

Durufilé y su música sacra coral: Requiem Op. 9

Por Francesco Barbuto, director coral y compositor

El *Requiem* (misa de difuntos) ha sido una de las partes más importantes de la liturgia católica desde el siglo XI.

En la misa de Requiem, algunas partes del *Ordinarium* (Gloria y Credo) son suprimidas y se introducen otras partes específicas como el *Introito* (Introducción), *Dies Irae* (Día de la Ira), *Lux Aeterna* (Luz Eterna), *Libera me, Domine* (Líbrame, Señor).

La palabra *Requiem* viene de la primera plegaria del *Introito*: “*Requiem aeternam dona eis, Domine*” (Concédeles el descanso eterno, Señor, y que brille para ellos la luz perpetua).

A lo largo de la historia, muchos compositores han puesto a prueba su mano a escribir un *Requiem* basado en una fuente temática como las melodías gregorianas originales; entre ellos están Dufay, Ockeghem, La Rue, Vittoria, Mozart, Berlioz, Verdi, Liszt, Brahms, Britten, Ligeti. Durufilé mismo vuelve “fielmente” a los cantos gregorianos en el VI modo, el *Hipolidio*, empleado por los monjes benedictinos de Solesmes:



Siguiendo las huellas del estilo compositivo de Gabriel Fauré, que rompió con la tradición de escribir un *Requiem* con un carácter “dramático” profundo:

Él compuso su Requiem en Re menor, Op. 48 entre 1870 y 1890, y ofrece una reconfortante visión de la muerte, como si se deseara transmitir un viaje hacia un lugar de paz y descanso, en vez de un lugar espantoso. Respondiendo a las críticas,

Fauré replicó: “Se ha dicho que mi Requiem ha fallado en transmitir un sentimiento de terror a la muerte... pero es como yo la imagino: más como una rendición llena de paz y un deseo de felicidad en la otra vida”

Duruflé también, en verdadero homenaje al gran maestro, sigue esta estética que formalizará una nueva tradición típicamente francesa. No es coincidencia que ninguno de los dos musicalizara el *Dies Irae*, el movimiento usualmente considerado como el más “dramático” de los textos y pasajes de la misa de difuntos.

Su *Requiem*, *Op. 9* (dedicado a la memoria de su padre), en tres versiones: para coro, órgano y orquesta, coro y órgano, coro y quinteto de cuerdas y órgano (con trompetas, arpa y tímpanos opcionales), es por mucho la obra más larga y compleja que compuso durante su vida musical profesional. Al parecer Duruflé estaba trabajando en una *suite* de piezas dedicadas a los muertos cuando su editor francés Durand le pidió que escribiera un verdadero Requiem.

Duruflé aceptó, implementando inmediatamente su idea previamente formada de combinar el mundo antiguo y sus melodías gregorianas –en perfecta concordancia con las recomendaciones del *Motu Proprio* (1903) de Pío X (así como su posterior *Quatre Motets sur des themes grégoriens pour choeur a cappella*, *Op. 10*) – con armonías modernas y orquestación típica del siglo XX. Sus inflexiones neomodales recuerdan particularmente a la música de Debussy y Ravel. De hecho declaró que la composición orquestal de Debussy *Prélude à l'Après-midi d'un faune* es una obra maestra que “adora”.

En una declaración directa del compositor sobre este *Requiem*, afirmó:

“Mi Requiem está enteramente basado en temas gregorianos de la misa de difuntos. Hay momentos en los que el texto es de la mayor importancia, por ello la orquesta está allí para

apoyar o proporcionar un comentario sobre el significado de las palabras. En otras ocasiones un fondo musical original inspirado en el texto, toma el centro del escenario”.

El canto gregoriano, la modalidad, el rico estilo composicional en contraposición con las armonías modernas, la originalidad, el poder, la estética y la belleza expresiva ofrece a los ejecutantes la oportunidad de una interpretación musical sensible y libertad rítmica que resulta en un flujo natural y extremadamente suave del texto y la música.

Como mencionamos anteriormente, Durflé elige continuar con un estilo estético iniciado por Fauré, con una orquestación íntima y restringida. Incluso en los momentos de **forte** o **fortissimo** se continúa sintiendo una cualidad en la música, tanto polifónica como armónica de delicadeza profunda y refinamiento. El *Requiem* está compuesto por nueve movimientos, cada uno de ellos con una estructura tripartita: *Introito, Kyrie, Domine Jesu Christe, Sanctus, Pie Jesu, Agnus Dei, Lux Aeterna, Libera me* y el *In Paradisum*.

