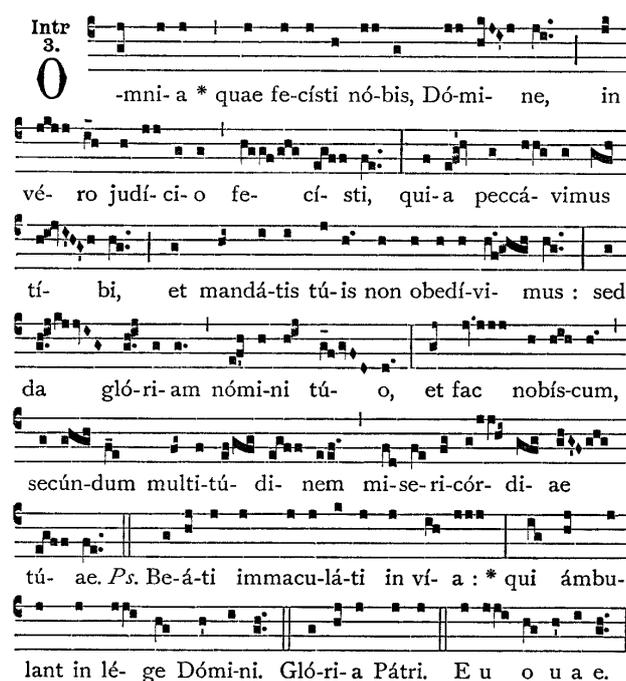


DOMINGO XXVI DURANTE EL AÑO. Ciclo "C"

(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. *Omnia*- y aparecerán los *links* donde puede ser oído. También puede ponerse: Youtube *Omnia* y aparecerá todo un listado de coros que cantan dicha antífona gregoriana)

1. Análisis del Introito: *Omnia quae fecisti nobis*



Intr
3.
O -mni-a * quae fe-císti nó-bis, Dó-mi- ne, in
vé-ro judí-ci-o fe- cí- sti, qui-a peccá- vimus
tí- bi, et mandá-tis tú-is non obedí-vi- mus : sed
da gló-ri-am nó-mi-ni tú- o, et fac nobís-cum,
secún-dum multi-tú- di- nem mi-se-ri-cór- di- ae
tú- ae. Ps. Be-á-ti immacu-lá-ti in ví- a : * qui ámbu-
lant in lé- ge Dó-mi-ni. Gló-ri-a Pá-tri. E u o u a e.

Este Introito pertenece al género de la *confessio*. Está tomado del Libro de Daniel 3,31, y es el mismo Daniel, en el exilio, en el horno de fuego, confesando la misericordia de Dios y el pecado de Israel: *Omnia quae fecisti nobis, Domine, in vero iudicio fecisti*: todas las cosas que hiciste con nosotros, Señor, con verdadera justicia lo hiciste. En esta confesión hay dos expresiones que parecen calcadas del salmo 50 (*quia peccavimus tibi, y secundum multitudinem misericordiae tuae*).

Este Introito está construido en el modo 3 que es el que nos llegó más deformado. Y el cambio más importante es que lo que originalmente eran subidas al SI (su primitiva Dominante), nosotros las tenemos en DO. Con eso se cambia muchísimo el clima espiritual que trasmite la pieza. Cambia el color y por lo tanto cambia el sentimiento interior de quien lo canta. Y ese sentimiento en que se desenvuelve el modo 3 original no es la expansión gloriosa, sino de fervor, sea confesando las maravillas de Dios, sea confesando el propio pecado. Por eso la entonación de la pieza que sube hasta el DO: *Omnia*, toma un matiz que es más de grandeza que de humilde confesión, lo que cambiaría si ese DO se transforma en SI.

Se puede estructurar esta pieza según el texto y distinguir tres partes:

- a. Una confesión del justo actuar de Dios (*Omnia*, y abarca las dos primeras frases musicales);
- b. Un apelación a la Gloria del Nombre de Dios (*sed da gloriam*);
- c. Petición de misericordia (*se da gloriam nomini tuo*).

Musicalmente se puede estructurar en dos partes unidas por una tercera que hace de gozne para realizar un cambio en la plegaria. Por un lado el *Omnia* de la entonación precede una confesión del pecado de Israel. Por otro, el *Et fac* con que comienza la 4ª frase, con una subida SOL-DO como la anterior, precede un gran pedido de misericordia divina para con ese pecado.

La primera parte, con esa entonación SOL-DO (*Omnia*), introduce una confesión y, como dijimos, es más bien recogida, lo que se haría más patente si tuviésemos la primitiva subida hasta el SI. Después de la entonación la pieza se sigue construyendo en torno al DO donde, como dice el texto, está el Señor, ese es su lugar y hasta allí sube la oración: *quae fecisti nobis Domine*. A partir de allí, las acciones de Dios van a estar construidas en torno al DO, mientras que el pecado y la misericordia van a estar en los bajos, tocando la Fundamental que es el MI. Siguiendo con la primera frase ella está construida melódicamente siguiendo la típica frase latina: arranque hacia el acento, luego el acento en los agudos (*Domine*), y sigue una cadencia lenta en la que se reconoce la justicia con que ha obrado el Señor: *in vero iudicio fecisti*.

