

DOMINGO XIII DEL TIEMPO ORDINARIO. Ciclo "C"

1. Introducción

Una característica de esta Misa es la brevedad de sus antífonas, especialmente el Introito y la Comunión. Sin embargo, lo que puede parecer como el canto de un versículo aislado, tomado de un salmo cualquiera, para los monjes que estuvieron en los orígenes de estas piezas, y que sabían los salmos de memoria, un solo versículo traía a la presencia el salmo entero, que se hacía presente como un telón de fondo para el versículo que se ha escogido para cantar.

Para aprovechar esta Misa del Domingo XIII en su unidad es bueno mirar las piezas todas como un conjunto porque para ello han sido elegidas, para presentar el Misterio Eucarístico bajo su luz. Nos encontramos con algo particular que es que la antífona del Introito y del *Alleluia* están tomadas del mismo salmo 46 que sabemos es el salmo de la Ascensión del Señor: *el Señor asciende entre aclamaciones...* Este salmo es un llamado a cantar ante el Señor que reina sobre toda la tierra, y a cantar con maestría, con sabiduría. San Benito, siguiendo una tradición precedente, ha tomado esta expresión: *psallite sapienter* (RB cap. 19), como una síntesis de la mística del canto de los salmos, no sólo desde el punto de vista estético (cantar bien) sino vital, saboreando lo cantado como algo propio y vivido.

Pero mientras el Introito y el *Alleluia* nos ponen en este clima pascual de la Ascensión, que se da en toda Eucaristía, la Comunión, en cambio se refiere a otro aspecto del Misterio Pascual: la Pasión, con el salmo 30, tal como lo encontramos en el evangelio de san Lucas que lo pone en labios de Cristo en la Cruz: *Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu*. Entonces nos encontramos con una suerte de inversión del orden. La Eucaristía, como celebración del Misterio Pascual, debería comenzar por una referencia a la Pasión y luego, tal vez con el *Alleluia*, pasar al triunfo de la Resurrección y Ascensión. Sin embargo la liturgia nos saca del error de lo cronológico y representativo-teatral, para hacer del Misterio Eucarístico una unidad indisoluble en el que no hay más, a la luz de la Fe, la separación que se dio en su dimensión histórica, para asumir ahora otra dimensión, la propiamente litúrgica, para la cual el *Mysterion* es una sola realidad, vivida bajo diversos aspectos, inseparables y en el cual cada uno contiene el otro: ya no hay pasión sin resurrección, ni resurrección sin pasión. En cada uno se está celebrando lo mismo, bajo una dimensión distinta. La Pasión, tal como la vivió el Señor (*Sal 30*), encierra el triunfo de la Resurrección, el triunfo de la vida sobre la muerte.

2. Análisis del Introito: *Omnes gentes*

Ps. 46, 2. 3

IN. VI

O mnes gen-tes *pláu-di-te má-ni- bus :
 iu-bi- lá- te De- o in vo-ce exsul-ta-ti- 6-
 nis. Ps. Quó-ni- am Dómi-nus excél-sus, terrí-bi- lis : Rex ma-
 gnus super omnem terram.

El *Introito* está construido en el modo 6 que, sabemos, tiene como un polo de atracción en su nota Fundamental (para cada modo es la nota con que termina la pieza), que es el FA. Pero más allá de este rasgo tan fuerte del modo 6 de esta antífona, que lo imprime a toda la construcción, esta pieza tiene dos frases, separadas por la barra máxima, y claramente diferenciables por su construcción musical. En la ejecución de toda la antífona se debe tener cuidado en reconocer el acento gramatical de cada palabra, pues la melodía y sus neumas llevan, en casi todos los casos, a poner el acento musical en la última sílaba, lo que va en contra de la lengua latina. Pero como todos esos acentos volcados en la sílaba final se dan en movimientos cadenciales o de reposo de la pieza, basta con bajar un poco la intensidad de voz al final de cada palabra, cosa que hace a la naturaleza misma de las cadencias. Con ello se logrará que el acento gramatical se una al musical en cada palabra.