Como Fauré, Duruflé tiene el *Domine Jesu Christe* y el *Libera me* cantados por un barítono solista y el *Pie Jesu* por una mezzo-soprano.

Aunque ambos compusieron su *Requiem* en Re menor, en la versión de Duruflé la tonalidad tiene una tonalidad más amplia y es también más modal y moderna.

La primera versión para coro, órgano y orquesta fue escrita en 1947 y es considerada como la versión preferida del compositor. En 1948 escribió la segunda versión para coro y órgano, con la intención de permitir que esta obra fuese aprovechada por coros en iglesias. En el mismo año también escribió la tercera versión para coro, cuerdas, órgano y partes opcionales de arpa, trompetas y tímpanos.

Análisis Musical

(Para propósitos ilustrativos, estamos confinando nuestra atención a la versión de coro y órgano – Introito y Kyrie– considerándola como la más adecuada para los miembros del coro de la AERCO (Regional Association of Choirs) y asociaciones corales provinciales)

Introito



The image shows a musical score for the Introit, featuring Soprano, Alto, Tenor, Bass, Organ, and Piano. The tempo is marked 'Andante moderato (♩ = 110)'. The score is in 4/4 time and begins with a key signature of one flat (F major/D minor). The Soprano and Alto parts are mostly whole notes, while the Tenor and Bass parts have more rhythmic activity. The Organ part features a complex arabesque pattern in the right hand and sustained chords in the left hand. The Piano part provides harmonic support with sustained chords.

La estructura de este movimiento es la típica forma ternaria A-B-A.

El primer acorde es en re menor con séptima. Esto asegura que la armonía se ambigua desde el principio. Definitivamente podemos interpretar este comienzo dentro de una “estructura” modal. El acompañamiento entra en un arabesco que en realidad disuelve la séptima tónica, con notas vecinas y pasando notas en si bemol y sol.

La ambigüedad tonal que encontramos desde el principio también se debe al hecho de que la entrada de las voces masculinas fielmente replica la melodía gregoriana en clave de fa (VI modo Hipolidio). Para los oyentes esto crea una progresión melódica armónica que se alterna entre re y fa.

Esta progresión también se encuentra en el largo final de este movimiento que en realidad termina en fa mayor y también sigue fielmente el *Finalis* de la melodía gregoriana.

Compás 56 – final del movimiento:



The image shows a musical score for the final measure (Compás 56) of a movement. It consists of two systems of staves. The first system includes five vocal staves (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) and a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The second system shows the vocal parts continuing with a final cadence, marked with a double bar line and repeat signs. The piano part also concludes with a final cadence. The score is written in a historical style, likely Gregorian chant or a similar liturgical setting.

La estructura armónica compleja se mueve a través de los modos Dórico (re), Eólico (la), Frigio (mi) y Mixolidio (sol) para terminar finalmente en el Hipolidio (fa).

Desde el punto de vista de la métrica y el ritmo, Duruflé recrea fielmente el suave flujo de la entrega del texto, alternando libremente compases de dos y tres tiempos, tiempos simples y compuestos, formas irregulares. Desde el punto de vista de la ejecución, es importante prestar atención a seguir los acentos naturales del texto litúrgico, para continuar expresando y recordando el estilo de presentación del modo gregoriano de este pasaje. Debe tenerse cuidado, por ejemplo, desde el compás 2 donde las voces masculinas entran en el segundo tiempo con la palabra *Requiem*. Este inicio no debe interpretarse como un ataque de cabeza. De esta manera, uno podría caer en la trampa de acentuar la sílaba final de la palabra *Requiem* (-èm) lo cual trastornaría todo el fraseo melódico y prosódico. El énfasis correcto en la palabra *Requiem* está en realidad en la primera sílaba (Rè-).

La segunda sección (desde el compás 24) comienza en la menor y ampliamente en el modo Eólico. La cadencia Vm-I confirma esto al final de la frase sin emplear la tonalidad dominante de sol

sostenido.

Musical score for organ and voice. The top staff is for voice, with lyrics 'in - te - ri - us - in - ter - i - us'. The bottom staff is for organ. The tempo is marked 'Poco cel.' and 'Tempo'. The organ part includes a section marked 'O.R. ripetuto'.