La segunda frase en su comienzo ya no habla de Dios, sino del pueblo de Israel entero, reconociendo su pecado: *quia peccavimus tibi*. Mientras que la entonación inicial se daba con un gran salto SOL-DO, aquí, en cambio, va subiendo lentamente desde el FA, cargándose de notas que avalan el peso del pecado contra el Señor (lo mismo sucede con la expresión *tibi*, con la que el salmista señala que el pecado, ante todo, es contra el Señor). Sigue con ese reconocimiento del pecado, diciendo: *et mandatis tuis non obedivimus*. La construcción musical de esta parte complementa la anterior con un silabeo que recién toma figura musical en la sílaba final de *non obedi-vimus* donde el “quilisma” hace más lenta y pesada la melodía en este reconocimiento del pecado.

La tercera frase antes de pedir la intervención misericordiosa de Dios, pone el fundamento en que se apoya Daniel para pedir el perdón divino: es dar Gloria a su Nombre (*sed da gloriam nomini tuo*). Esta breve frase es como un eje sobre el que gira toda la pieza, tanto desde el punto de vista del contenido como musical. La intervención de Dios no es sólo un beneficio para el hombre. Es, ante todo, una glorificación de su Nombre, tal como dice Cristo antes de su Pasión en el Evangelio de san Juan (*Glorifica a tu Hijo*). El pedido de Daniel se muestra desinteresado. En primer lugar pide por la Gloria de Dios, luego,

que obre según su inmensa misericordia. Por eso esta tercera frase tiene una carga musical muy rica para referirse a la Gloria de Dios que, en primer lugar se transforma en una lenta ascensión hacia el RE agudo (*sed da*). Esa subida vuelve a repetirse otra vez en *Gloriam*, cargándola con todo el peso que significa la Gloria, pero llegando hasta el DO. Y luego hace una cadencia ágil que recorre todo el ámbito del modo 3 (*nomini tuo*) para reposar en la Fundamental MI (aunque llegue hasta el RE).

En la cuarta frase (*et fac nobiscum*) la pieza no sólo repite el SOL-DO de la entonación inicial de la pieza, sino que también recupera su agilidad. Ahora se trata del pedido de misericordia. Después de una rápida subida al DO para pedir que obre (*et fac*), toma una forma más humilde bajando hasta Fundamental MI, para terminar con la petición de su gran misericordia (*secundum multitudinem misericordiae tuae*). Esta expresión tiene la construcción típicamente latina: arranque en la Fundamental, llegada a un *climax* en *miericórdiae*, para cerrar con su cadencia toda la pieza.

2. Análisis del Alleluia: *Paratum cor meum* (Sal 107,2)

Este *Alleluia* y su versículo tienen una riqueza expresiva del texto cantado que lo hace una de las piezas más ricas de repertorio del Gradual. El versículo forma una unidad melódica con el *Alleluia* y tiene los mismos rasgos de júbilo, pero un júbilo grave, no ligero. Con ello la melodía pone de manifiesto su posesión estable del gozo que expresa.

El versículo arranca desde los graves y lentamente, yéndose muy por debajo de la Fundamental MI, para llegar hasta el SI bemol en una ascensión bien detenida, subiendo en la escala nota por nota: *Partum cor meum*, mi corazón está alerta, está firme. Esta expresión se repite otra vez, pero partiendo del FA para llegar hasta el DO, con una construcción similar, nota por nota, pero en una escala más alta y que, en lugar de usar el SI bemol, utiliza el natural, que es más estridente, de tal modo que, entre las dos repeticiones

abarca todo el ámbito del modo 3. En este versículo es muy importante en juego con el SI bemol que no aparece en el *Alleluia*, pues siempre dan un matiz de delicadeza y contraposición a los otros SI naturales. De este modo el versículo comienza subiendo escalonadamente desde DO grave, y en cada escalón hace una demora, lo que da a la expresión “*paratum*” (*preparado, atento*) una firmeza de convicción y actitud consolidada: el corazón está preparado, está firme para cantar a la gloria de Dios. No estamos acostumbrados a relacionar esa virtud de vigilancia con el cantar. Por eso, tal vez, su traducción mejor sea “vigilante”, “mi corazón está vigilando”. Lo dice dos veces: la primera arrancando del DO y la segunda del FA. Pero en los dos casos, la subida es lenta, serena, firme y consistente. En la segunda la melodía rompe los SI bemol anteriores, haciéndolo natural. Con ello la expresión toma una estridencia que le da una fuerza de expresión muy sonora, más porque inmediatamente después vuelve a retomar, en la misma palabra, el SI bemol.

