

# Vitalidad del latín en obras corales desde Palestrina hasta Mozart y Fauré

Tarsicio HERRERA ZAPIÉN

Universidad Nacional Autónoma de México  
*traherzap@prodigy.net.mx*

RESUMEN: Los humanistas que cantamos textos corales en latín tenemos a la lengua de Roma como nuestro segundo idioma. He aquí algunas de sus cumbres. La polifónica *Missa Papae Marcelli* es la cumbre de la polifonía de Palestrina. Este compositor realiza allí una brillante fusión entre la gracia melódica del canto gregoriano y la riqueza de matices de la polifonía.

Luego, cuando se cumplieron dos siglos del fallecimiento de Mozart, México, como toda gran capital musical, interpretó su inmortal *Requiem* y no dudó en cantarlo en latín. A su vez, al fallecer el poeta italiano Guillermo Manzoni, Verdi compuso en su honor un poderoso *Requiem* latino.

Por último, Gabriel Fauré compuso su íntimo *Requiem* cuando fallecieron sus progenitores. En todas estas misas fúnebres el latín ha sido siempre la lengua predilecta para prolongar la vida más allá de la muerte.

\* \* \*

ABSTRACT: Some of us, classicists, who sing choral texts in Latin, have the Roman language as our second language. Here you have some of its pinnacles. The polyphonic *Missa Papae Marcelli* is the summit of Palestrina's polyphony. This composer reaches here a brilliant melting of melodic grace in Gregorian chant, and the richness of nuances in polyphony.

Then, when two centuries of Mozart's death were accomplished, Mexico, as every musical capital, performed his immortal *Requiem* and didn't hesitate about singing it in Latin. Then, when Italian poet Manzoni died, Verdi composed in his honor his powerful Latin *Requiem*.

Finally, Gabriel Fauré composed his intimate *Requiem* when his parents passed away. In all of those funeral masses Latin language has always been the favorite language for extending life beyond death.

PALABRAS CLAVE: Fauré, latín, Mozart, música, obras corales, Palestrina.

RECEPCIÓN: 27 de febrero de 2007.

ACEPTACIÓN: 30 de abril de 2007.



## Vitalidad del latín en obras corales desde Palestrina hasta Mozart y Fauré

Tarsicio HERRERA ZAPIÉN

Los humanistas y los músicos que hemos vivido cultivando los coros latinos tenemos al latín como nuestra segunda lengua.

En efecto, leemos y entonamos en la lengua de Roma los mensajes de autores de ambos mundos que se multiplican desde Palestrina y Mozart hasta César Franck e Igor Stravinsky.

La historia de la música cataloga a docenas de compositores que han creado sus más poderosas partituras corales sobre textos latinos, principalmente si se trata de *Misas solemnes* o de *Misas de requiem*. Y no hablamos únicamente de la *Misa en Si b* de Juan Sebastián Bach ni de la *Missa solemnis* de Beethoven.

### I. *La polifónica* Missa Papae Marcelli

Nos referimos a la *Misa del Papa Marcelo*, que es una de las mayores hazañas logradas por el caudaloso genio polifónico del maestro de capilla de San Juan de Letrán de Roma, Giovanni Pierluigi da Palestrina. Fue una misa dedicada al Papa cuyo pontificado se caracterizó por ser el más corto de la historia.

En la actualidad, el pontificado del Papa Juan Pablo I fue tan breve, que se le denominó “el Papa de septiembre” (de 1978); ese reinado formó tan fuerte contraste con su sucesor, Juan Pablo II, que podría llamarse a Karol Wojtyła “el Papa del cuarto de siglo” (27 años: 1978-2005).

Pero en el Renacimiento hubo un Papa que reinó menos que Albino Luciani. Se trata de Marcelo II (Marcello Cervini), quien sólo ocupó el solio pontificio durante tres semanas del año 1555.

Ahora bien, si Juan Pablo I dejó huella por su sonrisa benigna, Marcelo II ya había dejado huella por otro motivo, no tanto de virtud, cuanto de arte.

Resulta que el compositor polifónico Giovanni Pierluigi da Palestrina le dedicaba una misa coral tan majestuosa, que acerca de ella dijo Pío IV: “Así habrán sido sin duda las armonías del canto nuevo que oyó entonar el apóstol Juan en la Jerusalem celestial”.

