

DOMINGO XVIII DEL TIEMPO DURANTE EL AÑO. Ciclo “C”

(Para escuchar cualquiera de estas melodías basta con poner en algún buscador de Internet las primeras palabras de la antifona, p. ej. *Deus in adiutorium*, o bien poner en *Youtube: Deus in adiutorium*, y aparecerán distintos coros que interpretan esta melodía o la que se busque).

1. Análisis del Introito: *Deus in adiutorium*

The image shows a musical score for the Introit 'Deus in adiutorium'. It consists of six staves of music with Latin lyrics underneath. The lyrics are: 'D E- us * in adjutó- ri- um mé- um in- tén- de : Dómine ad ad-juván- dum me fe- stí- na : con- fundántur et revere- án- tur in- imí- ci mé- i, qui quaérunt ánimam mé- am. Ps. A- vertántur retrórsum et erubéscant, * qui vó- lunt mí- hi má- la. Gló- ri- a Pátri. E u o u a e.'

Es muy conocida la historia de este texto del salmo 69, desde la *Colación* 10 de Casiano hasta el uso que hace de ella san Benito en los capítulos en que trata sobre su ordenamiento de la liturgia (c. 18). San Benito hace comenzar cada hora del Oficio Divino con la recitación de este versículo que ahora pasa a ser el Introito de esta Eucaristía. Con ello se puede entrever la unidad con que la liturgia contempla la Eucaristía y la Liturgia de las Horas. Como ha señalado L. Bouyer¹, la liturgia de los Salmos es la *Laus Perennis* de la Iglesia. Pero es *Laus Perennis "mysterii"*, es decir, “alabanza incesante del misterio eucarístico”. Sin este agregado perdería su consistencia y razón de ser. Podría ser confundida con aquellas liturgias de las Iglesias que no reconocen la Eucaristía. Perder el sentido eucarístico de la Liturgia de las Horas es quitarle lo que es su razón de ser más profundo: la alabanza que acompaña la Ofrenda Eucarística de Cristo. De otro modo se podría pensar que la Liturgia de las Horas es un “sacrificio de alabanza” por sí mismo, puramente espiritual, que no tiene su consumación con el del Cuerpo y Sangre de Cristo, en la Eucaristía.

¹ *Piedad litúrgica*, Cuernavaca 1957, 279.

Por otra parte, como señaló el teólogo H. Urs von Balthasar en un trabajo sobre los temas joánicos en la *Regla* de san Benito, la Liturgia de las Horas, con sus salmos, son como la prolongación de la Institución de la Eucaristía en el Evangelio de san Juan. En este evangelio, al terminar la Cena, Cristo abre su corazón a sus discípulos con tres discursos que sólo ellos oyeron y tuvieron el privilegio de escuchar. Porque ya no eran más siervos, sino amigos. Eso es la Liturgia de las Horas para los que la rezan, esas palabras íntimas de Jesús, que completan las de la Eucaristía y las dice en voz muy baja, para los que están muy cerca de Él. Esas palabras son los salmos.

De este modo este versículo hace todo el recorrido de ser la oración personal y continua del cristiano (Casiano); la de introducir el rezo de los Salmos (san Benito), y la de poner de manifiesto la unión de la Liturgia de las Horas con la Eucaristía, tal como lo hace en la liturgia de hoy.

Por eso esta antífona (*Deus in adiutorium*) y todo lo que conlleva es muy valioso para la liturgia de la Iglesia.

Pasamos al estudio del *Introito*. Como lo señalamos otras veces, en toda antífona hay que mirar la última nota. La última nota es la que cierra toda la pieza, es su momento de detención definitiva, es la nota de reposo final y coronamiento de todo lo que se quiere expresar. A partir de esa nota final hay que mirar hacia atrás en la melodía y ver dónde están colocados, respecto de ella, las demás realidades que se hacen presente en la pieza y fueron conduciendo hacia ella. También, en ese final, toma todo su sentido el movimiento musical que se fue desarrollando a lo largo de la melodía y que ahora puede percibirse en su conjunto y unidad.

Ahora bien, en este *Introito* lo que está colocado en esa nota final y sus entornos es la presentación de los enemigos, de los cuales pide socorro el salmista: *qui quærun animam meam (los que buscan mi alma, mi vida)*. Allí está el SOL final, la nota Fundamental del modo 7. Si nos vamos ahora al otro extremo, a la entonación, nos encontramos, muy distinto, con un arranque en los agudos y que inmediatamente hace otra subida pidiendo auxilio (*Deus in adiutorium meum*). Se debe tener en cuenta que esta antífona tiene la clave de DO puesta en la segunda línea, con lo cual la altura a la que llega en la entonación es muy significativa y debe recibir el brillo que la melodía le da. La antífona empieza a ser cantada casi en la Dominante, y de la Dominante para arriba. Con lo cual, es un clamor y un clamor muy expresivo, que busca por todos los modos que llegue bien a oídos de su destinatario.

