

## EL SINCRETISMO DE DOS CULTURAS EN EL *CONFUTATIS* DEL 'REQUIEM- OSUN' DE CALIXTO ÁLVAREZ

Mauricio Balbín Pérez<sup>1</sup>

**RESUMEN.** Si bien el examen analítico de obras corales Latinoamericanas del Siglo XX es un campo poco desarrollado en la disciplina de la música en el entorno universitario colombiano, en el entorno de la ciudad de Medellín, la producción de análisis de obras musicales para coro ha venido cobrando un creciente nivel de importancia que permite tomar decisiones interpretativas que respeten la intencionalidad y estilo de la obra. El presente artículo pretende analizar y mostrar elementos distintivos de la forma compositiva de Calixto Álvarez, bajo el parámetro de un tema humanista como es el de la muerte. Esta obra planteada desde la estructura tradicional tiene elementos distintivos que la hacen original, ya que muestra el sincretismo entre dos culturas como son el Cristianismo y la cultura Yoruba.

Por tratarse de una obra compuesta recientemente e interpretada en pocas ocasiones, salvo el aparte del *Lacrymosa*, que ha sido el más popular de los 11 movimientos, no se encuentran muchos análisis en el sector de la teoría musical que redunden en el tema; por ello recorro a diferentes metodologías para aportar en él, no sólo desde el punto de vista estrictamente musical sino interpretativo (Lavista, 1988), incluyendo elementos aportados por (Zuleta, 2006) quien usa como metodología de análisis el SMART (Superficie, Sonido, Melodía, Armonía, Ritmo y Texto). En el presente artículo abordaremos en detalle el aparte *Confutatis*, utilizando el ya citado SMART y un análisis interpretativo fundado en la articulación y originalidad de esta obra en un lugar histórico exacto, con el fin de responder preguntas como: ¿Qué tipo de lenguaje utiliza el compositor? ¿Cuál es el momento histórico que permite esta composición?, ¿Existe alguna relación entre los textos simultáneos que se presentan en la obra?

**Palabras Claves:** Osun Requiem, Calixto Alvarez, *Confutatis*, Yoruba, Lucumí, Análisis SMART, Sincretismo.

**ABSTRACT:** Although the analysis of Latin American choral works of the 20th century is an underdeveloped field in the music discipline at the universities of Colombia (Zuleta, 2006), at the university environment of Medellín, the music choral works analysis production has received an increased level of importance that allows making performance decisions attending the style and intentions of the work. This article aims to analyze and show distinctive elements of the compositional form by Calixto Álvarez in this case, under the parameter of a humanistic subject such as that of death. This work, planned with a traditional structure has distinctive elements that make this work a very original composition, as it shows the syncretism between two cultures such as Christianity and Yoruba culture.

Since it is a recently composed work, and performed in few occasions, except the *Lacrymosa* section, that has been the most popular of the eleven movements of this work, there are not many analyzes in the sector of the musical theory around this topic. So I will apply different methodologies to contribute in this analysis not only from the strictly musical point of view but also the interpretative (Lavista, 1988), also including elements contributed by SMART type of analysis as used by (Zuleta, 2006): Surface, Sound, Melody, Harmony (Armonía in Spanish), Rhythm and Text. In this article, we will provide a detailed analysis of the *Confutatis* section, using that already cited SMART analysis and an interpretative analysis sustained on the relationship and originality of this work to a definite historical place, in order to answer questions like: What kind of musical language does the composer use? Which is the historical moment that allows this composition? Is there any relation between the double-language present in the work?

**Keywords:** Osun Requiem, Calixto Alvarez, *Confutatis*, Yoruba, Lucumí, SMART Analysis, Syncretism.

---

<sup>1</sup> Mauricio Balbín Pérez: Director Coral, licenciado en Educación Musical, Maestro en Canto y Especialista en Artes de la Universidad de Antioquia, candidato a Magister en Música con énfasis en dirección coral de la Universidad EAFIT

## Introducción

### Qué es un Director

Para iniciar este escrito, parto de la premisa que propone el diccionario Harvard de la música, que define la dirección como “el acto de liderar y coordinar un grupo de cantantes y/o instrumentistas en una presentación musical o en un ensayo. Dirigir incluye indicar la métrica y el tempo, señalar cambios de tempo y dinámica, dar entradas, ajustar balances, identificar la fuente de los errores en el ensayo y ayudar a resolverlos, exigir articulación y enunciación claras y, en general, asumir la responsabilidad de la interpretación (sic) coherente de obras musicales” (Rander, 1995 )

La definición que el diccionario Harvard de la música brinda, se ciñe a términos estrictamente musicales y poco o nada en su subtexto señala el trabajo social, cultural, antropológico, comunicativo, psicológico, de enseñanza-aprendizaje, entre otros, que se desprende del tratamiento que se hace al orientar o conducir una agrupación coral.

Dirigir implica ir más allá del resultado evidente que da la música *per se*. El director coral, cuando selecciona un repertorio, debe pensar en las capacidades músico-vocales de su agrupación en términos de: Aprendizaje (no sólo musical, que debe articularse a la poiesis de la obra), desarrollo del gusto musical, retos, obras recreativas, obras representativas del repertorio coral, obras de desarrollo contrapuntístico y armónico que, a la vez, implican desarrollo de la audición, empalme de las voces, conocimiento individual de cada timbre y su posibilidad de descubrir colores y formas, incluso las no tradicionales del canto coral.

La particularidad de ser director es hacer música con un instrumento que pertenece a otro y que no obstante debe, para satisfacción de la música, conducir, orientar y dominar a la perfección.

El director, para comprender el discurso musical, debe analizarlo, entenderlo y transmitirlo a sus coreutas. Para ello, debe contar con un sinnúmero de herramientas que le permitan fluidez y comunicación certera con su agrupación, por medio de gestos manuales y corporales; y tener claridad y conciencia de cada movimiento, construido desde el análisis profundo de la obra, con el fin de encontrar su sustancia y sutilezas desde todo punto de vista, no sólo desde la grafía musical (análisis inmanente) sino desde la articulación de la obra a un momento histórico concreto que permitió su composición, ya que la música no se da por sí misma y viene necesariamente con una carga de información que va más allá de la partitura (análisis poiético). El director coral está en la obligación de analizar elementos que permitan ahondar la partitura, tales como: Quién es el compositor, en qué momento compone la obra, qué quiere decir el título, cuál es el género, cuál es la fuente del texto, que tipo de texto tiene; y luego, entrar al análisis musical de ésta con elementos como selección y combinación de sonidos, texturas, dinámicas, modo, rango, tesitura, tonalidad, modo, estructura armónica, estructura contrapuntística, métrica, motivos rítmicos, densidad rítmica y relación del texto con la música.