De esta manera, se puede decir que Palestrina llegó al mundo de la música sagrada en el momento más oportuno: se iniciaba la Contrarreforma para enfrentar al reformador Martín Lutero.

Y los músicos de Iglesia carecían de la preparación tanto espiritual como técnica para crear un canto católico que formara un monumento inspiradamente devoto frente a la música luterana de enérgica austeridad.

El canto romano enfrentaba un conflicto: se estaba olvidando la amable dulzura del canto gregoriano, ante la avalancha majestuosa del canto polifónico.

Hacía falta que un compositor de genio realizara la fusión necesaria entre la gracia melismática, que había sido la mejor cualidad del canto gregoriano, y la riqueza de matices que estaba aportando la polifonía.

La citada *Missa Papae Marcelli*, compuesta en 1555, en el año de muerte de dicho Papa, sólo fue editada doce años después: en 1567. Empero, fue toda una revelación. Su estructura monumental a seis voces funde con solidez las líneas melódicas gregorianas con los recursos multicolores de la polifonía.

“El *Credo* de dicha *Missa Papae Marcelli* es una de las cimas de absoluta perfección en la música europea, y es la más

serena exaltación de la Contarreforma”, ha escrito Federico Sopena.<sup>1</sup>

Es ya célebre la evaluación de los musicólogos Della Corte y Pannain:

La música de esta obra conserva un ritmo propio plasmado por el compás, mas siempre sometido a la fuerza de las palabras latinas sagradas [...] Las múltiples voces forman siempre un canto poliédrico y multifacético en que ellas mismas se resuelven. Allí todo artificio se doblega ante la expresión, en total continuidad melódica.<sup>2</sup>

La polifonía ha nacido cuando el *tenor* canta una melodía litúrgica, y otro cantor, a su vez, lo acompaña improvisando una nueva melodía. Es lo que se llama, con palabra que se explica a sí misma, *discantus*, o sea, “canto que se diversifica”.<sup>3</sup>

Se nos ocurriría proclamar que la polifonía de Palestrina es un canto gregoriano que eleva el texto litúrgico al cuadrado: sabe replegarse en pocas líneas cantables, si lo pide el texto sagrado; mas también sabe invitar a todas las voces a encenderse en fogoso entusiasmo, si el texto lleva un curso ascendente. Y, más que todo, el objetivo del compositor gregoriano es enfatizar las sentencias capitales de un texto, y en especial ciertas palabras, ni más ni menos que entronizarlas.

La *Missa Papae Marcelli*, incluida en el *Segundo libro de Misas* del autor, es una de las supremas hazañas del genio polifónico de Palestrina.

En esa obra se demuestra, como en las más lucientes páginas del género de las múltiples voces, que la técnica vocal polifónica, si es manejada con la maestría de Palestrina, Vito-

---

<sup>1</sup> Federico Sopena, *Historia esquemática de la música*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, 1954, p. 14.

<sup>2</sup> A. Della Corte y G. Pannain, *Historia de la música*, Buenos Aires, Ricordi Argentina, 1962, p. 125.

<sup>3</sup> Federico Sopena, *ibidem*.

ria, Lassus y Arcadelt en el siglo xvi, no sólo no vuelve confusos los textos sacros o los temas melódicos, sino que, al igual que Juan Sebastián Bach en sus fugas de un siglo después, sabe erigirles solemnes monumentos sonoros.

## II. *El Requiem angélico de Mozart*

Se ha dado el caso de que el Instituto Nacional de Bellas Artes de México conmemorara los doscientos años de la muerte de Mozart con una ejecución magnífica del *Requiem* que el inmortal Wolfgang Amadeus estaba componiendo en el último mes de su vida, en 1791.

Y es bien sabido que el genial compositor de Salzburgo no había tenido alientos para llevar a término todos los temas que ya tenía anotados para componer en el más puro latín litúrgico una *Misa de requiem* que le había encargado el conde Franz von Walsegg.