Durufilé no cambia las alteraciones de clave, quizás dejándolas allí para recordarnos que la estructura tonal compleja sigue en re (menor) y fa (mayor). Sin embargo, sea en la escritura o en la escucha, el recitativo, esta vez en manos de las sopranos, alterna sistemáticamente entre los acordes madre de la y do, manteniendo el perfil melódico gregoriano original, pero situándolo una tercera más arriba y cambiando de Hipolidio (fa) a Eólico (la).

Musical score for organ. The top staff is for organ. The lyrics are 'Ps. Te dé-cet hýmnus Dé-us in Si-on, et tí-bi reddétur vótum in Jerúsa-lem: exáudi orá-ti-ónem mé-am, ad te ómnis cáro véni-et.'

Musical score for organ and voice. The top staff is for voice, with lyrics 'Te - de - cet hým - nus Dé - us in Si - on, et tí - bi red - de - tur vó - tum in - te - ri - us - in - ter - i - us'. The bottom staff is for organ. The tempo is marked 'Poco cel.'.

Durufilé inserta un sutil nuevo elemento con los tresillos. Junto con la variación de métrica, se crea un fraseo dinámico e interesante a pesar del hecho de que la melodía se concentra en dos notas: la y do pasando sólo por si natural.

Al final de esta sección, el tema original regresa, pero Durufilé tiene una nueva manera de presentar la vuelta. Es una simple variación que hace posible que nuevos elementos seas escuchados, pero al mismo tiempo repite fielmente la primera parte. Le otorga al órgano el tema gregoriano (aún acompañado por el arabesco y pedales como en la primera sección) y tiene

el texto *Requiem aeternam dona eis Domine* cantado por las voces masculinas y femeninas a unísono en las notas repetidas de do, re, do de nuevo y la. De esta manera el órgano entra por completo al diálogo con el coro como si él mismo fuera un segundo coro.

Este también es un ejemplo que el mismo Duruflé ha expresado, el que “*la orquesta (en nuestro caso el órgano) está allí para apoyar o proporcionar un comentario sobre el significado de las palabras*”.

Esta conexión significa que por un lado al oyente se le recuerda el texto y al melodía gregoriana original por la instrumentación y por otro lado puede oír al coro (que continúa el recitativo justo como en la segunda sección), en conexión perfecta y polifónicamente consistente con el texto.

Kyrie

La estructura de este movimiento es prácticamente idéntica a la anterior: forma ternaria A-B-A.

Duruflé une el primer movimiento con el Segundo por medio de la indicación *Enchaînez* (continuar sin pausa), haciendo énfasis en el sentimiento de continuidad entre las dos piezas. El segundo movimiento empieza inmediatamente.

En esta ocasión, el ritmo y la tonalidad se mantienen fijos y definidos desde el principio hasta el final: 3/4 y fa mayor. La razón de esto puede ser motivada al hecho de que la estructura polifónica compleja e intensa se da exclusivamente por el desarrollo interno del coro y el órgano que interactúa directa y continuamente con las voces. Coro y órgano se vuelven uno.

Duruflé empieza con los bajos, recordando el *Íncipit* original de la melodía gregoriana en la palabra *Kyrie*, luego se dedica

a desarrollar todo el contrapunto complejo.



Siguiendo la exposición del tema por parte de las contraltos y sopranos, un órgano entra como una quinta voz. Es una vez más el *Íncipit* de la melodía gregoriana (doblada a la octava) de la palabra *Kyrie*, empleada esta vez como *Cantus firmus*.

Esto tiene la innegable intención de reforzar la melodía gregoriana original.

Compases 10-16:



Aquí Duruflé encuentra una manera inteligente de desarrollar su creatividad contrapuntística y polifónica al mismo tiempo que permanece fielmente anclado a su decisión de fuente original.

La combinación de armonías que son creadas con el movimiento vigoroso de las voces crea libremente un número de “disonancias”, que siempre son “naturales” y apropiadas para la textura polifónica empleada.

En la segunda sección, en las palabras *Christe eleison*, Duruflé elige esta vez componer una nueva melodía. Su punto inicial es la línea melódica en la palabra *eleison*, que desarrolla creativa y abiertamente.



Como en el primer movimiento, en esta segunda sección vuelve a cambiar a la menor (que recuerda el modo eólico) sólo con las voces femeninas en imitación continua entre ellas.