Esto implica tener un propósito definido de cómo convertir la partitura en música, de tomar decisiones interpretativas que se acerquen al pensamiento musical o estilístico, además de abordar la agrupación con elementos incluyentes desde la educación, desde un espacio de convivencia, desde una puesta en escena convincente que recree la obra y la actualice constantemente.

Por esto, el lugar del director coral actual ha cambiado ostensiblemente en términos de funciones, ya que la anterior era casi exclusivamente en términos de la música, del repertorio, de la selección de las voces, entre otras; pero a esas mismas funciones, actualmente se suman otras, que trascienden la parte musical, como son el manejo de la dinámica grupal, el desarrollo de la

sensibilidad artística y emocional tanto de nivel individual como grupal, el desarrollo de la capacidad comunicativa y la promoción del gusto estético. El trabajo del director coral, además de la interpretación de las notas musicales, ingresa en varios campos delicados pertinentes a la agrupación, que hacen de ésta, para sus integrantes, incluso una manera de vivir como agrupación focal o de referencia importante para sus vidas. Es decir, dominar el campo musical para un director actual, es lo más obvio; sin embargo, articularlo al campo social, psicológico y antropológico es un reto que se hace necesario para el exitoso trabajo de este tipo de agrupaciones.

### **Análisis ‘Smart’**

El análisis que se propone, citando al profesor Zuleta, “busca llevar al director a familiarizarse con la obra musical a través del estudio cuidadoso de sus elementos y a partir de ellos, tomar decisiones de interpretación, antes del ensayo coral” (Zuleta, 2006). Estas decisiones de interpretación musical serán más profundas si se contextualizan con tópicos desde lo histórico, lo social, lo cultural e incluso desde lo psicológico que, articulados con la música, ayudan a encontrar la sustancia y el drama de la obra, permitiendo acercarse aún más a la intencionalidad del compositor.

Zuleta plantea iniciar el análisis musical desde un elemento que denomina “superficie”, para luego sumergirse en los demás elementos musicales reunidos en el SMART: sonido, melodía, armonía, ritmo y texto.

Lo superficial aborda temas como género de la obra, título, compositor, alusión histórico-social y cultural, tanto del autor como de toda la obra.

El sonido aborda asuntos como timbre, textura y dinámicas.

La melodía se refiere a: modo de la obra, rango de las voces, clímax y funcionalidad.

La armonía aborda aspectos con relación a todas las voces y se refiere a tonalidad y modo, estructura armónica, ritmo armónico y correspondencia con el lenguaje contrapuntístico.

En el ritmo, considera temas de métrica, tempo, motivos principales, densidad rítmica y estructura.

En el análisis del texto, se tocan tópicos como: fuente, contenido, idioma, relación texto-música.

Luego de abordar la obra bajo estos parámetros, el director coral tendrá una imagen auditiva que le dará el criterio para tomar decisiones interpretativas en el sentido del fraseo, la articulación, la dinámica, la dicción y el tempo.

Para responder las preguntas inicialmente planteadas, comenzaré con el orden propuesto por esta metodología, analizando el primer elemento –superficie- con el fin de que nos arroje respuestas para tener en cuenta en las decisiones interpretativas.

## **Superficie**

**Un Réquiem poco tradicional.** La palabra Réquiem (*Requies, ei*) viene del latín y significa 'descanso'. Una misa de Réquiem o *Pro defunctis*, es un servicio litúrgico o misa votiva que celebra la religión católica a manera de ruego por las almas de los difuntos, cuyos textos poco o nada han cambiado. 1460 es el año en que el compositor Ockeghem da a conocer la primera versión polifónica y, a partir de allí, muchos compositores inician el recorrido de escribir música a este texto litúrgico.

A través de los diferentes periodos de la historia, diversos compositores han tratado este tema humanista de distintas maneras, ya sea de forma tradicional, con los textos aportados desde la iglesia cristiana católica, en obras como los Requiems de Mozart o de Verdi; o bien, desde una manera no tradicional, con otros textos que aluden al tema de la muerte, como es el caso del Requiem Alemán de Brahms o el Requiem de Guerra de Britten que incluye poemas de Wilfred Owen; o el Requiem *Osun* de Calixto Álvarez, que yuxtapone a los textos en Latín tradicionales, otros en Lucumí.

El rito litúrgico al que hemos aludido también es observado por otras iglesias cristianas como la anglicana y la ortodoxa y, mediante el sincretismo con algunas variantes culturales, con la religión Yoruba. Los Yoruba son un pueblo africano asentado desde el siglo XIII en la zona forestal de la costa entre el Volta y Camerún, localizados exactamente en las regiones de Ife, Ilesa y Ekiti (actual Nigeria), con una rica cultura y organización política, social, religiosa y económica que permitió una expansión ostensible por varias regiones del continente africano y que, durante la colonia en el Nuevo Mundo, fueron traídos como esclavos por los portugueses, para trabajar en las minas y en los cultivos y trajeron consigo una rica cultura, la misma que, por razones de sometimiento al yugo español o portugués, tuvieron que sincretizar con la de los cristianos.