Ya tiene luego algo de legendario el hecho que se narra de que, cabe el lecho mortuario de Mozart, sus más cercanos amigos, sin ensayo alguno, le entonaron, como la más adecuada plegaria suprema al Creador, las secciones iniciales de su inconcluso *Requiem*.

En realidad fue el propio Mozart quien el 4 de diciembre de 1791 tomó en sus manos la partitura del *Requiem* inmortal que había estado componiendo y dejó escrito hasta el *Lacrimosa* que concluye la secuencia *Dies irae*.

Comenzó a cantarla y, al llegar hasta la frase recién terminada, entregó la partitura a su fiel discípulo Süsmayr y le dio instrucciones para que concluyera la obra según los apuntes que había dejado escritos.<sup>4</sup>

Lo que es indudable es que Mozart, que había compuesto las más complejas docenas de arias de *bravura* dentro de sus

---

<sup>4</sup> Así lo escribe F. X. Mata en *Las cumbres de la música sacra*, selección, edición y discografía, Madrid-Barcelona, Editorial Daimon, México, 1986, p. 114.

muchas óperas, en el *Requiem* había pasado de la esplendorosa decoración solística al pleno recogimiento espiritual de una composición coral que casi no tiene paralelo en la historia.

Por ello escribe el citado F. X. Mata: “Con su *Requiem*, Mozart muere en la música humana, se redime de ella y nace en la música angélica”.<sup>5</sup>

Y, para subrayar la dignidad de la partitura en que canta a la resurrección, Mozart no había dudado un momento en usar en ella la perdurable majestad de la lengua latina.

Es cierto que en el Concilio Vaticano II el uso de la lengua latina, tras ser la lengua oficial insustituible de la liturgia católica durante veinte siglos, quedó a criterio del obispo de cada lugar en las ceremonias sacras.

Mas, en plena unanimidad, dado que el genio de Salzburgo expira para el mundo y abre los ojos a la luz eterna en la madrugada del 5 de diciembre de 1791 en la Rauhensteingasse de Viena, hoy llamada Mozarthoff, todos los países de alta cultura acordaron cantar en el sagrado latín su inmortal *Requiem* el 5 de diciembre de 1991.

Pero nadie titubeó sobre si esta obra maestra se volvería a cantar en el perdurable latín, cuando nuestro país se unía al coro universal de todo el Occidente, para interpretar el *Requiem* de Mozart bajo la batuta del hoy extinto Manuel de Elías exactamente el 5 de diciembre de 1991 en que se conmemoraba el bicentenario del deceso del genio de Salzburgo.

Así se hacía, tanto en Viena bajo Georg Solti, como en Milán bajo Ricardo Muti, tanto en Barcelona bajo la dirección de Eliot Gardiner como en el Palazzo Pio de Roma bajo la batuta de Carlo Maria Giulini. Si para alguna ocasión resulta obligada la lengua latina, es para las ceremonias más memorables.

A nadie le vino la idea de usar la traducción al francés, al alemán o al italiano, como sí se ha hecho con varias óperas célebres, que se pasan flexiblemente de un idioma moderno a otro.

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 116.

Este intercambio de idiomas es tan notorio en las grandes óperas, que cuando el legendario tenor Enrico Caruso cantó en México la ópera *Sansón y Dalila* de Saint Saëns, en la plaza de El Toreo de la Colonia Condesa, en 1919, el elenco general la cantó en la traducción al italiano. Empero, fue necesario advertir al público que Caruso cantaría su parte en el idioma francés original en que “la tenía puesta”; y así se hizo, con beneplácito del respetable.<sup>6</sup>

Así sucedió también cuando el tenor peruano Juan Diego Flórez, hoy denominado “sucesor de Pavarotti” sin demérito de la primacía de Plácido Domingo, cantó en francés (con todo y una repetición) el aria “*Ah, mes amis!*” de la ópera italiana *La figlia del regimento* de Donizetti.

Todo esto es una prueba más de que la lengua latina sigue viva. Más aún, su vitalidad en el canto es superior a la de las lenguas modernas.

En efecto, toda partitura compuesta para ser cantada en latín se ha seguido cantando en latín hasta nuestros días, ya sea una colección de coros goliárdicos como los *Carmina Burana*, o una de las muchas partituras creadas para cantarse sobre textos litúrgicos, sean misas, himnos o secuencias. Y hasta llega a pasar que el majestuoso *Aleluya* de Haendel se cante a veces en inglés, pero otras veces se opte por su versión al latín (*Nam regnat nunc omnipotens Deus...*) para darle aún más solemnidad.

