne  
virtú- tis tu- ae men- ti- éntur ti- bi in- i- mí- ci tu- i.  
Gló- ri- a Patri. E u o u a e.

El *Introito* pertenece al salmo 65, un salmo sumamente importante para la iglesia en referencia al Misterio Pascual, tal como acabamos de ver. Por eso N. Füglistner, en el reordenamiento de los salmos, puso el 65 en las vísperas del Sábado, preparando el Domingo.

Encierra el misterio de muerte-vida cuando dice: “*el Señor nos ha devuelto la vida y no dejó que tropezaran nuestras pies. Oh Dios nos pusiste a prueba, nos refinaste como refinan la plata...*”. Es por eso que el salmo 65 es también un salmo de la fiesta de los mártires. San Benito lo pone en el cuarto grado de humildad, manifestando todo el misterio de muerte y resurrección que vive el monje en la situación que allí describe.

La pieza fue construida en el modo 8, modo Pascual por excelencia. El modo 8 normalmente maneja intervalos que no son muy amplios o muy extremos en lo que abarca musicalmente. Sin embargo logra una sonoridad muy rica para lo que quiere expresar. Y la entonación de la pieza comienza con un llamado que para nosotros es intraducible: *iubilare Deo*. Y la segunda frase musical (*psalmum dicite*), otra vez. Son dos imperativos: alabad al Señor toda la tierra, cantad salmos, dad la gloria a su nombre. Los dos están contruidos con subidas del SOL-DO, que es el recorrido más rico que hace este modo 8. Sin embargo la primera frase musical usa el DO en forma pasajera, como chispazos que dan brillo a la construcción sobre la Fundamental SOL. Con eso logra dar el carácter de ser una invitación jubilosa y ligera que sube y rápidamente baja. La segunda frase, en cambio, diciendo casi lo mismo, prefiere quedarse en el DO y bajar para volver a subir inmediatamente. Lo

mismo pasa con los dos *Alleluias* con que terminan las dos primeras frases, los dos cierran la frase con la misma coloración que tuvo la frase. Al hacer eso cada *Alleluia* responde a algo muy lógico: la palabra “Alleluia” significa “alabar a Dios, a Yahvé”, que es lo mismo que dice el texto del salmo, con otras palabras. Lo particular de esta construcción melódica, teniendo en cuenta que los “alleluias” fueron introducidos por el compositor en las tres frases de esta pieza, y fueron puestos al final de cada frase, es que en cada uno de ellos está lo principal del canto. El “Alleluia” es el símbolo de Cristo Resucitado, tal como se dio en la Vigilia Pascual. Y aquí también. Por eso los tres “Alleluias” cierran cada frase musical, dándole al texto y a su contenido un cierre que es el que el “Alleluia” deja resonando en los oídos al terminar cada frase. Y, en este sentido, los tres, aunque las frases hagan recorridos musicales distintos, están bien consolidados en la Fundamental SOL (aunque se use el LA como una alternativa), que es lo mismo que decir que Cristo Resucitado está, como debería ser, en el fundamento del canto, el SOL, y no en una resonancia secundaria, como es el DO. Eso es lo que queda en el oído la terminar cada frase.

La última frase musical, también tejida con una gran riqueza en torno al SOL-DO, introduce un cambio en su comienzo. Parte del SI para resaltar la expresión “*date gloriam*”, que reemplaza los dos imperativos y llamados al canto con que comenzaban las otras frases: *iubilate, psalmum dicite*. Este último imperativo laudatorio: “*date*”, permite captar toda la realidad pascual que encierra la pieza. “Dar” es “tributar”, dar a Dios aquello que le es propio: su alabanza, su glorificación. El hombre debe ceder ante la realidad de Dios, que totaliza toda su vida, y dar al menos una parte de todo lo que el hombre ha recibido. Para eso debe detenerse, desocuparse de sus múltiples ocupaciones y es ahora que se entiende el comienzo de esta pieza cuando cantaba “*iubilate*”. En efecto, ese “*iubilate*” recibe una construcción musical magistral, que marca toda la pieza y le da su identidad propia. “Jubilar”, como en español, es tanto exultar como desocuparse. Y ese desocuparse para “saborear” las cosas de Dios, es lo propio del tiempo pascual. El llamado de este Introito a “*jubilare*” en Dios es una exhortación al gozo y a librarse de todo aquello que ocupa el interior del hombre y no permite vivir la plenitud de lo que se está celebrando: el comienzo de la vida eterna por la Resurrección de Cristo. El largo y triple *Alleluia* final es, en el otro extremo de la pieza, un eco y concreción de ese espíritu de gratuidad del júbilo en Cristo, totalmente tejido, como melodía, en torno a la Fundamental SOL, abordándolo desde los graves, primero, y luego desde los agudos, para hacer la cadencia final de la pieza.