Para abordar el tema religioso de los Yoruba, debemos entender los mitos que determinan su tiempo histórico, que parten de la ciudad sagrada de Ifé, de donde se dispersaron los nietos de Oduduwa –Fundador de la cultura en mención- y que da origen a la primera generación de subnaciones con esta religión, a saber: Owu, Ketú, Benín, Illá, Sabe, Popo y Oyo. Su teología se basa en un ser superior que se integra en tres divinidades: Olofi, Oloddumare y Olorun. Olofi es quien crea el mundo, inicialmente poblado por Orishas (santos y ángeles) y reparte su poder entre

éstos, con el objetivo claro de que ellos se encarguen de los asuntos humanos, que implican la intermediación ante Olofi. Uno de los temas de la intermediación que hacen los orishas ante el supremo, tiene que ver con la muerte. Las deidades yorubas se manifiestan ante la humanidad de diversas maneras; una de ellas es mediante la posesión de un humano quien, éste, en ese estado, baila con sus adoradores y en ocasiones adivina, profetiza y aconseja. Mencionaré algunos orishas que son tratados en la obra *Requiem Osun* de Calixto Alvarez: Elegguá, que es quien abre el camino; Shangó, que es el dios del fuego y de la guerra; Osun, máxima deidad y que se sincretiza con Juan el Bautista en la religión católica. *Oyá* (deidad de los vientos y preferida de Shangó) es la dueña del cementerio y se sincretiza con la Virgen de la Candelaria y con santa Teresa de Jesús y, además, forma trilogía con *Yewá* y *Obba*, orishas que son conocidas como las “muerteras” (Roig, 2012). Es importante conocer del tema porque de allí parte la sincretización que hacen los Yorubas con el cristianismo, mediante el reemplazo del nombre de sus orishas por los de ángeles, santos o vírgenes de la religión cristiana católica, según su conveniencia.

Aludiendo al compositor cubano Calixto Álvarez, quien de manera magistral trata el tema del réquiem dando la misma importancia a dos culturas que, desde la colonia en América Latina (incluyendo las Antillas mayores), han convivido y se han sincretizado, tales como, en este caso, las religiones cristiana y Yoruba. Partamos de las reglas que las rigen, es decir los mandamientos que, equiparados, trabajan por un mismo sentido en la humanidad.

## **Reglas o mandamientos cristianos**

- Amar a Dios sobre todas las cosas
- No jurar su santo nombre en vano
- Santificar las fiestas
- Honrar padre y madre

- No matar
- No cometer actos impuros
- No robar
- No decir falsos testimonios ni mentir
- No consentir pensamientos ni deseos impuros
- No codiciar los bienes ajenos

### **Regla de Ifá (Cultura Yoruba)**

- No decir lo que no se sabe
- No hacer ritos que no se conocen
- No llevar a personas por vías falsas.
- No engañar a persona alguna
- No pretender ser sabio cuando no lo eres
- Ser Humilde
- No ser falso
- No romper tabú
- Mantener los instrumentos sagrados limpios
- Mantener el templo limpio
- Respetar a los más débiles
- Respetar las leyes morales
- No traicionar a un amigo
- Respetar a los mayores
- Respetar las jerarquías
- No revelar secretos

Observemos que las reglas o mandamientos de cada cultura apuntan a la construcción de una sociedad más humana, partiendo del respeto y de la paridad de los seres humanos. Según la tradición judía, que es de donde parte la tradición cristiana, los mandamientos son grabados en una piedra, en señal de perduración de éstos, a diferencia de la regla de IFÁ de la cultura Yoruba, que no la escribe pero sí tiene el cuidado de transmitirla oralmente a cada generación.

Como ya hemos mencionado, las dos religiones en cuestión tienen su rito frente a la muerte; ambas usan deidades asociadas con el tema, quienes tienen un papel esencial en el paso de quien muere y que, para el caso de los Yorubas, es el ocuparse de que este ser llegue al Orún (cielo). En forma diferente, los cristianos tienen dos lugares de llegada posibles en el paso, que son cielo o infierno. Álvarez trabaja el tema en toda la obra, con conocimiento profundo de las dos religiones; el giro que brinda en su réquiem es la paridad que da a ambas.

La obra que nos ocupa es originalmente concebida para la dramaturgia y acompaña la representación teatral del “Requiem por Yarini”, basada en la vida real de un personaje, un famoso proxeneta llamado Alberto Yarini Ponce de León. El argumento de la obra teatral, escrita por el dramaturgo cubano Carlos Felipe Hernández, abre la posibilidad de conocer ese aspecto cultural de Cuba, la religión Yoruba. El personaje, con su impronta de proxeneta, politiquero y santero, fue de alto reconocimiento ante el pueblo (Miranda, 1996). Su biógrafa, Dulcila Cañizares, describe que desfilaron alrededor de 10.000 personas ante el féretro del cadáver de Yarini (González, 2014).

La obra teatral está atravesada por dos ejes: lo erótico y lo religioso. Cada personaje adopta nombres del panteón yoruba y se articula con el diálogo sincrético de la religión católica. La situación es la siguiente: Yarini es Shangó, que representa un guerrero y domina lo femenino; en el sincretismo religioso católico, es Santa Bárbara; los personajes femeninos llamados La Jaba y La Santiaguera son representadas por las deidades Oyá -que se sincretiza en la Virgen de la Candelaria- y Osún- que se sincretiza con la Virgen de la Caridad del Cobre. Toda la obra teatral tiene como eje transversal la regla de Osha, que se evidencia a través de los ritos religiosos, la incorporación de los lenguajes y el simbolismo sincrético entre la liturgia yoruba y la católica.

El Requiem Osun, como ya se dijo, se basa en dos ejes que yuxtaponen textos en Lucumí con los textos tradicionales en latín y un manejo de la polirritmia que denota el diálogo de lenguajes entre Europa y África en América Latina.

La obra toma referentes del requiem del *liber usualis*, de donde el compositor adopta once (11) secciones de la tradición cristiana, a saber:

- *Introitus* (extracto) y *Kyrie eleison*.
- *Sequentia*, de donde extrae: *Dies Irae*, *Tuba mirum*, *Rex tremendae Majestatis*, *Recordare*, *Confutatis* y *Lacrymosa*.
- *Offertorium*, de donde extrae: *Domine* y *Hostias*
- *Sanctus*, a partir del verso *Benedictus*.
- Finaliza con un extracto del *Agnus Dei*.

Citando la Tesis “Hermenéutica de la Intertextualidad en *Osun Requiem* para coro mixto a capella”, de la *Magistra* mexicana Ethel González Horta, a continuación relaciono un cuadro que compara el orden de los textos tomados del *Liber Usualis* de la religión cristiana, enfrentado al orden de la religión yoruba.