### III. *El Requiem fogoso de Verdi*

Otra ocasión memorable para componer una magna partitura que se tenía que cantar en latín, fue el fallecimiento del poeta nacional italiano del siglo XIX, Alessandro Manzoni, en 1873.

---

<sup>6</sup> Eduardo Lizalde, *La ópera hoy, la ópera ayer, la ópera siempre*, México, Escenografía, 2003, p. 26.



Verdi conmemoró también en él a su gran predecesor en los escenarios operísticos, Gioacchino Rossini, fallecido pocos años antes que Manzoni, en 1868.

Giuseppe Verdi, como gran amigo suyo, decidió conmemorar el deceso del citado poeta Manzoni componiendo una *Misa de requiem* cuyo dramatismo no tiene igual en todo el repertorio.

Si el *Requiem* de Mozart supera a todos en solemne profundidad, el de Verdi los supera en desgarramiento. Y ya veremos luego que el *Requiem* de Fauré es la respectiva partitura más apreciada por la sutileza de sus armonías.

Desde su juventud como organista en Busetto, cerca de su natal Roncole, Verdi había compuesto varias obras sacras con texto latino. Y ya en su vejez creó sus *Quattro pezzi sacri*, donde, además de sus italianos *Laudi alla Vergine*, incluyó tres obras en latín: un *Ave Maria*, un *Te Deum* y un imponente *Stabat Mater*.

Mas la emotividad de los textos fúnebres de la liturgia indujo a Verdi a crear una obra tan sobrecogedora en su *Requiem*, que hubo quien comentó que, más que una misa fúnebre, esa obra parecía una poderosa ópera cantada en latín. Y la sección del *Requiem* inspirada por el temor al Juicio final ha resultado digna del mejor Verdi.

Y todo ello no se opone a que el historiador Gastón O. Talamón haya señalado que es un producto demasiado humano y dotado de un sentimiento excesivamente dramático.<sup>7</sup>

El propio texto latino original posee tal colorido trágico, que inspira a los compositores a crear obras maestras basadas en él.

Presentamos aquí la inolvidable secuencia del inspirado monje medieval Jacopone da Todi, cuya melodía gregoriana inicial ha sido utilizada por una docena de compositores, desde

---

<sup>7</sup> Gastón O. Talamón, *La música del siglo XVIII a nuestros días*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, 1975, p. 213.

Franz Liszt y Camille Saint Saëns hasta Sergei Rachmaninof y Lorenzo Perosi.

Presento el texto latino acompañado de mi versión rítmica y polirrimada. Pero antes, una nota sobre la belleza del canto gregoriano, vehículo melódico del latín litúrgico.

Ante la tendencia hacia el nacionalismo, el canto gregoriano ha venido subrayando la catolicidad, la universalidad de la Iglesia.

Así, los países orientales que son campo de misión han sentido en el canto gregoriano su sentido universal. Huysmans llama al gregoriano “la paráfrasis aérea y móvil de la inmovible estructura de las catedrales góticas”.<sup>8</sup>

*Sequentia-dies irae*

Lacopone da Todi, s. XIII

Secuencia-aquel indignado día

Versión rítmica: Tarsicio Herrera Z.

1. *Dies ille, dies illa*

*Solvat saeculum in favilla,*

*Teste David con Sibylla.*

1. Aquel indignado día

Todo irá a ceniza fría.

Sibila y David sabían.

2. *Quantus tremor est futurus*

*Quando iudex est venturus*

*Cuncta stricte discussurus.*

2. ¡Qué temor va a suscitarse

Al ver al juez presentarse!

Todo en rigor va a juzgarse.

3. *Tuba mirum spargens sonum*

*Per sepulchra regionum*

*Coget omnes ante tronum.*

3. De la trompeta un cruel tono

Fluirá en tumbas con encono;

Llevando a todos al trono.

4. *Mors stupebit et natura*

*Cum resurget creatura*

*Iudicanti responsura.*

4. Pásmanse muerte y natura

Al resurgir la creatura

A ver del juez la bravura.