La repetición se ajusta al poderoso **ff** de los bajos en la palabra *Kyrie* en el último compás de las sopranos y contraltos cuando cantan *Christe*.

La sección final inicia con una imitación en la cuarta (tenores), en la quinta (contraltos) y de nuevo en la cuarta (sopranos) en un crescendo textual que conlleva al "clímax" del movimiento en el compás 58 con las sopranos que terminan con un la bemol acentuado.

En esta parte las armonías de fa mayor son también coloreadas ocasionalmente con la inclusión de mi bemol, que parece sugerir un movimiento hacia si bemol mayor sin realmente modular a esta tonalidad.

Los compositores con frecuencia también emplean la séptima disminuida para evitar o reducir todo lo que sea posible el uso de la dominante que da al oyente una experiencia musical más tradicional y clásica. Una vez que el clímax ha sido

alcanzado, como en el primer movimiento, hay una pérdida gradual de la textura vocal e instrumental, que termina una vez más un largo pedal en dominante –el coro termina en un acorde perfecto de fa mayor, concebido para ser entendido una vez más (como en el primer movimiento) como el *Finalis*, la nota final de la melodía gregoriana original – que es inteligentemente lograda con un movimiento ascendente melódico del bajo, para así evitar la fórmula funcional de las cadencias clásicas, tales como V-I.

Incluso en los dos últimos compases de la cadencia V-I, Duruflé rehúye del uso de la dominante, de esta manera da a las notas que decide emplear una cualidad más de modulación que tonal.



Sugerencias para la ejecución

Aún cuando el Requiem completo tiene indicadas dinámicas que van desde **ppp** hasta **fff**, es importante enfocarse en producir una ejecución y una interpretación que sea delicada y refinada por encima de todo. La escritura contrapuntística nos dirige hacia el estilo de canto (con voces que son siempre fluidas y bien apoyadas sin ser demasiado líricas) y de ejecución de instrumentos de una manera “que fluye y es suave”.

Desbocarse en los pasajes **forte** cantados y demasiado falsete en los pasajes **piano** y **pianissimo** podría dar como resultado algo muy pesado, estático y se podría fallar en comunicar

correcta y adecuadamente la compleja estructura polifónica y de texturas que Duruflé presenta.

Desde el punto de vista de la prosodia, el propio Duruflé, tomando como ejemplo el canto gregoriano y el enfoque de los monjes benedictinos de Solesmes, sugiere que es vital cantar en concordancia con los acentos naturales del texto.

Este enfoque asegurará un texto suave, mejorará el fraseo y también permitirá mejor articulación del significado expresivo de las palabras habladas.

El acompañamiento instrumental está diseñado para ayudar en esto, usando frecuentemente arpeggios y arabescos que alientan el canto en sincronía con la fluidez de estas figuras musicales.

Respecto a las voces, es importante tratar y ejecutar las partes individuales de la sección en perfecto unísono, esforzándose cuanto sea posible para lograr un timbre vocal integrado, evitando los timbres individuales que difieran mucho entre ellos, lo cual puede llevar a tener diferentes oscilaciones en una misma nota y esto significará que la afinación general del coro sufrirá por falta de precisión. Esto es aún más importante en los pasajes polifónicos y armónicos que contengan muchas disonancias.

Concluimos este artículo dedicado al Requiem, Op. 9 con un testimonio interesante del mismísimo Duruflé que escribió una carta al Director George Guest, organista galés y maestro de coro del St John's College, que hizo muchas grabaciones en la década de 1970, incluida esta obra:

París, 3 de abril de 1978

Querido señor,

La administración de Decca Records gentilmente me ha

proporcionado su dirección. Es un gran placer para mí enviarle mis sinceros agradecimientos y felicitaciones por la excelente grabación que usted fue tan amable de hacer de mi Requiem.

Aprecio enormemente la calidad de la ejecución, la interpretación y el sonido mismo.

Si tiene usted la oportunidad de dirigir mi Requiem en el futuro, si se me permite, preferiría que los solos de barítonos fueran cantados por todos los bajos y los tenores segundos.

Es un error de mi parte haberle dado esos pocos compases a un solista.

Una vez más, con todo mi agradecimiento, etc, etc.

Duruflé

6 Place du Panthéon

75005 Paris

Traducido del inglés al español por Vania Romero, Venezuela

Revisado por Javier Campos