

DOMINGO XXII DEL TIEMPO DURANTE EL AÑO. Ciclo "C"

(Para escuchar cualquiera de estas piezas cantadas por un coro, basta con poner en un buscador de Internet las primeras palabras de la antífona que se desee escuchar -p. ej. *Miserere mihi Domine*- y aparecerán los links donde puede ser oído. También puede ponerse: *Youtube Miserere mihi Domine* y aparecerá todo un listado de coros que cantan dicha antífona gregoriana)

1. Análisis del Introito: *Miserere mihi Domine*

Este Introito está tomado del salmo 85, igual que el Introito del Domingo pasado. Es más, sus versículos se continúan. No podemos saber si esto es un hecho casual o si tiene algún sentido litúrgico de encadenamiento y la sucesión de los Domingos dentro del canto gregoriano. Pero debemos tener en cuenta esta realidad, aunque no se pueda aclarar más. El Domingo pasado era: *Inclina, Domine, aurem tuam ad me, et exaudi me: salvum fac servum tuum, Deus meus, sperantem in te: miserere mihi quoniam...* y es ahí donde comienza nuestro *Introito* de este Domingo XXII.

Intr.
8.



M I-se-ré-re mí-hi * Dó-mine, quóni- am ad te
clamá- vi tó-ta dí- e : qui- a tu Dómi-
ne su-á-vis ac mí-tis es, et copi-ó- sus in
mise-ri-cór-di- a ómni- bus invocánti-
bus te. *Ps.* Inclí-na Dómine áurem tú-am et exáudi me : *
quóni-am ínops et páu-per sum égo. Gló-ri- a Pátri.
E u o u a e.

El salmo 85 es un salmo referido directamente, en la tradición patristica, a la Pasión del Señor y es natural, entonces, que en el canto gregoriano lo haya tomado para

encabezar la celebración eucarística. Es la voz de Cristo que clama al Padre: *Miserere mihi...*

Este Introito está construido en el modo 8 y, por lo tanto, sus clamores y gemidos no revisten un carácter dramático, apremiante, como sucede en los modos 3 e, incluso, el 7. Es más, en este Introito la súplica queda en un segundo plano ante la figura de Dios que se revela como piadoso y manso, lleno de misericordia para con los que lo invocan. La pieza va haciendo un giro, de la súplica a la alabanza, y del pedido de intervención de Dios pasa a contemplarlo en su ser más profundo: en su ternura y compasión.

En la primera frase musical, el clamor *Miserere mihi Domine* se mueve dentro del ámbito más rico y pleno que tiene este modo 8, el SOL-DO, pero por eso mismo no es tanto un grito de clamor pidiendo misericordia (si hubiese estado construido en el ámbito de una quinta SOL-RE, tal vez sí), sino que se trata de una humilde presentación de un pedido de misericordia. Sin embargo, lo que esta construcción melódica no tiene como intensidad, lo tiene como fuerza expresiva, moviéndose en pasos directos entre el SOL y el DO, lo que seguirá haciendo hasta el final de esta primera frase. Estos movimientos rápidos entre estas dos notas, sea para subir como para bajar dentro del ámbito de una misma palabra (p. ej. *Miserere*), es lo que le da a esta súplica toda la riqueza del modo 8. Esa riqueza es la que le valió al modo 8 el nombre de “modo perfecto”, y pasó a ser el modo pascual por excelencia. Las cosas que expresa el modo 8 tienen una firmeza y consistencia de convicción y seguridad, que no tiene necesidad de estridencias o fuertes expresiones para manifestar con intensidad lo que quiere presentar.

De este modo, después de una subida suplicante al DO (*Miserere*), y luego un retorno al SOL, de un salto vuelve al DO para poner allí la base de la presencia de Dios (*Domine*). En esta pieza es el salmista y su pedido de misericordia el que se encuentra en la Fundamental SOL, mientras que Dios se encuentra en la Dominante LA y sigue para arriba. Esta antífona, a lo largo de su desarrollo, hace una clara delimitación del lugar musical de Dios y la del hombre. Esta inversión de lo que se hubiese pensado que sería el lugar musical lógico para cada uno de los dos protagonistas (el atribulado y el Señor) tal vez se deba al tipo de nombres y atributos que el orante dará a Dios (*suavis ac mitis... copiosus in misericordia*) que reciben un brillo mayor en la Dominante, que es donde lo sitúa esta primera frase.

