

Nuestra orquesta tiene 25 años. Plena juventud. Nos invita a ir «de troula», mayores y niños. Pero antes nos zambulle en algún que otro cuento de hadas pulido orquestalmente como una miniatura. Y terminaremos de funeral, sí, pero seguro que sonriendo como bobos con el Requiem más gravitatorio (y con efecto *jacuzzi*) que existe.

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Ma mère l'Oye (1908-1910)

La introversión en un artista magnífico obstaculiza a la fama y a los biógrafos; eso sí, en contrapartida, despierta la curiosidad de escritores de programas. Ni un siglo hace que murió, pero tenemos más detalles de Pulgarcito o Bella (la de Bestia) que de la personalidad de Maurice Ravel. Un Gran Reserva para *sommeliers*.

Mamá Oca, prima del famoso juego de mesa, es en otras latitudes *Mother Goose* (Mamá Gansa), y originalmente *Ma mère l'Oye* (Mi madre la Oca): una narradora ficticia, difundida por Ch. Perrault en su recopilación de cuentos tradicionales franceses (1697), usando ese truco que – como el marketing de apellidar «de la abuelita» a productos culinarios– impregnaba las peripecias de ambiente hogareño, rústica oralidad. En suma, ganas de leer junto al fuego mientras fuera sopla un viento normando y «wild geese that fly with the moon on their wings». Por ejemplo.

Con el debido tiempo, la tradición se convierte en infancia. Los escabrosos personajes de Perrault devienen juguetes y rimas. ¿Cómo llaman la atención de un maestro francés atildado, capaz de retrasar un concierto si no calzaba los zapatos de charol perfectos, y sin hijos a la vista?

Los grandes compositores se volcaban en las grandes historias: grandes épicas, grandes amores... Ravel, como su maestro Fauré, no va por ahí. Al mismo tiempo que el cineasta Georges Méliès vendía juguetes en la estación de Montparnasse, el compositor de *L'enfant et les sortilèges* vive sus últimos años en *Le Belvédère*: una *cottage*, cuenta la leyenda... y algunas fotos en Internet, llena de *Chinoiserie*, baldosas en damero y autómatas. Si vais – es Casa-Museo–, os sentiréis el emperador chino del cuento: subyugados por un ruiseñor mecánico con plumas de verdad.

Ravel amaba la precisión: es conocida la frase –¿satírica?– de Stravinsky tildándolo de «relojero». Y le gustaban los niños. O quizá la infancia. O la ternura. Jean y Marie Godebsky, hijos de una pareja amiga, lo recuerdan jugando con ellos. Así que para las clases musicales de estos hermanos articuló «Ma mère l'Oye» para piano a 4 manos basándose en 4 cuentos de hadas de la

tradición gala. En 1911 maquillará el arreglo orquestal, la Suite que escuchamos. Y al año siguiente, el ballet, añadiendo preludios e interludios. Nadie se detiene tanto en algo que considere poco significativo.

Su gusto por el detalle se aprecia en cada uno de los 5 movimientos: no describe argumentos; prefiere escoger una ilustración: un castillo bajo hipnosis, un vagabundeo sin GPS, el truco de belleza de una feúcha o las charlas entre una chica y un monstruo.

Y como guinda, un jardín de hadas. Tan conmovedor como rutilante, al no basarse en cuento alguno se diría la voz del propio Ravel despidiéndose con 33 años de su infancia y sus sortilegios; o, quién sabe, concibiendo un jardincito japonés, como el que cultivará años después en su coqueto *Belvédère*. Son sólo conjeturas...

Pavana de la Bella Durmiente

El músico Ned Rorem afirma que «al carecer [el idioma francés] de pulso natural, toda la música francesa deviene impresionista». De acuerdo o no con él, los 20 compases de esta «primera impresión» nos sumergen en un suspense arcaico (usando para ello el modo eolio y una melodía de párpado pesante en las flautas): como en *Frozen*, la actividad se ha congelado en el castillo de la Bella Durmiente. Es el hechizo del sueño. Cortesanos, perros de caza, ayas, gatitos y defraudadores del fisco, todos roncan dulcemente. Inclúida la Bella bajo su dosel azul (o rosa).

¿Oís el tic-tac de un reloj en *pizzicato*, o el arpa como un péndulo a lo lejos? Bien, no os habéis dormido. Ravel enriquece este bucle con un contratema en trompas y violas y una armonía delicada. Y os atrapa.