TEXTO REQUIEM DEL LIBER USUALIS	CANTOS A LOS ORISHAS
<p>Introitus:</p> <p><i>Réquiem Aeternam:</i>  Requiem Aeternam eis Domine:  (Dales Señor el Descanso eterno)  <i>Et lux perpetua luceat et is</i>  (Y que brille la luz perpetua para ellos).</p> <p><i>Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison</i>  (Señor ten piedad, Cristo ten piedad, Señor ten piedad).</p>	<p>Súyere a Eleguá “Bara Suayo”  (mensaje proveniente de Eleguá) <i>Bara su ayo omo oña la guana</i>  (Fuerza vital que lejos y extensamente aparece, niño que separas, rajas y divides el camino).  <i>Ko mama keñ(a)irawo e</i>  (No corte la estera de bondad de los iniciados).  <i>O bara uayo e ke echu o dara omo oña la guana</i>  (Fuerza vital que viene a entregarnos el Palo Ahorquillado).  <i>Ko mama keñ(a) irawo e</i>  (No corte la estera de bondad de los iniciados)</p> <p><i>Agongo laro, agongo la roye</i>  (El dueño de la rapidez, el dueño que posee los títulos de honor).  <i>Elegua de masankio.</i>  (El dueño de la fuerza vital pero no sólo me saluda).</p>
<p>Sequentia:</p> <p><i>Dies Irae, dies illa,</i>  Día de la ira aquel día  <i>Solvat seclum in favilla,</i>  En que los siglos se reduzcan a cenizas  <i>Teste David cum Sibylla</i>  Como testigos el rey David y la Sibylla  <i>Quantus tremor est futurus</i>  Cuanto terror habrá en el futuro  <i>Quando judex est venturus,</i>  Cuando el juez haya de venir  <i>Cuncta stricte discussurus.</i>  A juzgar todo estrictamente</p> <p><i>Tuba mirum spargens sonum</i>  (La trompeta esparciendo un gran sonido)  <i>Per sepulcra regionum</i>  (Por los sepulcros de todos los reinos)  <i>coget omnes ante thronum.</i>  (Reunirá a todos ante el trono)  <i>Mors stupebit et natura</i>  (La muerte y la naturaleza se asombrarán)  <i>Cum resurget creatura</i></p>	<p>Orú cantado a Oyá, quien es la orisha dueña del cementerio</p> <p>Orú cantado a Shangó  (canto a Shangó) <i>mo fo yu guo rele</i>  <i>Changó</i> (yo uso mi cabeza para que sea cubierta por lo bueno)  <i>mo fo yu guo rele o a la yo ibo le</i>  (yo uso mi cabeza para que sea cubierta por lo bueno)</p>

TEXTO REQUIEM DEL LIBER USUALIS	CANTOS A LOS ORISHAS
<p>(Cuando resucite la creatura)  <i>Judicanti responsura.</i>  (Para que responda ante su juez)  <i>Liber scriptus proferetur</i>  Aparecerá el libro escrito  <i>In quo totum continetur</i>  En que se contiene todo  <i>Unde mundus judicetur</i>  Y con él se juzgará al mundo  <i>Judex ergo cum sedebit</i>  Así cuando el juez se siente  <i>Quidquid latet apparebit</i>  Lo escondido se mostrará  <i>Nil inultum remanebit</i>  Y no habrá nada son castigo  <i>Quid sum miser tunc dicturus</i>  Que dire yo entonces? Pobre de mi  <i>Quem patronum rogaturus</i>  A que protector rogaré  <i>Cum vix Justus sit securus?</i>  Cuando apenas el justo esté seguro?</p> <p><b><i>Rex Tremendae Majestatis</i></b>  (Rey de tremenda majestad)  <i>Qui salvandos salvas gratis</i>  (Tu que salvas gratis)  <i>Salva me fons pietatis</i>  (Sálvame fuente de piedad)</p> <p><b><i>Recordare Jesu pie,</i></b>  (Acuérdate piadoso Jesús)  <i>Quod sum causa tuae viae</i>  (Que soy la causa de tu calvario)  <i>Ne me perdas illa die</i>  (No me pierdas en este día)</p>	<p><i>Alado lube lubelube yombala.</i>  (El dueño que agüerea y rebana para satisfacer su apetito, El rescatado)r.  <i>O o fu u sago e e ayaba mira oba koso.</i>  (La valentía está en la casa del rey Koso que no se colgó).</p> <p>Orú cantado a Shangó</p>

TEXTO REQUIEM DEL LIBER USUALIS	CANTOS A LOS ORISHAS
<p><i>Confutatis maledictis</i> (Refutados los malditos) <i>Flamis acribus addictis</i> (Arrojados a las llamas voraces) <i>Voca me cum benedictis</i> (Hazme llamar entre los benditos) <i>Oro suplex et acclinis</i> (Te lo ruego suplicante y de rodillas) <i>Cor contritum quasi cinis</i> (El corazón acongojado hecho cenizas) <i>Gere curam mei finis.</i> (Hazte cargo de mi destino)</p> <p><i>Lacrymosa dies illa</i> (Día de lágrimas aquel) <i>Qua resurget et favilla</i> (En que resurja del polvo) <i>Judicandus homo reus:</i> (El hombre reo para ser juzgado) <i>Huic ergo parce Deo</i> (Perdónalo Dios) <i>Pie Jesu Domine</i> (Piadoso Jesús, Señor) <i>Dona eis réquiem, Amén</i> (Dáles el descanso eterno, así sea)</p>	<p>Invocación a Egún <i>Aungba guaori Agua osun agua oma lei yao bobo e gua caoki</i></p> <p>(La tierra se queda con todo La tierra se llevará todo Lo que nos da nos lo cobra Y al final nos despedimos).</p> <p>Súyere a Oddúa <i>Baba aremu oddua (ago) ma (a) re le agolona</i> (Primer Padre nacido, el mismo Jefe que creó a los seres. Misterio que continua aumentando con fuerza ) <i>(aremu) agua (richao) (ago) ma (a) re le o kuo agolona</i> (Déjeme pasar, dueño del camino. Larga vida a usted).</p>
<p>Offertorium</p> <p><i>Domine Jesu Christe Rex gloriae.</i> Señor Jesucristo Rey glorioso <i>Quam olim Abrahe promisisti</i> <i>Et semini ejus</i> Como le prometiste a Abraham y a su descendencia</p> <p><i>Hostias et preces tibi Domine Laudis offerimus: tu suscipe Pro animabus illis,</i> Pregarias y alabanzas ofrecemos en tu honor: acéptalas en nombre de las almas <i>quarum hodie memoriam facimus:</i> en cuya memoria hoy las hacemos <i>Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam</i> Házlas pasar Señor de la muerte a al vida <i>Quam olim Abrahe promisisti</i></p>	<p>Orú cantado a: Oyá, Shangó, Osun, Egún.</p> <p>Canto de fiesta a Shangó.</p>

