

## DOMINGO XV DEL TIEMPO DURANTE EL AÑO. Ciclo "C"

(Para escuchar cualquiera de estas melodías basta poner en algún buscador de Internet las primeras palabras de la antífona y aparecerán coros que lo cantan. Puede ponerse también Youtube y las primeras palabras -p. ej. *Dum clamarem*- y aparecerá todo un conjunto de coros posibles que la cantan).

### 1. Análisis del Introito: *Dum clamarem* (cfr. *Sal 54,17 ss.*)

Intr.  
3.  
**D** UM cla- má-rem \* ad Dó- minum, exaudí- vit  
vo- cem me- am, ab his qui appro- pínquant  
mi- hi: et humi- li- á- vit e- os, qui est ante  
saé- cu- la, et ma- net in ae- tér- num: jac- ta  
co- gi- tá- tum tu- um in Dómi- no, et ipse te  
e- nútri- et. *Ps.* Exáudi De- us o- ra- ti- ónem  
me- am, et ne despéxe- ris depre- ca- ti- ónem me- am: \*  
inténde mi- hi, et exáudi me. Gló- ri- a Patri E u  
o u a e

El texto de esta antífona, tomado del salmo 54, es una mezcla de pasajes tomados de varios versículos sucesivos a partir del 17. Es un verdadero collage que toma una unidad de sentido que, estando en el salmo, refleja un sentimiento de manera muy clara y experiencial.

La estructura de esta pieza está dada por las tres frases delimitadas por las barras máximas.

La primera frase es como una presentación del escenario en que se desenvuelve todo. No es una súplica, pero tiene una intensidad en su expresión que sienta las bases de una convicción firme de lo que ha sido su experiencia: *cuando clamé al Señor, me respondió*. Es la convicción del salmista de cómo Dios obró con él cuando clamó hacia Él. Por eso debe darse toda la fuerza expresiva que tiene la primera entonación que sube hasta el Señor (*ad Dominum*), estableciéndose en la Dominante DO. Luego, otra vez coloca una fuerte convicción en la Dominante, *“exaudivit”* (me escuchó) con una trístrofa que debe ser bien extendida e intensa, así como la cadencia *“vocem meam”*, pues su firmeza confirma que esa voz ha sido escuchada. La última parte de esta primera frase se refiere a aquellos que lo amenazaban. Su presentación sigue una narración, casi sin neumas, hasta que llega al final. Allí, los enemigos que se “acercan” reciben una carga musical que señala su peligrosidad y su acecho que, dicho musicalmente, lo rodeaban y estrechaban, tal como lo hace la melodía en torno a la Fundamental MI con una carga musical que manifiesta su intensidad y persistencia.

En la segunda frase el inicio se asemeja al anterior: es descriptivo, pero ya no de la acción del enemigo, sino de Dios: *“Dios los humilló” (et humiliavit eos)*. Sin embargo el salmista en lugar que describir un obrar de Dios contra los enemigos pone el mismo Ser de Dios (*Qui est ante saecula...*) como la fuente de la derrota de los enemigos. La expresión completa *qui est ante saecula et manet in aeternum* tiene, primero, su fuerza en la subida a los agudos, a la Dominante DO, a la que va dos veces, creando una contraposición entre los enemigos que acechaban, pero permanecían sometidos abajo, y la humillación que está construida en los agudos porque ella es la misma presencia excelsa de Dios. La riqueza y carga musical de esta descripción de Dios como el que permanece para siempre, contrasta con la ligereza con que se describía el actuar de los enemigos y, musicalmente, el contraste expresa lo que es la humillación de los enemigos: la Gloria de Aquél que es y permanece para siempre.

La tercera frase es como una conclusión de todo lo que el salmista estuvo afirmando y que le permite decir a todos: *lacta cogitatum tuum (vuelca tus anhelos en el Señor)*. Ese consejo es fruto de su experiencia recién relatada: por eso el *“vuelca tus preocupaciones en el Señor”*) el *iacta (vuelca)* tiene una fuerza de confianza muy grande, totalmente tejido en torno a la Fundamental. Luego sigue un recitativo ligero pero intenso que lleva la melodía arriba, hacia la Dominante, hacia el Señor, en un clamor que intenta persuadir con fuerza de hacer como él lo hizo (*vuelca tus anhelos “in Domino”*). La frase final concluye con una intensa construcción en el *“te” (et ipse te enutriet)*, para asegurar que el Señor sostendrá al que pone toda su confianza en Él,

sustentará (*enutriet*) a quien se vuelca en Él. Musicalmente eso lo hace primero en torno a la Dominante y luego, hacia abajo, en la cadencia final sobre la Fundamental MI, llena de paz y segura convicción de lo que busca persuadir en los que lo oyen.