Pulgarcito

Sabemos que los cuentos de Perrault son terroríficos: lobos bajo la colcha de ganchillo, ruelas como dardos de opio, padres que abandonan a sus hijos... Precisamente eso le pasó a Pulgarcito, el más pequeño y avisado, y sus hermanos.

¿Dónde aplica Ravel su microscopio? Ese deambular de la cuerda y la incerteza en el compás (pasa por 2/4, 3/4, 4/4, 5/4...) nos dan una pista: ¿recordáis las miguitas de pan que dejaba caer Pulgarcito (oboe/corno inglés) para no perderse en el corazón del bosque? Los «simpáticos» pajarillos (violín/piccolo) se las han zampado, escuchad, hasta un cuco se mofa de su suerte. Todo en

desorientado modo menor hasta esa cadencia final en mayor: han llegado al castillo del ogro con botas de siete leguas y...ya sabéis el resto. O no?

Laideronette, emperatriz de los pagodas

Originalmente se publicó como «La serpiente verde», por la Baronesa d'Aulnoy (hoy olvidada, pero en su momento tan *trending topic* como Perrault): una hermosa princesa china es condenada por una bruja a la fealdad. «Laideronette» significa «Feúcha». Con un *tempo* de marcha, Ravel talla una miniatura tímbrica: las pagodas del título no se refieren a los templos, sino a los pagodinos, una especie de gnomos de cristal y gemas que tañen instrumentos diminutos: «...algunos, tiorbas hechas de cáscara de nuez, otros violas de almendra.» Y, mientras, enjabonan a su invitada extranjera.

Celesta, xilófono, arpa, gong... Ravel recrea ese baño transfigurador de Laideronette usando la escala pentatónica, tan del gusto del otro gran impresionista, Debussy. Suena vivaz, a criaturas de porcelana entrechocando, a ese Oriente imaginario de gamelanes.

Lo decía A. Ross, crítico del New York Times: «[Ravel] no podía dejar de agradar el oído, incluso cuando se disponía a sorprenderlo»

La feúcha emerge del vapor hecha una emperatriz. ¿Y la serpiente? Pues al igual que Ravel, no hago *spoiler* del final. Buscad «Le serpentín vert» ;)

Conversaciones de la Bella y la Bestia

Y, ¿de qué hablarían este par? ¿De Juego de Tronos? Mmm, a ver, a ver:

«—Cuando pienso en tu buen corazón, ya no me pareces tan feo
—Oh, mi niña, pero lo soy. ¡Puede que tenga un buen corazón, pero sigo siendo un monstruo!
—Muchos hombres hay bastante más monstruosos que tú.»

Es un fragmento de las anotaciones de Ravel para esta escena, extraídas del relato de Marie de Beaumont (s. XVIII), autora de su versión más conocida.

Asistimos a un *vals* con dos partes: en uno Bella es el clarinete piropeando a Bestia, en tanto que esta es el contrafagot, ese instrumento que suele encarnar la torpeza —y se merece un abrazo—. Un *glissando* de arpa plasma la transfiguración de Bestia en bello príncipe (lo cual echa por tierra la hipótesis de la belleza interior como único aval de éxito) y, lánguidamente, ambos se fundirán en violines y violonchelos. (No penséis en Disney).

Jardin Féérique

Junto con *Laideronette*, la joya de esta Suite. Una melodía de ensueño se abre paso hasta un solo del concertino y las trompas que anuncian una apoteosis final digna del que firmó la apoteosis del *Boléro* y el amanecer de *Dafnis y Chloé*. Orquesta centelleando, timbales humeando... Id preparando la carne de gallina.

Hay quien ve esta miniatura como la culminación de la Bella Durmiente, el beso despertador y la pirotecnia luego. Siempre he preferido verla como una pieza genuinamente «ravel»: su mundo onírico, un cristal armonizado, esa especie de *saudade* pletórica de todo su estilo. Una despedida (o una bienvenida) a la niñez.

No vamos a entrar en psicologías baratas, si Ravel, un dandy, sí, pero bajito y de poca presencia, se creía algo feúcho, o en cotilleos sobre su sexualidad. Desde sus *Jeux d'eau* hasta el *adagio* de su 2º concierto para piano, y aunque él no fuese un gran pianista, nos toca la fibra sensible. Aquí, con un material de partida tan poco grandilocuente, ensambla una partitura multiinterpretada, no sólo con finalidad didáctica. Su armonía es voz inconfundible; su orquestación, original, imitadísima.