TEXTO REQUIEM DEL LIBER USUALIS	CANTOS A LOS ORISHAS
<i>Et semini ejus</i> Como le prometiste a Abraham y a su descendencia	
<i>Benedictus, qui venit in nomine Domini.</i> <i>Hosanna in excelsis</i> Bendito el que viene en nombre del Señor, Hosanna en las alturas	Súyere a Eleguá
<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi</i> Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo <i>Requiem eternam dona eis</i> Dales descanso eterno <i>et lux perpetua, luceat eis</i> que luz eterna brille sobre ellos <i>cum sanctis tuis in eternum quia pius es.</i> Como santos tuyos para siempre pues eres misericordioso.	Canto de fiesta a Eleguá. Súyere a Eleguá.

Si bien la obra completa fue concebida para acompañar una obra teatral, cada vez se independiza más de ésta y pasa a ser una pieza completa para coro mixto *a capella*, que puede engrosar el repertorio de carácter religioso abordando planos teológicos desde dos culturas.

Se hace necesario, para estudiar la obra, analizarla desde la significación de las palabras y desde la sonoridad oral de los yorubas. La herencia cultural africana que incide en Cuba, toma aspectos muy complejos de transculturación que rescata rasgos culturales desde la transmisión oral; por ello, para el análisis de la obra en cuestión, es necesario abordar la expresión musical dada desde las melodías con textos y desde las melodías donde los textos quedan en segundo plano y pasa a tomar importancia la tonada y la expresión desde el ritmo. Por lo tanto, expresiones vocálicas como la “o” o la ululación con “m” son usados en tanto la salutación es para los muertos; los zumbidos con entonación gutural tienen función sustitutiva de mensajes encriptados o textos secretos; los sonidos prolongados con “o” y con golpe en los labios, que dan como resultado “bo-bo-bo”, representan, en la Liturgia, una comunicación espiritual con los

muestrados (Ortiz, 2001) y de ahí la importancia, antes de un análisis estrictamente musical, de articularse y entender la relevancia de los vocablos, los ritmos y las melodías de esta cultura afrocubana.

La construcción de la melodía Yoruba parte, por supuesto, del lenguaje común, del ejercicio cotidiano de la vida. Por ello, prima la forma responsorial, como resultado de una respuesta a un líder, en el esquema de diálogo alternante entre solista y coro (responsorio), donde subyacen textos de la oralidad simple, necesarios para articular los diferentes ritos y darles la significación aproximada.

El antropólogo Fernando Ortiz, en su libro “La Africanía de la música folclórica”, expone la combinación entre la palabra, la recitación, la danza, la melodía, el verso, el canto solista, el canto coral y los instrumentos, como una manera de confluir y coparticipar de todo el pueblo. Presenta la combinación de los tres reinos de la naturaleza en todos sus ritos, a saber, vegetal, mineral y animal, representados por toda la instrumentación que acompaña el rito. Es por ello por lo que uno de los grupos instrumentales sagrados de esta cultura son los tambores Batá, que representan los reinos vegetal (madera) y animal (parches). Para el caso del Osun Requiem, éstos se incorporan para cantar a Eleguá, que es quien comienza y termina el rito de la muerte, es decir, quien abre y cierra el camino de la vida.

Los toques de este tipo de tambor prosiguen al canto iniciado ya sea por un solista o por el coro, una vez se exponga el canto entra el tambor más agudo, luego ingresa el tambor de registro medio y por último el tambor grave. En la cultura Yoruba cada toque corresponde a un Orisha, y debe ser memorizado por sus ejecutantes sin riesgo alguno de equivocarse.

Citando la Tesis de la magister González Horta, sólo expondré aquellos ‘toques en batás’ que se utilizan en la obra completa que aquí nos ocupa:

- Toque a Eleguá: la-lú banche
- Toque a Babalú Ayé: iyá—nko-tá.
- Toque a Changó: kan-kán, egbi o egbuin-kjá-mi, meta-meta, tui-tui, báyuba, di-di-laro, tani iboya.
- Toque a Oyá: oyá-bikú.

Al diálogo ejecutado por los instrumentistas de los batás, se suma el canto modal y de allí se deriva, tanto la polifonía de melodías, como la polifonía rítmica.

## **Análisis Smart**

Abordaré enseguida la obra desde el SMART (Zuleta, 2006) ya que encuentro suficiente ilustración con respecto a la superficie. Tomaré una sección para analizarla desde lo teórico musical y cultural, con el fin de brindar orientaciones, a los directores corales, que permitan ahondar en una interpretación estilísticamente ajustada del total de la obra. La sección será el *Confutatis*, donde tendremos que analizar aspectos como significación de palabras y sonoridad oral muy usada en la ceremonia o rito de la muerte.

## **Sonido**

Desde la cultura yoruba, el *Confutatis* corresponde a la invocación a Egún, que es la muerte misma, y el concepto teológico usado es purificar el alma del difunto en pos de la tranquilidad eterna para que llegue con éxito al Orún (cielo), en un concepto que coincide, en la religión cristiana, con el giro de la terminación final de quien ‘se salva’.