5. *Liber scriptus proferetur*

*In quo totum continetur,*

*Unde mundus iudicetur.*

5. Un libro va a ser mostrado

En que todo está encerrado,

Do será el mundo juzgado.

<sup>8</sup> Federico Sopeña, *Historia esquemática de la música*, p. 9.

- |  |  |
|--|--|
| 6. <i>Iudex ergo sum sedebit,<br/>Quidquid latet apparebit.<br/>Nil inultum remanebit.</i>           | 6. Cuando el Juez venga a sentarse,<br>Va lo oculto a revelarse;<br>Nada impune va a quedarse.     |
| 7. <i>Quid sum miser tum dicturus?<br/>Quem patronum rogaturus<br/>Cum vix iustus sit securus?</i>   | 7. ¿Qué diré entonces yo, impuro?<br>¿Quién será patrono y muro,<br>Si aun el justo está inseguro? |
| 8. <i>Rex tremendae maiestatis<br/>Qui salvandos salvas gratis,<br/>Salva me, fons pietatis.</i>     | 8. Rey tremendo en majestad,<br>Que nos salvas por bondad:<br>¡favor! Fuente de piedad.            |
| 9. <i>Recordare, Iesu pie,<br/>Quod sum causa tuae viae;<br/>Ne me perdas illa die.</i>              | 9. Recuerda, Jesús, luz pía,<br>Que por mí hiciste tu vía;<br>No me hundas en ese día.             |
| 10. <i>Quaerens me sedisti lassus,<br/>Redemisti crucem passus;<br/>Tantus labor non sit cassus.</i> | 10. Buscándome, te agobiaste,<br>Con la cruz me rescataste;<br>Sírname cuanto afrontaste.          |
| 11. <i>Iuste iudex ultionis:<br/>Donum fac remissionis<br/>Ante diem rationis.</i>                   | 11. Justo juez de punición:<br>Regálame tu perdón;<br>No pidas cuenta y razón.                     |
| 12. <i>Ingemisco tamquam reus,<br/>Culpa rubet vultus meus;<br/>Supplici parce, Deus.</i>            | 12. El llanto quiebra mi voz;<br>Me ruborizo ante vos;<br>¡perdonad al que ora, oh Dios!           |
| 13. <i>Qui Mariam absolvisti<br/>Et latronem exaudisti,<br/>Mihi quoque spem dedisti.</i>            | 13. Tú que a María absolviste<br>Y al ladrón oído diste,<br>A mí esperanza ofreciste.              |
| 14. <i>Preces meae non sunt dignae,<br/>Sed tu bonus, fac benigne<br/>Ne perenni cremer igne.</i>    | 14. Mi suplicar es indigno;<br>Tú me librarás, benigno,<br>Del fuego eterno y maligno.             |
| 15. <i>Inter oves locum presta<br/>Et ab hoedis me secuestra,<br/>Statuens in parte dextra.</i>      | 15. Sitio de oveja a mí presta<br>Y la salvación demuestra,<br>Colocándome a tu diestra.           |

16. *Confutatis maledictis,  
Flammis acribus addictis,  
Voca me cum benedictus.*

16. Rechazando a los malditos,  
Para el acre fuego adscritos,  
Lláname entre los benditos.

17. *Oro suplex et acclinis,  
Cor contritum quasi cinis,  
Gere curam mei finis.*

17. Oro lloroso y postrado,  
Con corazón triturado:  
De mi fin toma cuidado.

18. *Lacrimosa dies illa  
Qua resurget ex favilla  
Iudicandus homo reus:  
Huic ergo parce, Deus.*

18. Lacrimoso será el día  
Que escape a ceniza fría  
El hombre al que juzguéis vos;  
A éste perdonad, oh Dios.

19. *Pie Iesu Domine,  
Dona eis requiem. Amen.*

19. Pío Jesús poderoso:  
Dad a todos el reposo. Amén.

#### IV. *El Requiem íntimo de Fauré*

Por la misma época final del siglo XIX, el compositor francés Gabriel Fauré compuso, en una actitud de profundo recogimiento, un *Requiem* concebido a base de armonías impresionistas, que inició a la muerte de su padre, en 1885, y lo culminó al fallecer su madre, en 1887.