«No deja testamento, ninguna imagen filmada ni la menor grabación de voz»

Jean Echenoz, *Ravel*, Ed. Anagrama, 2006

JUÁN DURÁN (1960)

Troula, 2014

En la raíz de la palabra «rapsodia» se agazapa el verbo «coser». En la antigua Grecia, un rapsoda era aquel que cosía odas, o sea, cantos. Un «trapalleiro», en el buen sentido de esa palabra. Homero, si es que existió, era rapsoda: en banquetes, ferias, en suma, «de troula», remendaba esos larguísimos retazos de memoria en un *patchwork* épico.

Esta «Troula» se subtitula «Rapsodia galega» y tal género, según me cuenta Juan Durán, tuvo en nuestra tradición musical cultivadores como Gustavo Freire o Juan Montes. Una rapsodia galega es una colcha que ganchilla obras propias y guiños a obras conocidas.

«Troula es una fiesta para los más pequeños, instrumentistas y cantantes, arropados por un coro y una orquesta profesionales. La obra nace a petición de Víctor Pablo Pérez, con la intención de poner en valor la alta calidad de nuestros jóvenes músicos gallegos.» Son palabras del compositor vigués sobre la gestación de esta fantasía, que comienza con una muiñeira (obra de Durán) llevada por aquel *piccolo* que se comió las migas de Pulgarcito en *Ma mère l'Oye*. Ahí oiremos repiquetear parte de su variadísima percusión.

Timbal, plato suspendido, cortina de timbres, triángulo, gran caja, tam-tam, güiro, gilófono, glockenspiel, tamburino... todo un despliegue de «cocinitas» al fondo de la orquesta, preparando la masa tímbrica de este menú.

El primer homenaje será rosaliano: «Rosa de abril», original de Andrés Gaos, se evoca en las voces blancas de los pequeños:

*Nasín cando as prantas nasen,
no mes das froles nasín,
nunha alborada mainiña,
nunha alborada de abril.
Por eso me chaman Rosa,
mais a do triste sorrir,
con espiñas para todos,
sin ningunha para ti.*

*Desque te quixen, ingrato,
todo acabóu para min,
que eras ti para min todo,
miña gloria e meu vivir.
¿De qué, pois, te queixas, Mauro?
¿De qué, pois, te queixas, di,
cando sabes que morrera
por te contemplar felís?*

Y entra el coro a 4 voces con esa coda orgullosa del poema:

*O meu corasón che mando
cunha chave para o abrir.
Nin eu teño mais que darche,
nin ti máis que me pedir.*

La orquesta remeda y cambia el clima de la tonalidad, mutando a un 6/8 con la cortinilla del inicio (llevada por el *piccolo*, como en el pico de un mirlo) y se cose al siguiente retazo: la «Muiñeira de Chantada», que airean las Niñas y Niños Cantores de la OSG y luego el Coro. Con armonías muy «harry potter» se desvanece para dar paso a otro tempo: un remanso *Lento*.

El arpa y unos pasitos de glockenspiel nos llevan a un cuarto de juguetes:

*Arrolín, arrolán,
¿queres queixo?
¿queres pan?
E se o queres*

*non o negues
que as mulleres
cho darán.*

Letra de nana que, si nos ponemos exégetas, nos habla de un tiempo en el que los bebés parece que se criasen colectivamente si sus estresadas madres trabajaban (y tomasen pan y queso en vez de potitos).

Se enfatiza la melodía en una tonalidad más aguda y entran unos compases reconocibles de una obra emblemática en el repertorio de esta formación. Hace 16 años, el Coro de la OSG estrenaba la «Cantiga Finisterrae para múltiples voces de luz», de Juan Durán con letra del poeta Miguel Anxo Fernán-Vello. Recuerdo cantar versos a toda velocidad, como en un aquelarre, combinados con momentos corales y solistas de *savoir* hímnico. No la escucharemos entera, sólo unas ráfagas de luz y meigallo, para culminar el Arrolín antes dar rienda suelta al final.

Y el final es ese *must* de toda «festa rachada»: el Galopín, que entonarán sucesivamente niños y coro, con esa letra que ya portamos en el ADN y viene a cantar algunhas noites enriba do noso tellado.