Después de este pedido: *Miserere mihi Domine*, el orante agrega: *quoniam ad te clamavi tota die (porque te llamo todo el día)*. Para ello comienza en el mismo DO en que terminó la frase anterior diciendo: *quoniam*, y lo alarga con tres notas al unísono. Luego de la tercera hace un brusco descenso a la Fundamental SOL y hace una construcción musical en torno a esta Fundamental para agregar: *ad te clamavi*. Es el único pasaje de la pieza que trabaja en las notas graves sin moverse por espacios de

más de una nota, dando una impresión general de intimidad y serenidad en el pedido de misericordia que está presentando. Por otra parte, con este trabajo en torno al SOL prepara la rápida subida que le sigue, para decir: “todo el día” (*ad te clamavi “tota die”*). Esto lo hace con una rápida ascensión al DO, y allí se sostiene por tres notas, para luego retornar al SOL en cadencia muy firme que se apoya cuatro veces en el SOL. Y así concluye la primera frase musical. Se trata de un pedido al Señor de misericordia. Es un pedido intenso, gracias al movimiento SOL-DO, que se prolonga a lo largo de todo el día, sin embargo, está revestido de firmeza y serenidad por apoyarse desde el principio hasta el final en la Fundamental SOL.

En la segunda frase el salmista cambia la estrategia: en vez de mostrar las cualidades de su súplica, ahora va a fundar su pedido en las cualidades de bondad que tiene el Señor: *Tú, Señor, eres dulce y suave*. Y, más todavía, su misericordia es sobreabundante (*et copiosus in misericordia*). Como ya dijimos, todo esto, al ser referido a Dios, está tejido musicalmente en torno a la Dominante DO y de allí sigue subiendo hacia arriba para exclamar: *quia tu Domine suavis ac mitis es (porque Tú Señor eres tierno y manso)*. Y, para decir esto último, llega hasta FA agudo. Para hacer este giro teológico de la súplica que comenzó en la primera frase, repite el mismo inicio de la entonación de la pieza con una subida SOL-DO (*quia tu Domine*). Sin embargo, en lugar de quedar en el DO hace una leve cadencia al SI, medio tono, con lo que inicia un cambio melódico en consonancia con lo que va a decir de Dios. En efecto, la cadencia en el medio tono del SI da una delicadeza a la melodía que le permite ser muy expresiva para lo que le quiere decir a Dios: *Tú eres tierno y manso*. Estos atributos quedan todos como tejidos en torno a ese SI que aparece 6 veces, y allí se detiene un momento para comenzar una ascensión hacia una quinta más aguda (*copiosus*). Ahora bien, esa altura melódica no es utilizada para suplicar sino para reconocer que el Señor es “rico en misericordia” (*et copiosus in misericordia*), poniendo todo el énfasis musical en “rico” (*copiosus*). Este adjetivo alcanza el FA agudo, casi una quinta sobre la Dominante, y recibe una carga “copiosa” de notas y neumas que la detiene arriba. Luego viene el sustantivo *misericordia*, para lo cual vuelve al medio tono del SI anterior, sube otra vez, sin detenerse, en el FA y termina de cantar la “misericordia” con una rica y paulatina cadencia que se va a detener en reposo en el medio tono del SI. De allí partirá la última expresión: *ómnibus invocantibus te (con todos los que te invocan)* que es toda una larga cadencia que desciende de la Dominante DO hasta la Fundamental SOL. Sin embargo, mientras que al comienzo de la pieza el movimiento SOL-DO era ágil y rápido, ahora es lento, como toda cadencia, y en etapas. Hace una primera bajada (*omnibus*) dilatando la expresión musical, tal como la misericordia se extiende a todos pasando del *miserere mihi (misericordia “conmigo”)* inicial, al *ómnibus (con todos)* final para llegar a la Fundamental, donde se encontraba el hombre suplicante de misericordia. A partir de allí hace una subida al DO que da inicio a una larga cadencia final de toda la pieza (*invocantibus*) que confirma musicalmente lo que dice el texto: esa misericordia tan