**Timbre:** sección escrita para coro mixto a 8 voces: dos sopranos, dos altos, dos tenores, dos bajos.

**Textura:** polifónica con constantes *ostinati*, que se presentan en todas las voces bajo esta figuración:



**Dinámica:** no hay indicaciones en la partitura; sin embargo los impulsos rítmicos y melódicos determinan los contrastes dinámicos. El inicio de la obra con voces masculinas sugiere la dinámica en piano pues usa el extremo grave de los bajos y tenores

A musical score for four voices: two Tenors and two Basses. The score is in 8/8 time and features a complex rhythmic pattern. The lyrics are: Tenor 1: fu tis e; Tenor 2: Con ta mal; Bass 1: Con fu - - ta tis mal e; Bass 2: Con fu ta - - tis mal e. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

La dinámica comienza a exigir un contraste hacia el *mezzo forte* a partir del ingreso del coro femenino en el compás 9 ya que las sopranos uno y dos están en la tesitura media y aguda y las altos uno y dos están en acompañamiento *ostinato*:

7

S  
flam - - - mis a - - - cri

A  
flam - - - mis a - - - cri

A  
flam - - - mis a - - - cri

13

S  
bus ad - - - dic - - - tis

A  
bus ad - - - dic - - - tis

A  
bus ad - - - dic - - - tis

El impulso melódico, a partir del compás 17, hace crecer la dinámica pues marca el ingreso, por vez primera, del total de las voces:

13  
S bus ad - - dic - - - tis  
A bus ad - - dic - - - tis vo - - - ca - - -  
A bus ad dic - - - tis vo - - - ca - - -  
T vo - - - ca - - -  
B vo - - - ca - - -  
B vo - - - ca

19  
S me cum be - - - ne - - - dic - - - tis  
A me cum be - - - ne - - - dic - - - tis  
T me cum be - - - ne - - - dic - - - tis  
B me cum be - - - ne - - - dic - - - tis  
B me cum be - - - ne - - - dic - - - tis

A partir del compás 25, hay un cambio de armadura, pero continúa el modelo de *ostinato* que acompaña la melodía; comienza además la yuxtaposición de idiomas, pues sobre el latín se presenta el lucumí, a partir del compás 34 con la voz del tenor, y del compás 38, con la contralto. La dinámica que marca la melodía es desde el *mezzo forte* hasta el *forte* y es dominada por el

texto yoruba hasta el compás 98. Luego la intensidad decrece en torno a la textura contrapuntística entramada entre el tenor y la contralto hasta perderse, como lo prescribe el compositor.

## Melodía

**Modo:** la obra tiene dos partes, a saber: compás 1 al 24, escrito en modo frigio de *reb*. La segunda parte del compás 25 hasta el final está en fa menor eólico.

**Rango:** para abordar este tópico, usaré el índice acústico científico propuesto por Robert Young en 1939, en el cual identifica el *Do* central del piano como *Do 4*.

Soprano: *fa4-lab 5*.

Alto: *sib4-mib5*.

Tenor: *sib3-lab4*.

Bajo: *mib3-reb4*

**Clímax:** el clímax de esta sección, inicia su construcción desde el compás 73 y llega a su punto culmen en el compás 86, dándole importancia al texto en lucumí sobre el latín.

## Armonía

**Tonalidad o modo:** está escrito en dos modos: frigio de *reb* y eólico de fa. La tonalidad denota conocimiento del compositor acerca de la cultura yoruba, pues los cantos de esta comunidad son modales.

**Estructura armónica:** armonía cuártica acompañada por *ostinato* entre los compases 1 y 98, con un entramado contrapuntístico que se da entre altos y tenores, desde el compás 62 hasta el final.

**Ritmo armónico y lenguaje contrapuntístico:** la armonía es también cuártica y cambia cada compás hasta el 97. Desde el c. 98 hasta el final, se plantea un contrapunto en cuatro voces a manera de *ostinato*, que acompaña el canto yoruba que hacen sopranos y bajos.

## Ritmo

**Métrica:** 6/8. El canto yoruba usado en esta pieza sugiere el toque Yakota.

**Tempo:** no hay anotaciones de tempo. No obstante, las figuraciones rítmicas constantes de corcheas y el ritmo del texto proponen un tempo donde éste prime. El canto yoruba suele acompañarse con el toque Yakota; no hay una escritura de este toque ya que ellos se enseñan por transmisión oral; sin embargo, la métrica de este toque se aproxima a la negra con puntillo=72.

**Motivos Principales:** figuras de siete corcheas turnadas entre las voces desde el principio de la obra:

The image shows a musical score for two voices, Soprano (S) and Bass (B), in 6/8 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of two staves. The Soprano staff has a treble clef and the Bass staff has a bass clef. Both staves show a rhythmic motif of seven eighth notes, with the first note being an eighth rest followed by six eighth notes. The lyrics are 'Con fu - ta tis mal e'.

Y blancas con puntillo unidas a corcheas (siete corcheas unidas):

Tenor

fu tis e

Tenor

Con ta mal

En el canto yoruba, a partir del compás 34, los motivos principales son negras y blancas con puntillo:

a - un - gba gua - o - ri

**Densidad rítmica:** el punto de más densidad rítmica está dado entre los compases 85 y 87, justo en el clímax de la obra.

85

a - gua o - ma le i - ya o

ma - le - dic - tis

flam-mis a - cri-bus ad-dic-tis vo-ca - me cum be - ne - dic - tis o-ro

be - ne-dic-tis o - ro sup - plex et ac - cli-nis cor con-tri - tum

ma - le - dic - tis

a - gua o - ma le i - ya o

### Estructura rítmica:

La primera sección tiene tres estructuras rítmicas, cada una de 8 compases (Compases 1 al 24).

En la segunda sección, hay una estructura rítmica entre los compases 25 al 34; luego hay otra estructura rítmica entre los compases 34 al 62. Desde el compás 1 al 62 hay una estructura o célula rítmica que articula estas dos secciones y es:

1SS  
 Con fu - - - ta tis mal e  
 1SS  
 Con - fu ta - - - tis mal - - - e

Esta célula es turnada por todas las voces.

A partir del compás 62, hay un entramado polifónico entre tenores y altos que va hasta el final de la obra; esta estructura rítmica se presenta también a manera de *ostinato* y articula el canto yoruba presentado entre sopranos y bajos:

Resumiendo, la estructura rítmica es:

Sección 1: [8(4+4)+8(5+3)+8(3+5)], sección 2: [10(2+4+4)+8(4+4)+11(3+4+4)+8(4+4)],  
 S3 [8(4+4),8(4+4),12(4+4+4)], SCoda: [14(4,4,6...)]