Unas palabras que me escribió el propio compositor cierran a la perfección este festín, no sólo por nuestra música sino por nuestros intérpretes. Que sirvan de homenaje y de aliento, ya que hace falta seguir dándoselo:

«Quiero dejar claro que el éxito de nuestros jóvenes músicos gallegos es resultado de un conjunto de factores en el que la OSG tiene mucho que ver [...] la base de la formación de estos niños está, indudablemente, en los Conservatorios galegos que han tenido un impulso extraordinario en los últimos 20 anos. He aquí el resultado.» Juan Durán.

GABRIEL FAURÉ (1845-1924) **Requiem en re menor, op. 48 (1900)**

¿A quién se le ocurre escribir un réquiem por puro placer? Así, sin anestesia, no se entiende, pero si sabemos que el artífice era maestro de coro y organista en la iglesia de la Madeleine (ese fabuloso templo neoclásico de París), podemos conjeturar su intención: un músico que quiere salir de su «zona de confort».

«...tras tantos años acompañando al órgano servicios de entierro, ¡me los sé de memoria! Quería escribir algo diferente» confesó Gabriel Fauré en una entrevista.

Y nos brinda un réquiem en el que dan ganas de morirse un poco, aunque sea para oírlo. Una reconciliación con la condición mortal de ser *sapiens*. Levitante, breve (30 minutos), cristalino aunque con pinceladas turbias, con la belleza siniestra de una colección de 7 mariposas de alas transparentes.

Sonó en La Madeleine en 1888, con 5 movimientos y una orquesta más pequeña para las exequias de un parroquiano acaudalado. Luego se añadieron bronces, el *Ofertorio* y el *Libera me* y se estrenó, tal y como la oímos hoy, en la Exposición Universal de París de 1900.

«Es de un carácter suave, como yo mismo» afirma Fauré, y de hecho casi no sube del *mezzoforte*. He querido incluir la letra en estas notas ya que sus gradaciones en dinámicas, color y armonía suelen enfatizar puntos concretos del texto.

Tuve la suerte de cantarlo varias veces. Conozco dónde se mete la pata más fácilmente, los bellísimos pasajes de los tenores, la majestuosidad de los unísonos. Suena balsámico, lejos de los imponentes requiems de Verdi con su *Rex Tremendae*, o de Mozart. Ya no hace falta exhibir el terror a Dios y a la muerte: para un escéptico, basta con aliviar el *spleen* de los vivos (y Fauré tuvo sus momentos de *spleen*, como llamaba a su depresión, al estilo Baudelaire) y desear amorosa calma a los que se han ido.

Prueba de que este Requiem traducía su espíritu es que sonó en su propio funeral. Él fue bisagra cronológica de nada menos que Camille Saint-Saëns (su mentor) y Maurice Ravel (uno de sus pupilos). Asentó las bases de las innovaciones armónicas y melódicas del siglo XX. Y su Requiem, más que un canto funeral, fue un despertar de exploraciones musicales.

I.- Introitus et Kyrie

Coro

*Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam;
ad te omnis caro veniet.*

*Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.*

*Descanso eterno bríndales, Señor
y que una luz perpetua los ilumine.
Te cantan himnos, Dios nuestro, en
Sión
y te ofrecen sacrificios en Jerusalén.
Escucha mi oración;
a ti volverá toda la carne.*

*Señor, ten piedad.
Cristo, ten piedad.
Señor, ten piedad.*

Todo comienza en el enigma, acorde en Re menor y *pianissimo*, aunque no por mucho tiempo. Pronto se abre camino un potente láser de luz hasta el *forte, et lux perpetua*, siempre con los graves en contraste. Nada que ver con aquella *lux* murmurada del Requiem de Verdi. La «luz perpetua» es un símbolo en los ritos funerarios cristianos. Curiosamente, aquí no parece aludir a una deidad sobrenatural, sino que es casi materia cósmica. Fauré era abiertamente agnóstico: por su trabajo rodeado de incienso, se rodeaba luego del humo de salones musicales parisinos, como el de Pauline Viardot. Allí era admirado, entre otros, por Marcel Proust, a quien tal vez inspiró su Vinteuil.