copiosa ya no es sólo para este hombre atribulado, sino para “todos los que lo invocan”, multiplicando los neumas y las notas, extendiéndose musicalmente hasta la Fundamental SOL, dando así un clima de serena seguridad a todos los que invocan su amor. Pero todo el clima ha cambiado, pues ya no es el hombre atribulado pidiendo misericordia para él, como al inicio, sino que, habiendo pasado por esa experiencia de la abundancia de su misericordia, la antífona se transformó en una verdadera contemplación de ese Dios de misericordia.

De este modo la pieza entera hace este recorrido: de un pedido intenso de misericordia personal de alguien que suplica a lo largo de todo el día, se pasa al reconocimiento de que el Señor es *piadoso y tierno*, rico en misericordia, lo que no es sólo la respuesta que esperaba el salmista, sino que ese Dios misericordioso abre la confianza de todos aquellos que recurren a Él y tengan la necesidad de invocarlo alguna vez, como es la asamblea que está celebrando esta eucaristía.

2. Análisis del *Alleluia: Cantate Domino*

1. **A** Lle-lú-ia. * *ij.* ¶. Can-
 tá-te Dó-mi-no
 cán-ti-cum nó-vum : qui-a mi-
 ra-bí-li-a fé-cit * Dó-mi-nus.

La melodía de este *Alleluia* está tomada de otro llamado *Qui timent Dominum* del Domingo XXVIII. Como la melodía es bastante sencilla, la adaptación a la nueva letra ha podido hacerse bien, sin tener que forzar o acomodar las notas a su nueva función. Es más, la conjunción de la melodía con el nuevo texto parece armonizar mejor que con el original, pues se trata de una melodía de júbilo que se une a un texto que llama a cantar un *cántico nuevo*.

La primera frase comienza con una larga invitación a cantar (*Cantate*). Construida en el modo 1, la melodía trabaja con una rápida ascensión a la quinta LA y en torno a esa Dominante construye como un bordado el resto de los neumas, unos subiendo, otros bajando, pero todos volviendo al LA. La entonación inicial es una fórmula clásica del

modo 1, como se encuentra en el Introito *Gaudeamus*. La melodía es llevada e instalada en la Dominante LA, donde es adornada con dos SI bemol que le dan a esa expresión una delicadeza que no tiene la subida de quinta que acaba de hacer, tan expresiva, por otra parte, pero más dura. Luego la melodía hace una subida al DO (siempre con la palabra *Cantate*), donde se detiene con dos notas y con ello establece el modelo de ascensión agudo que usará dos veces más en la pieza. De hecho, una vez terminada la invitación *Cantate*, sigue con la expresión: *al Señor (Domino)* o *para el Señor*, pues la palabra admite las dos traducciones. En esta expresión del *Domino*, la melodía vuelve a repetir, pero comprimido, los pasos melódicos más significativos que usó para llamar al canto: se establece en el LA, utiliza el SI bemol dos veces y hace una cadencia más baja, en el FA. Así, hecha la invitación al canto, ahora va a decir qué se debe cantar al Señor: el cántico nuevo (*canticum novum*). Aquí la melodía hace un cambio, pues baja su ámbito musical por debajo del LA y, hasta el final, las subidas serán excepcionales. La construcción melódica que utiliza cambia y saca a la pieza de los agudos, y la construye a partir de la Dominante LA hacia abajo, hasta llegar a su reposo en la Fundamental RE (*novum*). Con ello esta primera frase musical hace el recorrido de la frase latina: arranque-subida con acento-cadencia. Son tres momentos que dejan ver el grado de importancia de cada uno. Y en el lugar rítmico del acento está el Señor (*Domino*). Musicalmente es en el Señor donde está el climax y adonde apunta la composición. En torno al Señor está el llamado a cantar y el canto en sí.