Lo estrenó en memoria de ambos durante 1888, en la imponente parroquia parisina de La Madeleine, aquella que parece un Partenón de la era napoleónica. Mas es de advertir que Fauré decidió estrenar su obra en esa majestuosa sede, sólo porque él era el organista oficial de ella.

Como apacible muestra de respeto a sus padres, Fauré concibió su *Requiem* como una obra para órgano, cuarteto de cuerdas y dúo de soprano y contralto. Empero, suscitó tanta admiración por su sabia sencillez, que Fauré se vio impulsado a subrayar dicha sencillez, agregándole un coro mixto completo.

Y todavía los vivos elogios del público indujeron al compositor a añadir a su obra toda una orquesta de cámara. Y así es como se ha seguido interpretando el inspirado *Requiem* latino

de Gabriel Fauré: con solistas vocales, coro mixto y orquesta de cámara.

Y, con todo y esa decoración sonora, todavía existió un crítico perspicaz que comentó acertadamente: “Esto no es una misa de muertos: esto es un arrullo de la muerte”.

La obra siguió difundiéndose en medio de apacible admiración, sus ediciones se multiplicaron, y así fue como esta obra coral de tornasoladas armonías impresionistas y texto ritual latino llevó al compositor mismo a solicitarla con anticipación para que se cantara en su propio funeral, en 1924.

Al respecto, bien recordamos la sesión en que el Instituto Nacional de Bellas Artes conmemoraba en 1997 los cincuenta años de que Agustín Yáñez creara su novela nacionalista *Al filo del agua*, de 1947.

Se consideró entonces como lo más oportuno programar en el Teatro de Bellas Artes una velada cuyo número principal fuera, más que los discursos conmemorativos, la ejecución del *Requiem* latino de Fauré para solistas vocales, coros y orquesta.

La causa de esta elección radicaba en que el poderoso escritor jalisciense era un inteligente melómano y admiraba en especial los *Requiem* de Mozart y de Fauré.

Además, Yáñez fue el primer novelista de nuestro siglo xx que incorporó abundantes y extensas citas en latín dentro del cuerpo de su composición más celebrada. Por cierto que tal iniciativa se la imitó felizmente Carlos Fuentes en más de una novela, comenzando por *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y culminando con *Terra nostra* (1975).

### *Un Requiem con tres joyas*

Este *Requiem* de Fauré no es estrictamente litúrgico pues, en vez del *Benedictus* que sigue al *Sanctus*, incluye una plegaria *Pie Iesu* como una de las tres joyas inconfundibles de esta obra. Su letra —siempre de una etérea latinidad— es muy breve y se

va repitiendo con ligeras variantes a través de varias páginas. Dice así:

<i>Pie Iesu Domine:</i>	Pío Jesús, mi Señor:
<i>Dona eis requiem,</i>	Brinda a ellos el reposar,
<i>Sempiternam requiem.</i>	Sempiterno reposar.

Una reseña de la obra denomina la tonalidad del citado *Pie Iesu*, como situado en modo hipofrigio en Sol. Lo señalo a causa de lo irregular de las denominaciones modales griegas que todavía circulan en nuestros días.

Esta plegaria *Pie Iesu* de Fauré es objeto de una bella anécdota que se ha reiterado con leves variantes a lo largo de la historia de la música, porque en las más solemnes funciones de ópera ha llegado a suceder que un breve solo entonado por una criatura arrebate la más entusiasta ovación de la velada.

Estoy pensando en la “Canción del rebozo”: (“E’te que lo mujele’...”) del acto final en la ópera *Tata Vasco* de Bernal Jiménez, entonada por una criatura de unos siete años en una función de hacia 1980. La pequeñita arrancó la más efusiva ovación de esa noche.

Así pasó en el estreno del *Requiem* de Fauré en La Madeleine. El solo de soprano del *Pie Iesu* fue cantado deliciosamente por un niño de diez años, quien llegaría a convertirse más tarde en un afamado pianista y compositor. Se llamaba Louis Albert.