Volvamos al *Introitus*. La melodía cantable la llevan los tenores: conmovidos pero firmes. Las sopranos los relevan (*Te decet hymnus*), con el carácter seráfico de blanco astronauta que mantendrán toda la obra, hasta el imperativo *Ex audi orationem meam*, ese «oye, haznos caso» bíblico, engarzado al antiquísimo *Kyrie eleison* (griego y precristiano). Hay nubarrones de órgano ultraterreno en el *Christe, christe*, hasta que la línea melódica se sume en la sombra.

Ahora vendría la turbulenta *Sequentia* del *Dies Irae* (pronunciado «Tíes Ire» si se es cantante de coro, para que tiemblen las últimas butacas), pero no. Fauré se ha mesado su mostacho blanco, cavilando qué poner y quitar para un funeral a su gusto: no le interesa ese drama de un dios iracundo entre súplicas desgañitadas en *stacatti*, trompetas y *lacrimosas*. Tampoco la salvación sólo para los fieles, así que, elegante, se salta esas letras.

II.- Offertorium

Contraltos, Tenores

*O Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas defunctorum
de poenis inferni,
et de profundo lacu.*

*O Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas defunctorum
de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus,
O Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas defunctorum
ne cadant in obscurum.*

Tenor solista:

Hostias et preces tibi,

Domine, laudis offerimus.

*Tu suscipe pro animabus illis
quarum hodie memoriam facimus.
Fac eas, Domine,
de morte transire ad vitam,
quam olim Abrahae promisisti,
et semini eius.*

*Oh, Señor Jesucristo, Rey de la Gloria
libera a las almas de difuntos
de las penas del infierno
y del lago sin fin.*

*Libéralos de las fauces del león,
que el Tártaro no los engulla
ni se suman en la tiniebla.*

<p>Tenor solista:</p> <p><i>Te ofrecemos, Señor, el sacrificio de este pan y estas plegarias. Recíbelas por el alma de aquellos cuya memoria honramos.</i></p>	<p><i>Haz, Señor, que caminen de la muerte a la vida, como le prometiste una vez a Abraham y a su simiente.</i></p>
--	---

Seguimos por los abismos, en un profundo lago infernal, así que reman las voces en claroscuro de las contraltos, perfiladas por el eco de tenores, estilo motete renacentista: modulando de menor a mayor, en una especie de pozo esperanzado por el que asoman leones, el mismísimo Tártaro, un violonchelo en estado de gracia hasta el tenor, que pone una pizca de humana –y negociadora– sensatez: sálvanos, como le prometiste a Abraham y a sus hijos.

En vez de terminar ahí, vuelve al *da capo*: todo el coro entona ahora esa súplica inicial, inundándola de resplandor y ascendiendo (nunca un *inferni* estuvo tan alto). El verso *Ne cadant in obscurum* y el *Amén* escalonado son sencillamente maravillosos. La negra sombra del olvido asombrando al llenarse de aurora.

III.- Sanctus

Sopranos, tenores, bajos

*Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra
gloria tua.
Hosanna in excelsis.*

*Santo, santo, santo
Santo es el Señor de Sabaoth.
Llenos están el cielo y la tierra
de tu gloria.
Hosanna en las Alturas!!*

Con esa aurora de fondo dialogan sopranos y tenores, nimbados de arpa y un solo de violín. Tratemos de no imaginar las nubes, las alas de cisne y el queso *philadelphia*, aunque cueste: el pasaje es angelical. El cine y la publicidad han estereotipado esos ingredientes (voces inmaculadas, liras etéreas) pero lo cierto es que Fauré logró con eficacia la sensación de levitar. Ligeras mutaciones en color y tono –toda la obra abunda en ellas, como un crepúsculo veraniego– nos anuncian las trompas y los acordes contundentes del *Hosanna*.

Fauré se cuida siempre de subrayar el aspecto beatífico de la muerte como transición necesaria. Y esa agnóstica vulnerabilidad, frente a certezas o dogmas, es quizás lo que ha magnificado esta misa con el paso de los años.

IV.- Pie Jesu

*Pie Jesu Domine,
dona eis requiem,
requiem sempiternam.*

*Señor Jesucristo, piadoso,
dales descanso
que descansen para siempre.*

Vulnerabilidad, sí. Y vulnerable, aparentemente sencillo pero de difícil ejecución, es el *Pie Jesu*: una introspección en el sentimiento de la piedad hacia los ya idos. Soprano y órgano solos. Vulnerables y potentes. El verso «sempiternam requiem» es conmovedor.