La segunda frase: *quia mirabilia fecit Dominus (porque el Señor ha hecho maravillas)* expresa el porqué se debe cantar un cántico nuevo al Señor: por las maravillas que ha obrado. Otra vez nos encontramos con la construcción rítmica de la frase latina. Para ello se prepara con una arranque en la Fundamental para decir: *quia (porque)*. El salmista está por dar el motivo del cántico nuevo y para eso retiene la atención con una fórmula RE-FA que se repite dos veces y luego hace una ascensión escalonada del RE al LA, para terminar con un tórculus en el sol. De este modo el *porqué* del cántico nuevo queda bien preparado y presentado. Ahora veamos cuál es ese motivo: *mirabilia*. La melodía de esta palabra es una obra maestra. En una sola palabra, y de modo bien extendido, tenemos todo el ritmo latino: arranque-subida con acento-cadencia. Lo que antes vimos del ritmo que se daba a lo largo de toda una frase (la primera) ahora lo vemos en una sola palabra: *mirabilia*. Podemos decir que todo lo que quiere expresar esta antifona está aquí: el cantar y el cántico nuevo son las maravillas obradas por el Señor. Por eso la ejecución de esta fórmula *quia mirabilia* merece una atención especial: tenemos el arranque sereno (*quia*) pero muy firme que comienza la ascensión a la Dominante LA. Allí, en esa altura, comienza la expresión *mirabilia* que sigue la ascensión hasta alcanzar el DO, donde se detiene con dos notas y, a partir de allí sigue una larga cadencia que es escalonada, con pequeñas subidas y bajadas hasta llegar a la nota de reposo, el RE, de donde había partido. Y todo termina con la expresión: *fecit Dominus*, que es el final de la pieza y cierra el paralelo de los dos versículos que sería así:

Canten al Señor un cántico nuevo

porque ha hecho maravillas al Señor.

De este modo los paralelos quedan más claros: el cántico nuevo que se debe cantar “para el Señor”, son las maravillas que Él ha obrado. Y con esta expresión termina la antífona. Prácticamente esta construcción final el “iubilus” repite casi todo el *Alleluia* inicial, como es costumbre.

3. Análisis de la Comunión: *Domine, memorabor*

Comm. 8.
D Omine, * memo-rá- bor justí- ti- ae tú- ae
 so- lí- us : Dé-us, do-cu-í-sti me a juven-tú- te
 mé- a, et usque in sené- ctam et sé- ni- um,
 Dé- us, ne de-re- lín-quas me.

Esta antífona tiene dos partes bien claras, y que corresponden a las frases musicales marcadas por la barra máxima después de la palabra *solius*.

La primera frase musical, con su entonación: *Domine, memorabor justitiae tuae solius* (*Señor, recuerdo tus juicios, solamente*), es un bordado en torno a la Fundamental SOL. Hace pequeñas subidas y bajadas de una sola nota, hasta la sílaba final de *memora-bor* donde la melodía baja repentinamente al RE. Con esta cadencia abrupta, el recuerdo (*memorabor*) adquiere una fuerza expresiva muy importante para presentar el matiz distintivo del orante, tal como se presenta en toda esta pieza: la tarea del hombre fiel es el hacer memoria de Dios. La presencia de esta cadencia abrupta debe llevar a una buena ejecución de la sílaba anterior, que lleva el acento gramatical y que para eso fue bien provista musicalmente con una construcción sobre el SOL que permite conjugar el acento musical con el gramatical. Esto lo señalamos pues es una de las características y riquezas de esta pieza: hacer hincapié en los acentos gramaticales de cada palabra. O, dicho al revés, la riqueza de la melodía de esta pieza, es el fruto de una ornamentación tal de los acentos propios de las principales palabras, que permite que resalten dentro del conjunto de las otras palabras y así se conjuguen con gran armonía los contenidos y la melodía para transmitir un solo mensaje unificado y sin rupturas entre el texto y la música.

Luego la pieza continúa: a partir de esa cadencia abrupta que bajaba la melodía al RE, ahora la misma fuerza de la Fundamental SOL parece llevársela otra vez para arriba para presentar el contenido de la meditación del salmista: los juicios de Dios (*iustitiae tuae*). De este modo tanto la memoria como los juicios de Dios son los que sostienen desde el SOL el resto de la melodía que va a ir recorriendo los distintos ámbitos del modo 8 de esta pieza. A lo largo de la antífona y de las distintas cosas que exprese, siempre estará subyaciendo la memoria de Dios y sus juicios. Es como san Benito define el Oficio Divino, como la alabanza al Creador por los “juicios de su justicia” (RB 16,5).