La primera frase es una invitación a todos los pueblos a “batir sus palmas” (tal vez era un elemento de alguna liturgia del Antiguo Testamento). La entonación de la pieza: la riqueza de esta expresión inicial de la pieza está en el uso que hace la melodía de los graves, yéndose primero para abajo, al DO (*Omnes*), y luego para arriba, al LA. Gracias a eso, puede construir dos veces espacios de una quinta (cinco notas), una vez subiendo y la otra bajando, que es el respaldo musical a esta amplia exhortación: *todos los pueblos...*

Luego sigue “*aplaudan con sus manos*”. El clima de esta expresión cambia respecto de la entonación. Su construcción en torno a la Fundamental y su reposo en el RE le dan un matiz de gran serenidad pero también de solemnidad.

La segunda frase arranca con una ascensión repentina de quinta que llega hasta DO agudo, dándole el climax a toda la pieza: *iubilare*. Esa rápida ascensión de la melodía, abarcando desde la Fundamental hasta una quinta más arriba, le da al llamado a “alabar” un brillo que sobresale en toda la pieza. Y esa agilidad con que se fue para arriba queda resaltada y también equilibrada con una lenta cadencia sobre la palabra “*Dios*” (*Deo*), que retiene y repite tres veces la llegada al reposo en el FA. Este júbilo está cargado de serenidad y piadosa quietud en Dios.

La frase final: “*in voce exultationis*” (con voces de júbilo) se contrapone musicalmente al reciente *climax* por su serenidad y construcción en los graves. La “voz exultante” no es un griterío sino una “exultación” calma, retenida con una trístrofa sobre la palabra “voz” y con un toque jubiloso en la última sílaba, con la que termina toda la antífona (*exultati-onis*).

Haciendo una síntesis final para la ejecución: la pieza tiene dos frases que hacen un paralelo en cuanto a la expresión musical de este llamado a todos los pueblos a celebrar al Señor. En las dos frases la primera parte reviste un carácter jubiloso y de exultación. Luego, en la segunda parte de las dos frases se da un clima de serenidad y reposo que le da más realce a la primera parte y, a su vez, la concluye en un tono de serenidad y quietud. Por eso el canto de esta pieza debe respetar esta estructura musical, marcando esta diferencia entre las partes en el interior de cada una de las frases, pues detrás de ello están las dos dimensiones de la alabanza: la jubilosa (ágil y brillante), y la gloriosa (serena, grave y arraigada en torno a la Fundamental).

3. Análisis del *Alleluia: Omnes gentes*

Ps. 46, 2

I
A L-le- lú- ia.

γ. Omnes gen- tes

pláu- di- te

má- ni- bus : iu-bi-lá-te De- o in

vo- ce exsul-ta- ti- ó-nis.

Como ya dijimos, tanto el Introito como la Comunión son piezas muy simples, breves, y con una construcción muy elemental. El *Alleluia*, en cambio, construido en el modo 1, tiene una elaboración muy compleja, refinada y que es bien diferente en las dos frases que lo componen. Pero en ello está su riqueza, teniendo en cuenta que el texto es el mismo que el del Introito, tomado del salmo 46. Es más, musicalmente parece ser una descripción de un hecho del que ya se disfruta más que de un invitación a comenzar una alabanza.

Una de las mayores diferencias entre la construcción del Introito y este *Alleluia* es que el Introito se mueve a grandes saltos entre las notas, subiendo rápidamente y con intervalos amplios. En cambio el *Alleluia* lo hace siempre en forma más lenta y escalonada, gradual y cargando las sílabas de notas y neumas que lo hacen más complejo y estructurado.

La primera frase, a diferencia de otros *Alleluias*, contiene los pasajes más ornamentados y las palabras más cargadas de neumas. Su invitación, “*pueblos todos batid palmas*”, bien remarcada entonces, realiza una rápida subida al SI bemol, que se transforma en el eje de esta larga construcción en los agudos. La expresión “*gentes*” y “*plaudite*” reciben una ornamentación muy larga y sumamente elaborada en torno a los agudos del modo 1. La pieza no baja, por el contrario, hace una cadencia provisional en el SI, para empezar una cadencia definitiva (en “*manibus*”), que baja por primera vez a la Fundamental RE, con una sonoridad y serenidad muy rica que debe ser cantada como un verdadero coronamiento musical de toda la primera frase.