En ese circuito local de músicos, en argot llamados de la BBC (Bodas, Bautizos y Comuniones), que de vez en cuando también cantan funerales, los repertorios de cada ceremonia varían según modas, pero para misas de difuntos casi todo el mundo conoce el bellissimo *Pie Jesu*. Por cierto, en la liturgia parisina, a diferencia de otras, el *Pie jesu* se entonaba durante la Consagración.

Mientras componía este Requiem, la madre de Fauré falleció. Pero él nunca lo dedicó a sus padres, no lo dedicó a nadie. Su Requiem es universal, unisex. Tremendamente humano.

V.- Agnus Dei

*Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem,
requiem sempiternam.*

*Cordero de Dios
que quitas el pecado del mundo,
dales descanso,
el descanso eterno.*

*Lux aeterna luceat eis, Domine,
cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.
Requiem aeternam, dona eis,
Domine,
et lux perpetua luceat eis.*

*Que la luz eterna los ilumine, Señor,
entre tus santos, en la eternidad,
porque eres piadoso.
Dales el reposo eterno, Señor,
y que la Luz Eterna los ilumine.*

De nuevo nos engatusan los tenores, diáfanos, y en la clave pastoral de Fa mayor, como en un soneto de Garcilaso. Llegan el resto del coro, con variabilidad meteorológica, a matizar esa claridad, pero sólo algunos compases. Regresa en el Do puro de la *Lux* de sopranos, como un rayo que se quiebra cromáticamente.

Tras un clímax apasionado, oímos el Requiem del inicio con una variación armónica mínima: hay optimismo, sí, pero antes...

VI.- Libera me

Barítono, coro

*Libera me, Domine,
de morte aeterna,
in die illa tremenda
quando coeli movendi sunt et terra,
dum veneris judicare
saeculum per ignem*

*Tremens factus sum ego, et timeo
dum discussio venerit,
atque ventura ira.
Dies illa, dies irae,
calamitatis et miseriae,
dies magna et amara valde.
Requiem aeternam, dona eis,
Domine,
et lux perpetua luceat eis.*

*Líbrame, Oh Señor, de la muerte
eterna
En aquel terrible día cuando cielos y
tierra tiemblen.
Cuando vengas a juzgar a fuego.*

*Estoy hecho para temblar y temo la
llegada de la desolación,
Y la ira.
Ese día, ese día de furia, de
calamidad y miseria,
Grande y más que amargo día.
Reposo eterno dales, Señor,
y que la luz eterna los ilumine.*

Este movimiento fue el germen: lo escribió hacia 1877, cuando empezaba a trabajar en La Madeleine, antes de la muerte de su padre, y no figuraba en la 1ª versión. Una melodía oscura, para la procesión de salida del servicio fúnebre, liderada por el barítono. Sólo aquí oiremos el *Dies illa* (si eres corista, pronunciado «Tíes il.la», que tiemblen la últimas butacas).

Y acostumbrados a la polifonía, pocas páginas tan estremecedoras (de escuchar y cantar) como este unísono: una sola voz que camina e implora, entre redobles de timbales.

VII.- In paradisum

*In paradisum deducant te angeli,
in tuo adventu
suscipiant te martyres,
et perducant te
in civitatem sanctam Jerusalem.
Chorus angelorum te suscipiat,
et cum Lazaro quondam paupere
aeternam habeas requiem.*

*Que en el paraíso te guíen los
ángeles:
que los mártires te den la bienvenida
y te conduzcan hasta la Ciudad
Santa, Jerusalén.
Que coros de ángeles te reciban,*

y junto a Lázaro, que una vez fue
pobre,

reposes para siempre.

Cerrad los ojos. Estáis en plena convención de querubines y no hay nada que añadir. Arpegios de arpa luego imitadísimos. Coordenadas celestiales. ¿Y alguna vez la palabra «Jerusalem» sonó tan liberadora? ¿En el *Jesucristo Superstar* de Camilo Sesto, tal vez?

Gabriel Fauré lo llamaba su «petite Requiem». Pero no es este tan sólo un réquiem «riquiño». No es sólo una miniatura fúnebre. Como los cuentos de Ravel, como los niños cantores de la OSG y el Coro, asistimos a algo pequeño que despliega las alas y se hace magnífico.

Estíbaliz Espinosa, marzo 2017