Esta intervención de un niño de inocente voz ha sido programada para varias interpretaciones de la obra. Por el contrario, yo recuerdo la vez en que, por haber sido en 1970 el primer doctorado en Letras Clásicas del Centro de Estudios Clásicos, nuestro Instituto me había enviado a Europa a un Congreso de Estudios Neolatinos.

Esa vez escuché la famosa partitura de Fauré programada durante el Festival Estival de París, en 1972. La sesión se realizaba en la céntrica iglesia barroca de San Eustaquio, en la capital de Francia.

El *Pie Iesu* no estaba asignado esa vez a un niño, sino a toda una soprano profesional. La bella joven empieza a cantar *Pie Iesu Do...* La voz se le atraganta, y ella decide solicitar con una seña al director que pida nuevamente a la orquesta el acorde introductorio en *pianissimo*.

Esa vez la interpretación no tuvo nada de memorable, como sí lo había sido la de un niño de diez años en el concierto de estreno realizado casi un siglo antes allí cerca, en La Madeleine.

Y digamos luego algo acerca de la segunda de las joyas insertadas por Fauré en su delicado *Requiem*. Se trata del responsorio *Libera me Domine*.

Lo volví a encontrar en un viejo disco LP grabado con acompañamiento del gran órgano de la Basílica de Guadalupe por el ya anciano tenor Pedro Vargas, más allá de sus 80 años. El breve texto latino dice así:

*Libera me, Domine, de morte aeterna  
In die illa tremenda,  
Quando caeli movendi sunt et terra,  
Dum veneris iudicare 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...*

Vierto así el texto ritual:

Líbrame, Señor, de la muerte eterna  
En aquel día tremendo.  
Cuando el cielo se agitará, y la tierra,  
Cuando vendrás a juzgar al mundo entero  
Entre el fuego.

He quedado estremecido y temo  
Cuando va a llegar el fuego y la ira que nos espera.

Aquel día, día de ira, de calamidad y de miseria,  
Día enorme y pleno de angustia. El descanso eterno...

Esa noble melodía ha sido calificada por un crítico como “sobrecogedora por su austera belleza”.<sup>9</sup>

Y recuerdo todavía una tercera joya en este *Requiem* de Fauré. Se trata de la antífona conclusiva *In Paradisum*. Evoco una vez que en mis años estudiantiles iba yo pasando bajo la ventana de un maestro que solía escuchar siempre música clásica.

Empecé a oír en el órgano unos apacibles arpeggios en Re mayor. Me llamó la atención la feliz sencillez de esa música. Y luego escuché que una voz infantil cantaba la página que, muchos años después, identifiqué como la antífona final del *Requiem* de Fauré.

Dice así:

*In Paradisum*  
*Deducant te angeli.*  
*In tuo adventu suscipiant te martyres*  
*Et perducant te in civitatem sanctam Ierusalem.*  
*Chorus angelorum te suscipiat*  
*Et cum Lazaro quondam paupere*  
*Requiem aeternam habeas... Requiem.*

Al Paraíso  
Te lleven los ángeles.  
A tu llegada  
Te reciban los mártires  
Y te conduzcan a la ciudad santa, Jerusalem.  
El coro de los ángeles te reciba  
Y que con Lázaró, que fue una vez pobre,  
Tengas eterno descanso... Descanso.

---

<sup>9</sup> Roger Olier, *Las cumbres de la música sacra*, p. 65.



Habían pasado varios decenios, y empero, no bien pude adquirir la partitura de las voces con reducción al piano,<sup>10</sup> al ir leyendo al teclado dicha edición de difusión mundial, reconocí de inmediato ese delicioso responso *In Paradisum*.

Ya habrá notado el lector sensitivo que la lengua latina no sólo es —como arriba decíamos— una segunda lengua para los humanistas músicos, sino que también es un *hortus conclusus* en el cual nos recreamos no nada más al cantarlo, sino también al evocarlo en silencio.

Así que el latín no sólo es una lengua para crear obras perdurables, sino que es la lengua de la supervivencia más allá de la muerte.

---

<sup>10</sup> Gabriel Fauré, *REQUIEM for four part chorus of mixed voices with soprano and baritone soli. Piano reduction by Roger Ducasse*, New York/London, G. Schirmer, MCMLVI.