La última palabra de esta primera frase musical dice que esa memoria es *solius*. La traducimos como “solamente”. El salmista manifiesta a Dios que en su memoria sólo están los mandatos de su justicia. Musicalmente hace una ascensión a los agudos que hasta ahora nunca había hecho, sacando la melodía de una gran estabilidad sobre la Fundamental SOL, lo que le daba mucho fondo pero poco brillo. Y lo que busca ahora es afirmar, manifestar al Señor su dedicación exclusiva a sus mandatos (*solius*). Para resaltarlo, como dijimos, hace una rápida subida a la Dominante DO y, a partir de allí, en una cadencia con dos pasos, con dos podatus, que remarcan el acento gramatical de *solius*, vuelve al SOL. A pesar de la agilidad de esta última construcción al final de la primera frase, logra terminar con una cadencia reposada gracias a sus dos notas finales apoyadas sobre el SOL.

Con la segunda frase la pieza comienza a recorrer todo el ámbito musical del modo 8. Primero parte de la Dominante, con un clamor hacia Dios (*Deus, docuisti me*) para reconocer que Dios lo instruyó desde su juventud. Gracias a una trístrofa que prolonga el clamor a Dios, después de un leve descenso vuelve a subir más arriba del DO, para reconocer que Dios “lo instruyó” (*docuisti me*). Y desde esa altura del RE baja abruptamente a la Fundamental en el *me (a mí)*. Mientras que toda la primera frase, construida principalmente en el ámbito de notas bajas del modo 8, era para describir la actividad del orante: recordar los mandatos de Dios. Ahora, en esta segunda frase, el salmista dice todo lo que Dios hizo por él: enseñarle desde su juventud (*Deus, docuisti me*). A partir de esta afirmación, el salmista va a ir recorriendo con la memoria esa enseñanza por parte de Dios a lo largo de las etapas de su vida y las va representando musicalmente: la juventud, la vejez, y la etapa senil de la vida. La juventud (*a iuventute mea*) parte vigorosa del SOL, y bien firme sobre la Fundamental sube hasta la Dominante y, con mucha agilidad vuelve a hacer cadencia en el SOL.

La vejez (*et usque in senectam*) comienza con el *usque* una subida gradual, lenta (por no decir pesada), despacio, desde el SOL al DO, marcando con ese *et usque (hasta)* un largo camino melódico que representa el camino lento de la vejez. Pero una vez llegado a las alturas del DO, hace una rápida cadencia que desciende, otra vez abruptamente hasta el RE, como cae el vigor de la persona anciana.

Y a la vez le añade una referencia a la etapa senil (*et senium*), apoyada en una melodía que parece no tener fuerzas sino para llegar hasta el SOL para volver a bajar a su lugar anterior, el RE.

Después del repaso de todas las etapas de la vida en las que Dios lo instruyó, al terminar la pieza le pide: *Deus, ne derelinquas me*. Para ello primero establece bien a Dios (*Deus*) en la Fundamental SOL, haciendo un pequeño movimiento SOL-FA-SOL, seguido por otro SOL-LA-SOL, que representan musicalmente la estabilidad de Dios (ante las variaciones de las etapas de la vida del hombre), pero que no es una inmovilidad absoluta, pues tiene tres neumas. Pero ahora, el clamor final es muy movido: recorre la quinta FA-LA-DO dos veces (*ne derelinquas*) para suplicarle con insistencia que nunca lo abandone (*derelinquas me*), construyendo en el final de la pieza la misma figura que aplicó a Dios en torno al SOL, que rompe la agitada movilidad del clamor para establecerse otra vez sobre la Fundamental. Esta convergencia sonora del *Deus* con el final del *derelinquas me*, que encuadran la agitada súplica del salmista, ponen de manifiesto la estabilidad divina y la serenidad en la que ingresa (el SOL, que es la Fundamental de este modo 8) aquél que humildemente se dirige al Él con ese pedido de no ser nunca abandonado.