### **3. Análisis del Aleluya: *Cognoverunt***

3.

A  
Lle- lú- ia. \* *ij.*

∇. Cognovérunt di- scí- pu- li

Dó- mi- num Jé- sum in fra- cti- ó- ne \* pá-

nis.

Si bien la melodía de este *Alleluia* está tomada prestada del Domingo 18, el compositor hace una gran adaptación para este Domingo 3 de Pascua. Las reflexiones de Vagaggini recopiladas en el número 122 de *Cuadernos Monásticos* sobre el “iubilus”, son una síntesis de toda la doctrina de San Agustín sobre este tipo de melodía propia del *Alleluia*, y representan la raíz teológico-estética de todo el canto gregoriano. El canto gregoriano es la base de todo el canto y música occidental, no sólo del canto religioso. La música occidental nació acá y por lo tanto siempre sigue siendo la base fundamental de toda la música polifónica y orquestal posterior. Mozart decía que él hubiese deseado componer una sola de las piezas gregorianas... Y sin embargo él compuso unas Misas maravillosas, pero que no se atrevía a comparar a la grandeza de un solo Prefacio de la Misa como los conocemos en la tradición hoy. Y la base teológica de todo ello es la que pone san Agustín. Y, como decía Vagaggini, es una espiritualidad lírica que tiene el momento de su realización más plena en el canto litúrgico y en el canto del *Alleluia* porque, de hecho, el canto gregoriano asume en el canto del *Alleluia* lo que san Agustín da el nombre técnico de “iubilus”. Y el “iubilus”, en este *Alleluia Cognoverunt discipuli*, comienza al terminar la expresión “*in fractione panis*”, donde se retoma la melodía del *Alleluia* principal después de pronunciar el “*ia*” (*Allelu-ia= Yahvé*) de la última sílaba. Para san Agustín el “iubilus” es la expresión del único modo de seguir expresando aquello que ya las palabras, los conceptos no pueden expresar y que el gregoriano aplica a todo “*ia*” de la sílaba final de todo *Alleluia*. Y san Agustín, por otra parte, lo refiere directamente al canto nuevo que se canta en el Apocalipsis, es el canto del *Aleluya*.

El *Alleluia* de este Domingo comienza diciendo: *Cognoverunt discipuli Dominum Iesum in fractione panis*, los discípulos de Emaús lo reconocieron en la fracción del pan. Curiosamente, perteneciendo el *Alleluia* a la liturgia de la Palabra, el compositor prefirió tomar de esta escena de Emaús, no lo que se dice sobre las Escrituras, sino sobre la fracción del Pan. De hecho es por ella que los discípulos terminan aceptando la explicación de las Escrituras. La fracción del pan es, para el compositor de este *Alleluia*, como la clave hermenéutica para conocer a Jesús, tanto para los discípulos de Emaús como para los que participan de esa Eucaristía. Hacia ella conduce la mirada el canto del *Alleluia*.

El compositor ha tomado para este *Alleluia* el modo 3 con toda su riqueza melódica, de subidas y bajadas muy rápidas, ágiles y repentinas. La entonación del *Cognoverunt* es una ascensión típica del modo 3, pero que arranca yéndose a los graves para darle más amplitud a la subida que recorre toda una octava. Allí está el centro de la pieza, el centro de lo que quiere transmitir su autor: lo reconocieron. Este tema, en Pascua, es crucial. Aparecerá el próximo Domingo del Buen Pastor: *Yo soy el buen Pastor, y conozco a mis ovejas y ellas me conocen*. Es el tema del gran salmo 138 que aparece en el Pregón Pascual y en el Introito del Domingo de Resurrección: *Señor, tú me sondeas y me conoces...* Conocer es, en la teología de san Juan, vivir el uno en el otro. Es la confesión de Pedro: *Señor, tú lo sabes todo...* Esta subida del *Cognoverunt* es reforzada por la que hace en *discipuli* que, aunque es más lenta, sin embargo queda colgada arriba, en el SI, para hacer, en lo que sigue, una cadencia hacia la Fundamental.