La segunda frase, que contiene la segunda llamada a la alabanza (*iubilare*), cambia la tonalidad de la primera frase, al punto de casi eliminar el SI bemol, que era el eje en torno al cual giraba la primera frase. Con el uso del SI natural el llamado a las naciones toma una sonoridad fuerte, que rompe la suavidad del bemol, y que no debe confundirse, dada la presencia absoluta que tenía hasta ahora y que espontáneamente atrae para repetirlo. Esta exhortación nueva es intensificada por la subida gradual y ralentada en el “*Deo*” y por la carga melódica que tiene “*in voce*”, que es repetida dos veces con una subida FA-LA y en la segunda remonta hasta el DO, que prepara y da más sonoridad a la cadencia suave y delicada hasta el MI.

Desde ese MI arranca la palabra “*exultationis*” que hace todo un recorrido por la gama del modo I, dándole a la exultación un papel que no tenía en el Introito, y por eso debe ser bien remarcado por el canto. Primero, con una subida ágil, aunque cargada de notas. Luego la llegada al DO pasando por el SI natural, que inmediatamente va a ser reemplazado por el SI bemol, con lo que el versículo asumirá, hasta el final, la tonalidad que tiene el *Alleluia* inicial.

4. Análisis de la Comunión: *Inclina aurem tuam*

CO. IV Ps. 30, 3 ab

I

Inclí- na * aurem tu- am, accé-le- ra,

ut é- ru- as nos.

El texto, tomado del salmo 30, corresponde a la Pasión del Señor (es el salmo que dice: *En tus manos encomiendo mi espíritu*). Tiene un ligero cambio en su conclusión original: *Inclina aurem tuam, accelera, ut eruas me*. Nosotros tenemos: *eruas nos*.

La antífona está compuesta en el modo 4, que es llamado el modo inconcluso, pues siempre sigue, da la apariencia de que podría siempre seguir, manejando en este caso este pequeño

ámbito musical, que va del MI al LA. Las piezas del modo 4 suelen dar la impresión de no tener una unidad de recorrido melódico, y por eso, al terminar dan la impresión de que podría seguir repitiendo palabras y figuras musicales, sin romper una unidad ya cerrada (es difícil que tengan un momento interno de *climax*).

El pedido del salmista está compuesto por tres imperativos: *inclina*, *acclera* y *eruas*. Y se compone en dos frases.

La primera frase, más que una súplica, es un pedido delicado: *inclina aurem tuam* y sigue con la melodía lo que pide al Señor: inclinarse, haciendo una bajada de la Fundamental al RE. Como sucede en toda la melodía, la música respeta el acento gramatical de las palabras y lo refuerza. El primer pedido toma una riqueza especial por su cadencia en el LA (*aurem tuam*). Así como el llamado a “inclinarse” el oído, musicalmente se “inclina” hacia abajo, del mismo modo el salmista busca el oído del Señor subiendo arriba, al LA, donde Él está.

La segunda frase, paradójicamente, comienza con una construcción “ralentada” para pedir al Señor que acelere (*acclera*). Otra vez la figura musical juega con lo que dice el texto. Gracias a esta figura musical el pedido inicial de la pieza toma el carácter de una súplica intensa que debe ser bien marcada en el canto, deteniéndose en esa cadencia marcada por un episema que frena más todavía su descenso lento. De ahí toma toda su fuerza el “*acclera*”.

La súplica final (*ut eruas*) toma, otra vez, una forma musical que armoniza con lo que dice el texto. Tres veces repite la figura llamada “pes subpunctis”, que son cuatro notas, dos que suben y dos que bajan, para darle a toda la súplica un cierre de insistencia repetitiva que prepara la cadencia final, la última nota, el MI, que, por ser una sola nota, toma una fuerza final muy consistente y que debe ser bien cantada, no por la fuerza de la percusión, sino por como una hoja que venía flotando a lo largo de la melodía y finalmente se posa suavemente en su lugar, dándole a todo el recorrido su unidad y acabamiento: ¡*para salvarnos!*