Una vez terminada esta declaración de vigilancia, la pieza comienza con un ritmo más ágil y ligero para decir: *cantaré y salmodiaré para ti, gloria mía (cantabo et psallam tibi gloriam meam)*. En realidad ya aquí el versículo comienza con el clima de “*iubilus*” que caracteriza a todo *Alleluia* y que seguirá hasta el final de la pieza. El texto da para eso: *cantaré y salmodiaré para ti, gloria mía*. Casi desaparecen los signos gregorianos que indican detención, y que tanto abundaron en los primeros pasos de este versículo. Este “*iubilus*” es tan largo que recorre toda la escala musical con figuras y neumas que suben a los agudos, y con una bajada, hacia el final, hasta el LA grave. El primer renglón de este *iubilus* se mueve en torno a un ir y venir del DO al SOL, y las otras notas superiores de la escala. En cambio el segundo renglón y el final se mueve dentro del SOL y la Fundamental MI, con un descenso hasta el LA grave, para abordar el final de la pieza con como cadencia sino como subida desde abajo.

3. Análisis de la Comunión: *Memento*

CO. IV Ps. 118, 49. 50

M Eménto * verbi tu-i servo tu-o, Dómi- ne
Recuerda la palabra que diste a tu siervo,

in quo mi-hi spem de-dí- stí : haec me conso-lá-ta
de la que hiciste mi esperanza: este es mi consuelo

est in humi- li-tá- te me- a.

La Comunción *Memento verbi tui* está tomada del salmo 118. Son varias las antífonas de Comunción tomadas de este salmo, además de otras piezas del Gradual. Ello se debe a ese carácter de “rumia” de la Ley del Señor, típicamente bíblica y propia para este momento de la post-comunción eucarística. Los Padres, como los monjes de este período de formación del gregoriano, siempre dieron gran valor a este salmo 118. Basta recordar que el canto de Profesión monástica en la Regla de San Benito, está tomado de este salmo (*Suscipe*). El contenido de la fórmula que toma san Benito es casi idéntico al de nuestra antífona: es recordar a Dios de su palabra, en la que el monje ha puesto toda la esperanza de su vida.

Esta antífona ha sido compuesta en el modo 4 y, manejando un ámbito muy reducido de la escala musical logra una expresión muy rica de su contenido. Está dividida en dos frases que juegan en oposición:

1ª Frase: es un llamado a Dios para que recuerde la palabra dada a su siervo.

2ª Frase: es el recuerdo que hace el fiel del socorro ya experimentado antes del consuelo divino.

Se trata entonces de dos recuerdos: el de Dios y el del fiel.

La primera frase: *Memento verbi tui* es un llamado al Señor para que recuerde las palabras que dio a su siervo. La entonación logra dar, con pocas notas, una gran fuerza a ese pedido arrancando del FA para hacer cadencia en el SOL con una “clivis” (dos notas pegadas, una más baja que la otra, aquí LA-SOL) que debe ser bien redondeada en el canto, pues esta figura seguirá resonando a lo largo de la primera frase como la figura musical por excelencia, pero cada vez abarcando un espacio mayor (LA-FA, SOL-RE), haciendo un eco al *memento* y dándole la fuerza de la insistencia.. Gracias a la repetición de esa figura musical de “clivis”, el pedido a Dios toma un carácter de insistente y repetido. Toda esta primera frase va haciendo una cadencia que se inicia al terminar la entonación, y va bajando por escalas hasta llegar al *Domine* que está bordado en torno a la Fundamental de el modo 4: el MI (pero con una leve inversión de la cadencia). La fuerza que toma la figura del “Señor” por estar en la Fundamental, le da un gran apoyo al pedido del salmista. Esto se ve respaldado por lo que sigue: *in quo mihi spem dedisti*. Se trata de una construcción similar a la anterior en su arranque y cadencia, con lo cual está superponiendo y asimilando dos afirmaciones: el Señor es el verdadero apoyo de la esperanza del salmista. Esta frase (*in quo mihi...*) hace un recorrido muy amplio, subiendo una quinta sobre el RE. Con ello se abre la estrechez musical que tenía el primer pedido, que se movía en espacios musicales más reducidos.

La segunda frase es el recuerdo de la experiencia ya vivida del auxilio divino, y sobre ella se funda para el pedido actual. Esta frase consta de dos partes y hay un juego de contraposiciones melódicas entre las dos. La primera dice: *haec me consolata est* (ella -la palabra de Dios- es mi consuelo), y arranca con una subida muy consistente y expresiva (*haec me*), ya que sube hasta el SI natural, que es muy sonoro. Se trata de apoyar musicalmente la expresión de haber vivido con gran vigor ese auxilio. La segunda parte, en cambio

(in humilitate mea), se va de los agudos para expresar con los bajos del modo 4 la experiencia de la humillación vivida y en la que encontró el consuelo. Se trata de todo un bordado sobre la Fundamental MI, que acompaña desde abajo el recuerdo de la humillación vivida por este siervo de Dios.