El *tórculus* inicial del *Deus* pone todo el peso de la súplica en la invocación de su Nombre (*Deus*). Sin embargo ese clamor es sólo la primera parte de ese pedido de ayuda (*in adiutorium meum*) que, con un movimiento de descenso de *podatus*, toma impulso para subir a las alturas máximas de esta súplica, haciendo una parada momentánea en lo alto (*meum*), haciendo más expresiva la cadencia final *intende (ven)*, que encierra una gran serenidad y confianza plena. Esta cadencia está tejida en torno a la Dominante DO. Sin embargo, dada la construcción de la pieza con una clave de DO en segunda línea -lo que le permite abarcar un ámbito musical muy extenso- esta Dominante muchas veces juega el papel de lugar de

reposo, como es en este caso. Es la riqueza propia de esta antífona. Por eso, al cantarla, aunque se trata de una nota muy alta, debe hacerse con toda la serenidad de una nota de reposo. De hecho, de esa nota arrancará la frase siguiente (*Domine ad adiuvandum*).

En la siguiente frase musical, casi repitiendo en paralelo lo mismo que pidió en la primera frase (*Domine, ad adiuvandum me festina*), baja toda su construcción de las alturas clamorosas con que había comenzado en torno al MI, para dar un paso para abajo en toda la construcción, trabajando en torno el RE, que pasa a ser como el nuevo hilo conductor. En la tercera frase volverá a hacer lo mismo (*confundantur...*), bajando el centro de gravedad de toda la frase final al DO. Toda la pieza está construida, melódicamente, como tres escalones descendentes que permiten crear un clima de confianza y serenidad crecientes y una firme convicción en la derrota de los enemigos. Más que derrota lo que sucede en esta plegaria es que Dios se acerca (*Deus... intende*) y, gracias a ello, el enemigo se aleja (*revereantur*). Lo mismo pide el versículo que se canta después de la antífona. En esta segunda frase comienza con un llamado al Señor menos intenso que la anterior, pues la fuerza de la frase está volcada sobre su final, al pedir “prisa” (*festina*). Su cadencia, en vez de ser progresiva y lenta, es abrupta y cortada.

Con este antecedente llega la tercera frase, pero esta vez es para hablar de los enemigos. Otra vez toda la frase baja un nivel musical más. Está tejida en torno al DO. La melodía parece un recitativo para pedir la confusión y el alejamiento de los que lo persiguen. Salvo la subida final (*qui quaerunt animam meam, los que buscan mi vida*) la melodía refleja serenidad. Es como si la victoria estuviera asegurada por la oración precedente. Y es aquí donde encontramos lo que dijimos al comienzo: el compositor conocía muy bien esta invocación a Dios con que los monjes comenzaban sus oraciones: *Dios mío ven en mi auxilio...* todo lo demás es irrelevante, como decía Casiano. Más allá de que ocurriesen cosas malas o buenas, la presencia del Señor en la oración ya lo es todo. La oración y la presencia de Dios no es un simple instrumento. Es la victoria absoluta sobre todo.

2. Análisis del Alleluia: Domine Deus salutis meae (Sal 87,2)

3.
A L-le- lú- ia. * éj.
 V. Dó-mine Dé-us sa- lú- tis
 mé- ae, in dí- e clamá- vi, et nó-cte * co-
 ram te.

El *Alleluia* igual que el Introito, es una plegaria, sólo que ahora no se trata de un llamado a una presencia inmediata de Dios, sino que se trata de una oración que manifiesta su insistencia a lo largo del día y de la noche.

Este versículo sigue de cerca la construcción melódica del *Alleluia*, tanto en su intensidad, su agilidad y sus fórmulas musicales que remarcan el pedido del orante.

La fórmula inicial de la entonación (*Domine Deus salutis meae*), hace una rápida subida a la altura de la Dominante DO, con una confesión que proclama, en primer lugar, a Dios como su salvación, su salud. Al llegar por primera vez al DO se detiene con una dístrofa sobre el *Domine*, que deja suspendida la melodía y la atención, antes de completar el clamor inicial: *Señor, Dios de mi salvación!* La primera fórmula (*Domine Deus*) es de una riqueza muy grande, pues tiene toda la fuerza de un arranque impetuoso que sube, y una cadencia suave en el *Deus*. Se trata, entonces, de una unidad que debe ser cantada con un solo impulso de voz y hacer una leve detención en el punto con que termina la palabra *Deus*, remarcando así que se trata de una construcción completa con una clara autonomía musical respecto del resto. Por eso debe ser bien cerrada con una leve detención en el *Deus*. Lo que sigue (*salutis meae*) vuelve a subir a la Dominante DO, pero ahora en forma escalonada, contenida y una delicada cadencia en el SI, en *salutis "meae"*, que le da a la *confessio* anterior (*Domine Deus*) una referencia bien personal al orante, manifestando a Dios que sólo Él puede salvarlo. Aunque esta expresión termina con una cadencia en los agudos, debe ser suave, y tener un apoyo lento, tal como lo señalan los signos de los manuscritos. De allí viene toda su gracia y riqueza como invocación a un Dios que es Señor, pero que también es "mío", mi salvador.