Y lo que sigue es la expresión *Dominum Iesum*. En rigor el texto está modificado. El texto de la Biblia dice: *y ellos contaron cómo lo reconocieron a él al partir el pan*. Aquí fue modificado para cambiar el “él” por la expresión: *Dominum Iesum*. Y, si bien el interés del compositor está en que lo “conocieron”, musicalmente la cadencia con que presenta el nombre *Dominum Iesum* es lo más bello de toda la pieza. Es más, se puede decir que, desde la entonación de la pieza, el compositor fue ascendiendo y dejando en lo alto a los “discípulos” (con una cadencia provisional en el “SI”), para poder darle a la construcción musical del *Dominum Iesum* toda la belleza y serenidad propia de toda cadencia, pero aquí bien cargada de neumas que la refuerzan y la hacen más sugestiva en un matiz que el compositor quiere resaltar respecto de cómo vivieron los discípulos ese encuentro: no fue sólo con lo grandioso del resucitado, que es el *Kyrios (Dominum)*, sino que también le agrega el nombre humano del Señor: *Iesus*. Este matiz de humanidad es lo que en el texto de san Lucas se refleja detrás de la expresión: *no ardía nuestro corazón cuando nos explicaba las Escrituras? (v. 32)*

En lo que sigue (*in fractione panis*) la melodía retoma la agilidad que fue interrumpida por la cadencia anterior, y asume la forma del *Alleluia*, terminando con el “iubilus” que ya vimos, pero que ahora toma una sonoridad más clara que en el *Alleluia* debido a la sílaba final que se alarga en la vocal “i”: “*pa-nis*”, mientras que antes había sido una “A” (“*ia*”), como en todo *Alleluia*.

#### 4. Análisis de la Comunión: *Simon Ioannis*

Io. 21, 15. 17

VI

**S** Imon I±oánnis, dí± ligis me plus his? Dó±

mi± ne, tu ómni± a nostri: tu scis, Dó±

mi± ne, qui± a a± mo te. Alle± lú± ia.

Esta Comuni3n, construida sobre el modo 6, es de una riqueza incomparable por la forma en que expresa este di3logo entre Cristo Resucitado y Pedro, despu3s de la pesca milagrosa.

La entonaci3n, que abre la interrogaci3n de Cristo, es de una suavidad propia de un di3logo muy íntimo y personal. Toda su construcci3n est3 hecha sobre el FA, la Fundamental, y hace un verdadera inclusi3n musical con la terminaci3n de la pieza, tambi3n tejida sobre el FA: *quia amo te*. Entonaci3n y conclusi3n, pregunta de Cristo y respuesta final de Pedro, todo est3 sobre la Fundamental. Y en las dos est3 presente el amor: *diligis me?* Y la respuesta de Pedro: *quia amo te*.

La entonaci3n, como encierra una pregunta a Pedro, hace una construcci3n que se va a los graves para ascender al FA y darle a la f3rmula el car3cter de una interrogaci3n. Sin embargo la pregunta, desde el punto de vista de la construcci3n musical, parece tener dos niveles: primero el Se3or pregunta si lo ama m3s, haciendo una detenci3n en el MI, con un *punctum* muy poco antes al *punctum* final. Es muy raro. Enseguida, gracias a un "torculus resupinus" hace un giro m3s y sube hasta el FA, haciendo un agregado a la pregunta, y que puede traducirse de dos maneras: *me amas m3s que estos*; o bien: *me amas m3s que a estos*.

En el medio de esa inclusi3n est3 el "clamor" de Pedro, queriendo asegurar con su vehemencia habitual, lo que 3l mismo sabe que no tiene mucho respaldo, despu3s de su triple negaci3n. Para eso el compositor llev3 la melodía a unas alturas, a los agudos y una agilidad que no concuerda con la serenidad de la pregunta del Se3or. Tres veces sube la voz de Pedro: *Domine*, subiendo por primera vez al SI bemol, abord3ndolo tres veces; luego, con una subida igual lo llama: *Tu*, pero ahora el vemos es usado cuatro veces; finalmente una tercera subida de Pedro, m3s arriba todavía, ll3ndose al DO, como para dar muy fuerza a lo que quiere decir. Pero en lo que sigue Pedro cambia la tonalidad. Vuelve a llamarlo *Domine*, pero ahora lo hace con una melodía muy semejante a la que us3 Cristo para llamarlos *Ioannis*. Y, en la declaraci3n final "*quia amo te*", cambia totalmente esa vehemencia repentina de sus respuestas para hacer una bien detenida afirmaci3n de que lo ama. Para ello el compositor recurri3 a todos los instrumentos que tiene el gregoriano, tal como lo pone de manifiesto el manuscrito de Einsiedeln.

Debe tenerse en cuenta que todo el texto est3 sintetizado a la primer pregunta que hace el Se3or, y a la tercera y definitiva que hace Pedro al final de las tres. Por otra parte el uso del verbo *ností*, para no repetir las dos veces *scis*, se encuentra en algunas versiones de la *Vulgata*.