## Texto

**Contenido:** El texto en latín describe el dominio de lo mágico y la preponderancia de lo divino en lo terrenal pasando por el infierno, la muerte y la posible salvación.

El texto en latín y la traducción es la siguiente:

*Confutatis maledictis,  
flammis acribus addictis,  
voca me cum benedictis.  
Oro supplex et acclinis,  
cor contritum quasi cinis,  
gere curam mei finis.*

Tras confundir a los malditos  
arrojados a las llamas voraces,  
llámame con los benditos.  
Te lo ruego, suplicante y de rodillas,  
el corazón acongojado, casi hecho cenizas.

El texto en Lucumí es el siguiente:

*Aungba guaori  
Agua osun agua oma  
lei yao bobo e gua  
caoki*

Cuyo significado aproximado es:

La tierra se queda con todo

La tierra se llevará todo

Lo que nos da nos lo cobra

Y al final nos despedimos<sup>2</sup>.

**Idioma:** latín y lucumí.

**Relación texto-música:** la figuración dada por las 7 corcheas, iniciada por los bajos y que se turnan por todas las voces desde el principio representa la oscilación del fuego, elemento mencionado en el texto en latín, al momento de ingreso del tema en lucumí también se usa esta figura, el vocaliso de las voces dada por las sopranos y bajos representa la muerte y su paso al orún

The image shows a musical score for two Bass voices. The music is in 6/8 time and features a rhythmic pattern of seven eighth notes, which is described in the text as representing the oscillation of fire. The lyrics are 'Con fu - - - ta tis mal e'. The score is written on two staves, both labeled 'Bass'. The first staff has the lyrics 'Con fu - - - ta tis mal e' and the second staff has the lyrics 'Con fu ta - - - tis mal e'. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature of 6/8.

**Fuente:** en latín, la secuencia del *Dies irae*, es un poema medieval atribuido al monje franciscano Tomás de Celano, o al papa Gregorio Magno, a san Bernardo de Claraval o a los frailes dominicos Umbertus y Frangipani. Lo cierto es que este poema se conserva en el *Liber Usualis* de la religión cristiana católica. En lucumí, es el llamado a Egún, la palabra dedicada al muerto según la cultura yoruba y es un texto que se transmite oralmente.

<sup>2</sup> Traducción dada por la Maestra María Felicia Pérez, en el seminario de marzo de 2009, en la UNCuyo, en el marco de la maestría de Interpretación Latinoamericana del Siglo XX.

## Datos Biográficos del Compositor

Calixto Alvarez nace en Cuba, en Santa Isabel de las Lajas-Cienfuegos, el 15 de mayo de 1938, en medio de una Cuba capitalista y de una familia católica. Este medio propició el inicio de sus estudios musicales a temprana edad como niño cantor de la iglesia de su comunidad y luego en el conservatorio de su ciudad natal; en el año de 1956 la familia decide su salida de la isla y fijar su residencia en Estados Unidos, donde continúa su educación musical en el Julius Hart College of Music en Hartford y posteriormente estudia composición con Cara Bradbury en el California School of Music de San Francisco. En este país Calixto Alvarez amplía su horizonte musical con el aprendizaje de diferentes instrumentos, la exploración de espacios artísticos nuevos con la participación como pianista del Cuarteto *Zodiac*, donde pudo plasmar e interpretar obras de jazz y obras con contenido latinoamericano. Además fue la oportunidad de conocer figuras importantes del Jazz como Sarah Vaughan y Duke Ellington (González, 2014). Su regreso a la Isla en el año de 1966 está marcado por una vanguardia que inicia con el triunfo de la revolución cubana en el año de 1959 y que plantea la creación de un sistema cultural y social para el desarrollo de este país. Así nacen instituciones de la calidad de la Casa de las Américas, entidad que aboga por la construcción del arte desde una propuesta latinoamericana original y articulada a las vanguardias europeas. A ello se agrega el sistema coral apoyado desde el gobierno cubano, la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro Polifónico Nacional, la banda Nacional de Conciertos entre otras. Así la situación, Alvarez ingresa a una Cuba diametralmente opuesta a la que había dejado años atrás y en la cual se integra de manera creativa como alumno de Leo Brower y Fred Smith en el conservatorio Amadeo Roldan en la Habana, donde explora a nivel compositivo nuevas tendencias sonoras, tímbricas, nuevos conceptos armónicos, lo cual le brinda al compositor elementos de profundidad y tratamiento a sus obras, esto lo llevo a concursar como

estudiante de composición y cuyo resultado arrojó una beca para adelantar estudios en la Escuela Superior de Música de Varsovia, donde fijó su residencia hasta 1971. Al regreso a su país natal recibe el premio en el Concurso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba por su obra *Manifiesto*. A partir de ello incursiona su trabajo en diferentes frentes como: Director de programas radiales de música para la Radio Nacional, como compositor de música incidental para teatro, asesor musical del Ballet Nacional de Cuba, asesor musical y redactor de programas de la Orquesta Sinfónica Nacional, fundó y dirigió la Cantoría Infantil del Gran Teatro de la Habana, donde hizo una gran contribución a la ópera, al teatro musical, al formato coral. En 1988, Alvarez asume la cátedra de dirección coral en la Escuela Nacional de Música y luego ingresa al Instituto Superior de Arte para orientar la cátedra de composición y orquestación.

A continuación menciono el catálogo de obras de Calixto Alvarez relacionado en la Tesis de la Magister González Horta:

### **Música Sinfónica:**

1969: Manifiesto.

1970: música para orquesta sola.

1971: Stripofumios y Varsiflorios.

1980: doña rosita (ballet).

1982: Cumbres Borrascosas (ballet).

1983: Pasos (orquesta de cámara).

1985: Viaje a la semilla (orquesta de viento).

1992: Jeroglíficos para orquesta.

2002: Sinfonía traviesa.