La segunda frase, que es cuando el orante señala que su oración se extiende de día y de noche, comienza con una construcción en cadencia (*in die clamavi et nocte*). Para expresar esta extensión temporal, la melodía se extiende en neumas y notas que van frenando esa lenta cadencia hacia la Fundamental MI, haciendo marchas y contramarchas, bajadas y vueltas a subir hasta reposar suavemente en la última sílaba de *clamavi*. Hasta allí, es todo un descenso hacia la Fundamental MI, dándole a toda la pieza un respiro intermedio. En efecto, esta melodía del *in die clamavi* es un verdadero *impasse* en el conjunto de la pieza. Ella misma es una cadencia magistral, pero antes y después la melodía está construida como ascensiones que tienen un carácter bien distinto (son subidas rápidas y ligeras), que quedan ensambladas por la riqueza de esta cadencia intermedia que las separa pero las une a su vez.

La expresión *et nocte coram te*, después de una subida paso a paso, adornando cada sílaba con un neuma distinto, al terminar la cadencia en "nocte" la súplica comienza el *iubilus* del *Alleluia* para expresar: "ante Ti" (*coram te*). Y el *iubilus* se extiende larga y ágilmente sobre *Te (ante Ti)* que es lo que le da todo el sentido a la plegaria: vivir y estar siempre en la Presencia del Señor, día y noche.

3. Análisis de la Comunión: *Panem de caelo*

Sap. 16, 20

CO. V

P A- nem de cae- lo * de- dísti no- bis, Dó- mi-
 ne, habéntem omne de- le-cta- mén- tum, et omnem
 sa- pó- rem su- a- vi- tá- tis.

Estamos en un momento post Comunión de la Misa y se nos da este texto del libro de la Sabiduría: *Panem de caelo dedisti nobis, Domine*. Si nos fijamos el texto tiene tres referencias al gusto de este pan que encierra todo “deleite”, “todo sabor”, “toda suavidad”. Estamos en el momento de Comunión en el cual gustamos el don de la unión con Dios, con Cristo. Y esa degustación se da a través de la Palabra, de la Palabra cantada en esta antífona. Es lo que se llama el sentido anagógico de la Palabra: en ella gustamos la realidad que contiene. Por eso estas tres palabras: “*delectamentum*”, “*saporem*” y “*suavitatis*”, tienen una construcción musical muy rica, constituyéndose cada una en una unidad perfecta, cargada de neumas y movimientos que permite cantar con detención y saboreando, detrás de las figuras musicales aquello que contienen y significan.

Toda la antífona está dividida en dos frases, delimitadas por un barra máxima, sin embargo, por el sentido del texto diríamos que una primera frase termina en la palabra *Domine* (*Panem de caelo dedisti nobis, Domine*). Ella se refiere al don del pan por parte del Señor. La segunda frase, en cambio, comenzaría a partir de allí y se refiere a las propiedades que tiene ese pan (*habentem omne delectamentum...* hasta el final). Así las vamos a analizar.

La primera frase tiene una construcción ascendente y va subiendo por escalas hasta llegar al Señor, como Aquél que da el pan del cielo y está establecido en lo más alto de la cumbre melódica. Sin embargo esa ascensión es lenta, reposada, cargada de neumas y notas que llevan a un canto sereno, más allá de que haga una subida que supera ampliamente la quinta que usa el modo 5 para sus pasajes más brillantes. Esta construcción hace hincapié en *dedisti nobis* (*nos diste a nosotros*). Curiosamente el texto original dice: *dedisti illis* (*diste a ellos*). Esto nos hace ver una intención muy clara de que se vea que el texto no canta algo pasado, sino algo que se ha dado en la asamblea que esta celebrando esta Eucaristía (*nobis*). Con lo cual se ve una intencionalidad especial en resaltar musicalmente *esse a nosotros* (*nobis*).

La segunda frase, en comparación con la primera, tiene un carácter más descriptivo, en un sentido musical. De hecho, las tres expresiones que hablan de las propiedades de ese pan son, musicalmente, independientes una de otra en su forma, no constituyen una unidad como es la primera frase que encierra una declaración unitaria: nos diste, Señor, el pan del cielo.

La primera de esas descripciones del pan del cielo da una importancia muy grande al hecho de contener “todo” deleite. La trístrofa (*omne*) con que lo expresa está bien marcada, pues está en los agudos, para luego descender en “deleite” a una bella construcción, pero en los graves, gracias a lo cual el agudo queda más resaltado.

La segunda expresión (*omnem saporem*) ya no resalta el *omnem*, sino más bien el sustantivo *saporem*, poniéndolo en los agudos, en la Dominante de este modo 5, pero no está estructurado, como las otras dos que la rodean, con el uso de la quinta, tan característico de este modo.

Finalmente el *suavitatis*, estando ligado y referido al *saporem*, cierra toda la pieza con una cadencia bien amplia, que abarca todo la quinta de este modo 5, todo lleno de neumas y figuras musicales que permiten saborear en el canto la suavidad del Pan del Cielo recibido.