## 2. Análisis del *Alleluia: Te decet hymnus*

7.  
A  
Lle- lú- ia. \* ij.  
V. Te decet hymnus, Dé- us, in  
Sí- on : et tí- bi red- dé- tur  
vó- tum \* in Je- rú- sa- lem.

Este *Alleluia* es una obra maestra del gregoriano. Por un lado la total unidad melódica que constituye el *Alleluia* con el versículo, no siempre buscado ni logrado en otros *Alleluias*. Por otro lado la construcción en un modo 7 traspuesto con la clave de DO en la segunda línea, permite construir unas escalas melódicas con un sabor oriental muy curioso gracias a la abundancia y protagonismo de los semitonos, donde están los momentos más valiosos (y particulares) de esta invitación a la alabanza. En efecto, esa escala permite la presencia de medios tonos que le dan al conjunto un matiz muy particular y rico.

El versículo, por otra parte, no hace sino desplegar todo el potencial del *Alleluia*, y lo que en el *Alleluia* es una fórmula única, que no se repite (nos referimos a su *climax*, en la subida al RE-FA agudo con dos notas seguidas, dístrofa), luego, en el versículo se va repitiendo sucesivamente, como el "tema" de una sinfonía, desplegando toda la potencialidad encerrada en esa fórmula original y dándole un sentido de unidad muy lograda a la pieza, a este llamado a la alabanza.

Comenzando con el *Alleluia*, su melodía entera hace el recorrido del acento latino: subida, llegada al acento (*climax*) y descenso lento hacia el reposo. Tres partes bien marcadas que el canto debe saber interpretar. En primer lugar el ascenso del comienzo, que es donde está la aclamación completa: *Alleluia*. Su expresión, con gran abundancia de semi tonos, da el clima a toda la melodía, incluido el versículo. Y con ello queremos señalar ese carácter contenido que tiene la alabanza. Es una invitación,

pero contenida en su expresión. Hay una rápida subida de dos notas, pero su segundo movimiento, SI-RE, al contener un medio tono, da ese matiz de moderación a lo que hubiese podido ser todo un salto jubiloso de alabanza. A ello se agrega que la entonación inicial (*Allelu-ia*) termina con una cadencia en SI muy sensible y delicada, propio de este *Alleluia*. Para que resuene con toda su belleza no debe apurarse el retomar el canto con lo que sigue.

Y lo que sigue es la subida al acento, donde está el *climax* de la pieza con una subida que también contiene un tono y medio. Gracias a estas construcciones de un tono y medio la aclamación *Alleluia* mantiene ese carácter contenido, sin estridencias. La alabanza de este *Alleluia* no está en ello. Después del *climax* la pieza baja a lo más grave, a la Fundamental SOL, en donde había nacido la entonación de este canto. Luego el *Alleluia* comienza su cadencia final con dos descensos a la Fundamental, preparados los dos con detenciones en la Dominante, el DO, lo que da al descenso final su mayor sonoridad, pero también serenidad, ya que la cadencia en el SOL final es paulatino y detenido con gran riqueza de neumas que van frenando la melodía poco a poco, hasta apoyarse suavemente en la Fundamental.

En cuanto al versículo, realiza el mismo desarrollo musical que el *Alleluia*, sin embargo, lo hace de un modo propio. En efecto, tenemos otra vez el recorrido de la frase latina: arranque, subida al acento, y descenso al reposo. Sólo que esta vez la subida al acento (musical) se extiende a lo largo de varias palabras, en las que se repite la subida al acento del *Alleluia*, RE-FA, recién cantado.

En el comienzo se repite la llamada a la alabanza contenida (*Te decet hymnus Deus*). No se trata de un llamado perentorio, clamoroso, ni dirigido a todos los pueblos, como era el *Alleluia* del Domingo XIII. Con ello la melodía está respondiendo al espíritu del salmo, cuyo verdadero comienzo en el texto hebreo nos lo dejó san Jerónimo en su traducción según el texto hebreo: *Tibi silens (silentium) laus (A ti la alabanza silenciosa)*. Este es el espíritu general de este versículo y su llamada a la alabanza: la mejor alabanza es silenciosa y recatada. Y eso es bien manifiesto en la cadencia de la palabra *Deus* con que termina y que hace su reposo en un delicado medio tono (el SI), como en el *Alleluia*.

A partir de allí la melodía va a alcanzar diez veces la fórmula del *climax* que vimos en el *Alleluia* (RE-FA), unas veces con tres notas (trístrofas) y otras con dos (dístrofas) en las que el canto debe extenderse suavemente. La primera y última de esas subidas al *climax* RE-FA se da en las palabras *Sion* y *Ierusalem*, en la que comienza el *iubilus* final de la pieza. Este llamado a la alabanza le corresponde a Dios en los lugares que Él mismo ha elegido: la Ciudad Santa, figura de la Iglesia.

En medio de estas dos ascensiones que repiten siete veces la subida al FA, ahora se dan tres más sobre la expresión *tibi reddetur votum*: junto con la alabanza están los votos que deben cumplirse al Señor, es decir, la ofrenda misma de la vida de los fieles representadas en esos dones. En verdad este versículo es un paralelo de unidad entre la alabanza y los votos, son dos realidades inseparables, tanto textual como musicalmente:

*A ti corresponde la alabanza  
en Sión*

*Y a ti se te cumplen los votos  
En Jerusalén*

Estos votos son la verdadera alabanza a Dios en Sión, la verdadera plegaria silenciosa, que no necesita tanto estridencias de la voz, como fidelidad en los votos que se presentan a *Yahvé*.

### 3. Análisis de la Comunión: *Passer*

Communion Ps 83 : 4, 5

**P** *Asser \* invé-nit si-bi domum, et turtur ni-dum, u-bi*

*repó- nat pul-los su- os : altá- ri- a tu- a Dómi- ne*

*virtú- tum, Rex me- us, et De- us me- us : be- á- ti*

*qui há- bi- tant in domo tu- a, in saé- cu- lum saé-*

*cu- li lau- dábunt te.*

Esta antífona considera la comunión no como un simple acto de unión espiritual con Dios sino un estar con Él, en sus moradas (Templo altar), algo parecido a lo que vimos en el *Alleluia* con su referencia a Sión y Jerusalén. Mientras que en el *Alleluia* se cantaba a Dios en Sión y Jerusalén, en la Comunión se canta a Dios y su Altar.

En esta Comunión, más allá de las barras separadoras, la estructura de la pieza tiene dos partes articuladas por una frase intermedia, sumamente significativa: *Rex meus et Deus meus*. Fuera de este *impasse*, la melodía, tratándose de una antífona del modo 1, se caracteriza por ser descriptiva de las realidades que presenta: los pájaros en los altares, los polluelos en su nido, los fieles que viven en la Casa del Señor, etc. Esas descripciones están todas cargadas de una agilidad y dinamismo (los movimientos binarios que parecen reproducir la imagen de al tórtola, el pájaro y sus pichones reposando en sus nidos (la trístrofa que los cobija) que hacen sentir que la expresión intermedia: “Rey mío y Dios mío”, típica de la oración de los salmos, parece fuera de lugar, cortando un cuadro muy pintoresco de la vida del Templo de Jerusalén. Indudablemente es muy distinto al clima del *Alleluia* que también tiene como

protagonistas a Sión y al Templo de Jerusalén. Ya que hablamos de lo descriptivo de esta antífona, recordemos que los pájaros podían estar sobre los altares porque los altares de la víctima se encontraban en lo que hoy es el atrio externo de nuestras iglesias, para que el Templo no se llene de humo. Sólo había un pequeño altar interior, al fondo, para quemar incienso, cuyo aroma era muy distinto al del la víctima. Los fieles, gracias a eso, podían ver la víctima quemada, pero ellos no podían entrar al Templo. Igual que los pájaros.

En ese clima descriptivo de la música en esta primera parte, la primera frase remonta con los pájaros (*Passer*) y las tórtolas hasta los nidos que están en la parte de arriba (seguramente en las columnas externas) y allí apoyan sus pichones, en esa trístrofa sobre el FA. Curiosamente la melodía coloca en ese misma lugar musical del nido de los pichones, frágiles e inquietos, al “Señor de los Poderes” (*Domine virtutum*). Son dos imágenes bien contrapuestas, pero puestas musicalmente en paralelo.

Luego de esa confesión “*Rey mío y Dios mío*”, vuelve la melodía describiendo la vida de los que viven en la Casa del Señor. Se trata de los sacerdotes o los laicos refugiados, que son los que son descritos en el salmo 26.

La vida de ellos es descrita como la de los pájaros en el altar: la melodía hace un arranque yendo a los graves (no subiendo rápido como los pájaros) pero para subir rápidamente hasta “la Casa de Dios”, haciendo una construcción muy similar a la utilizada para “los altares de Dios”. Ahora la melodía alcanza su expresividad mayor, llegando hasta un LA, en una escala traspuesta (es decir, sube una octava completa). Y ese gran brillo que toma la casa de Dios es seguido, de un modo muy fuerte y marcado, con una cadencia solemne, primero para señalar que lo que se oye en ese Templo, sobre esos altares, es perenne, no tiene interrupción, y lo que se oye es una alabanza, profunda, establecida sobre la nota la Fundamental de la pieza, el LA, y es, tanto el canto de los fieles dentro del Templo como el de los pájaros, en los Atrios y Altares.