### **Música Sinfónico Coral:**

- 1985: Santiago de Cuba (coro mixto y orquesta. Texto de M. Navarro Luna).  
1995: La esperanza del mundo (coro de niños y orquesta. Texto de José Martí).  
1999: 10 de octubre (coro mixto y orquesta. (Texto de José Martí).

### **Música para Coro:**

- 1985: Tres cantos de José Jacinto (coro mixto, texto de José Jacinto Milanés)  
1988: Te beso (para coro femenino, texto de J. M. García Vásquez).  
1989: Juegos corales (coro niños, texto de M. Aguirre).  
1993: Anatema (coro mixto).  
1998: Dios te salve María (coro mixto).  
2000: Cantos de espíritus (coro mixto, texto de A. Agramonte).  
2001: Padre nuestro (coro de niños y piano).  
2004: jardín exótico (ciclo de canciones para coro de niños, cuerdas y piano sobre textos de Dora Alonso).

### **Música de Cámara:**

- 1970: Canto Cardinal (alto, set de percusión y piano).  
1971: póker (cuarteto de cuerdas).  
1972: Rimas (soprano, violín, viola, cello, guitarra y Texto de José Martí).  
1972: Trío opus 313 No 72 (violín, cello y piano).  
1973: Que despierten el leñador (voz y percusión, texto de Pablo Neruda).  
1974: Sonata constructiva (cello y piano).  
1988: Dúo en tres partes (dos clarinetes).  
1992-1999: Los pregoneros (5 cellos y versión para orquesta).  
1992: Quinteto para clarinete.  
1998: Invitación al son (orquesta de cuerdas).  
1998: Pentatriedro (tres instrumentos de viento idénticos).

### **Música Vocal:**

1978: Diario en La Mayor (cantata para tenor o soprano y piano con texto de N. Guillén).

1988: Venus y Adonis (ópera para dos sopranos, dos tenores, instrumentos electro acústicos, con textos de Shakespeare).

1998: Treno de Hadrumeto (soprano, tenor y órgano).

1999: El cántaro azul (sopranos y guitarra, texto D. M. Baralt).

### **Música para Piano:**

1966: Sonatina.

1976: Suite rioplatense.

1978: Sonatina.

1978: Toccata.

1979: Canon II (piano y cinta magnetofónica).

1987: tres piezas clásicas: contradanza, fuga y fandango.

1988: Cuatro miniaturas: invitación al son, una guajira en la Habana, canto indemne, tema de Guille.

2000: Repiques.

### **Música para Instrumento Solista:**

1970: Torus per contrabasso.

1987: Suite cubana para órgano Hammond: Ebbo, Ikus, Oddu.

1995: Cinco breves para cello: Sonsoneo, Romance, BACHata, Campesina, Mamboendó.

### **Música Electroacústica:**

1978: Canon I para piano y cinta magnetofónica.

1993: Ciclos en la vía (cinta magnetofónica).

2000: música en cinta (cinta magnetofónica).

### **Música incidental 'para Teatro:**

- 1973: La panadería (B. Brecht) (orquesta sinfónica).
- 1975: la excepción y la regla (B. Brecht) (percusión y tres guitarras).
- 1976: Mijo el doctor (F. Sánchez) (orquesta sinfónica).
- 1978: Meñique (J. Martí) (piano preparado y efectos).
- 1980: Las impuras (M. Carrión) (orquesta sinfónica).
- 1980: Pudedotodo vencido (M. Galich) (instrumentos folclóricos y efectos).
- 1981: La duodécima noche (Shakespeare) (orquesta de cuerdas).
- 1983: Fuenteovejuna (L. de Vega) (orquesta de cuerdas y cinta magnetofónica).
- 1984: Liolá (L. Pirandello) (orquesta de cuerdas).
- 1985: Baltzar (G. Gómez de Avellaneda) (orquesta sinfónica y coro mixto).
- 1985: La dolorosa historia del amor secreto de Jacinto Milanés (A. Estorino) (orquesta de cuerdas y coro mixto).
- 1986: Requiem por Yarini (C. Felipe) (coro mixto).
- 1987: Otello (Shakespeare) (orquesta de cuerdas).
- 1992: El barbero de Sevilla (P. A. Beaumarchais) (flauta, clarinete y cinta magnetofónica).
- 1996: Julio Cesar (Shakespeare) (cinta magnetofónica).
- 2002: La mandrágora (N. Machiavelo) (voz y guitarra).

### **Música para Escenario:**

- 1974: Los musiquillos de Bremen (C. Barro) (comedia musical para coro de niños, voces y piano).
- 1991: Lisístrata (Aristófanes) (comedia musical para coro, voces y orquesta sinfónica).
- 1993: Viva la música (A. Janeiro) comedia musical para niños, conjunto instrumental y coro infantil).
- 1993: Las aceitunas (L. de Rueda/ A. Janeiro) (zarzuela para niños, conjunto instrumental y coro infantil).
- 1995: Por siempre Caperucita Roja (A. Janeiro) (comedia musical para voces de niños y cinta magnetofónica).

1996: El flautista de Hamelin (A. Janeiro) (comedia para niños y cinta magnetofónica).  
2003: La mariposa (A. Janeiro) zarzuela para voces niños y orquesta sinfónica).

## Referencias

González, E. (2014). *Hermeneútica de la Intertextualidad en Osun Requiem para Coro Mixto A Capella, Construcción y Premisas para su interpretación*. Mexico: UNAM-Dirección General de Bibliotecas, Tesis Digitales.

Lavista, M. (1988). *Textos en la música*. Mexico: CENDIM.

Miranda, E. (1996). Réquiem por Yarini, ¿Una tragedia griega cubana? *La Experiencia Literaria*, 57.

Ortiz, F. (2001). *La Africanía de la Música Folclórica Cubana*. La Habana: Letras Cubanas.

Rander, D. M. (1995 ). *Diccionario Harvard de Música*. Mexico: Editorial Diana S.A.

Roig, O. (2012). *Santería Yoruba*. La Habana: Karma.

Tello, R. (2011). *La Música en Latino América*. Mexico: Secretarái de Relaciones Exteriores de Mexico.

Zuleta, A. (2006). *Dirección de coros infantiles y juveniles*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia.