



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA  
CENTRO DE CIENCIAS APLICADAS Y DESARROLLO TECNOLÓGICO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS

**HERMENÉUTICA DE LA INTERTEXTUALIDAD EN *OSUN REQUIEM* PARA  
CORO MIXTO *A CAPPELLA* DE CALIXTO ÁLVAREZ, CONSTRUCCIÓN Y  
PREMISAS PARA SU INTERPRETACIÓN**

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
**MAESTRA EN MÚSICA EN EL ÁREA DE INTERPRETACIÓN MUSICAL**

PRESENTA:  
**ETHEL GONZÁLEZ HORTA**

TUTOR:  
**DRA. CONSUELO CARREDANO  
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA  
MÉXICO, D.F., JUNIO DE 2014**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

Al coro de 33 estudiantes y amigos que con su apoyo han hecho posible el estreno en México de *Osun Requiem*. Gracias por su tenacidad, frescura, talento, profesionalismo y energía. Gracias por la capacidad de disfrutar, de disfrutarlos.

A mi compañero de vida Víctor, merecedor de los créditos profesionales y familiares que culminan este empeño. Un camino andado por el mejor de los suelos.

A mi mamá, que horas y horas permaneció a mi lado, allá, en la mesa de la cocina mientras escribía, mientras lo intentaba.

A mi amiga Adriana que siempre está en los momentos más crudos, de profunda confianza, hermana en todas las travesías posibles.

A mis amigos Bárbara, Rubén y Paula; en realidad mi familia en suelo mexicano, acompañantes incondicionales.

A mis amigos Rosa María, Julio, Julito y Ceci, una relación cada vez más fortalecida.

Al Chamo, como siempre.

A mi tío Aurelio, por el impulso, el ejemplo admirable, por el amor de todos estos años.

A mi prima Maridiollenne que nunca dejó de apoyarme.

A mi familia en México; particularmente a Alejandra, Bety, Yoya y la tía Silvia por tanta solidaridad.

A *Fuenteclara* Ensamble Vocal, los compañeros de un ciclo hermoso. Gracias a Mariano, Alicia, Josefina, Francisco y Ligia.

A todos mis alumnos de la ENM, fuente de inspiración que me ha llevado a un mayor crecimiento profesional y personal.

A mi tutora Consuelo Carredano, que con su calidad humana y profesionalismo hizo de éste un proceso que me ha dejado muchas más fortalezas de las esperadas.

## Resumen

*Osun Requiem* (1986) del compositor cubano Calixto Álvarez fue escrita originalmente para una de las tantas puestas en escena de la obra teatral *Réquiem por Yarini* (1960) del dramaturgo cubano Carlos Felipe Hernández. El compositor recurre a la estructura y contenidos del género réquiem y emplea, asimismo, referentes de la tradición oral africana, relacionados con el imaginario cultural de Alejandro Yarini, personaje central de la pieza de teatro. Al margen de esta complejidad intertextual la obra se interpreta como una composición coral autónoma, de manera fraccionada, y por tanto alejada de los significados simbólicos contenidos en el texto musical. En este trabajo se propone un análisis hermenéutico que relaciona a *Osun Requiem* con la obra de teatro antes referida.

La partitura replica aspectos dramáticos, psicológicos y cosmogónicos determinantes en la interpretación musical. En ella se encuentran una variedad de intertextos yorubas alusivos al universo ritual de la obra teatral, expresados por medio de la Santería o la Regla de Osha cubana, así como citas a momentos puntuales de la dramaturgia. En el plano de la ejecución, la presencia de cantos yorubas nos condujo a la búsqueda de una sonoridad contrastante entre el tratamiento occidental y el material de ascendencia africana, aspecto que forma parte de la propuesta compositiva del autor.

**Palabras clave:** *Osun Requiem*, Calixto Álvarez, Carlos Felipe Hernández, Réquiem por Yarini, Regla de Osha, hermenéutica, intertextualidad, cantos yorubas, emisión vocal nasal, música coral, cantos de tradición oral africana.

## Índice

Título: Hermenéutica de la intertextualidad en *Osun Requiem* para coro mixto *a cappella* de Calixto Álvarez, construcción y premisas para su interpretación

|  |    |
|--|----|
| <b>Introducción</b>  | 1  |
| <b>1. Aproximaciones al contexto del autor y la obra</b>                               | 6  |
| 1.1 La creación musical y la Revolución cubana   | 6  |
| 1.2 Calixto Álvarez en el movimiento de vanguardia en Cuba                             | 10 |
| 1.3 Actividad coral en la isla. Primeras contribuciones del compositor al género       | 14 |
| <b>2. De <i>Réquiem por Yarini</i> a <i>Osun Requiem</i></b>                           | 17 |
| 2.1 La renovación teatral  | 17 |
| 2.2 Cosmogonía de los personajes   | 19 |
| 2.3 Regla de Osha como elemento afrocubano en el argumento teatral                     | 21 |
| 2.4 Tradición oral. Naturaleza tímbrica y significado de la lengua yoruba              | 25 |
| 2.5 Aspectos melódicos y rítmicos de los cantos rituales de la tradición oral africana | 28 |
| <b>3. Construcción de estrategias analíticas</b>                                       | 33 |
| 3.1 Fundamentos teóricos para el análisis de la obra                                   | 33 |
| 3.2 Un acercamiento al género réquiem  | 34 |
| 3.3 El réquiem en su dimensión histórica   | 35 |
| 3.4 Procesos de resignificación del género   | 36 |
| <b>4. Factores sincréticos y simbólicos en torno a la obra</b>                         | 40 |
| 4.1 Estrategias semióticas para el análisis contextual de <i>Osun Requiem</i>          | 40 |
| 4.2 Paratexto: categoría textual en el título <i>Osun Requiem</i>                      | 42 |
| 4.3 Intertextos yorubas en la estructura de la misa de réquiem                         | 44 |
| 4.3.1 Plano estructural-ceremonial / Toque de Santo                                    | 51 |
| 4.3.2 Plano teológico / Eleguá   | 55 |
| 4.3.3 Plano estructural-ceremonial / Ituto   | 60 |
| 4.3.4 Cita alusiva al argumento teatral / Egún y Oddúa                                 | 61 |

|  |            |
|--|------------|
| 4.3.5 Cita textual al argumento teatral / Shangó   | 64         |
| <b>5. Recursos compositivos de contraste entre el material yoruba y expresiones musicales occidentales. Herramientas de conocimiento para el trabajo coral</b> | <b>68</b>  |
| 5.1 El estilo responsorial. Tratamiento no convencional en ambas liturgias   | 68         |
| 5.1.1 Metodología para el trabajo del <i>divisi</i>  | 71         |
| 5.1.2 La conducción armónica   | 72         |
| 5.1.3 Trabajo coral de llamados y respuestas   | 73         |
| 5.2 El estilo responsorial de tradición oral africana y el Lamento en la liturgia católica   | 73         |
| 5.2.1 Plano horizontal en la interpretación  | 77         |
| 5.3 Tratamiento fugal en <i>Osun Requiem</i>   | 78         |
| <b>6. Análisis de la polifonía, ritmo y estilo de canto de origen africano orientado a la interpretación</b>   | <b>85</b>  |
| 6.1 Metodologías de análisis orientadas a la tradición no occidental   | 85         |
| 6.2 Polifonía y polirritmia de la tradición oral africana en la sección <i>Domine</i>  | 87         |
| 6.3 Ritmo y métrica: proceso de binarización en el estilo sesquiáltero africano  | 92         |
| 6.4 Propuesta de una emisión vocal para la interpretación de los cantos yorubas  | 99         |
| <b>Conclusiones</b>  | <b>103</b> |
| <b>Bibliografía</b>  | <b>105</b> |
| <b>Anexos</b>  | <b>111</b> |
| Anexo No. 1: Catálogo de obras de Calixto Álvarez  | 111        |
| Anexo No. 2: <i>Osun Requiem</i> , para coro mixto <i>a cappella</i>   | 116        |

## Introducción

Mi primer acercamiento a *Osun Requiem*<sup>1</sup> obra del compositor Calixto Álvarez (Santa Isabel de las Lajas, Cienfuegos, Cuba, 1938) fue en 1999 cuando me desempeñaba como directora asistente del Coro Nacional de Cuba que dirige Digna Guerra (1945).<sup>2</sup> En aquella ocasión nos limitamos a ensayar las secciones *Requiem aeternam* y *Benedictus*, a partir de algunas copias manuscritas de partichelas y de la partitura coral, con objeto de incluirlas en uno de tantos programas que comprendían el calendario anual de la agrupación. Al avanzar el trabajo me fui interesando por conocer la obra en su totalidad y me di a la tarea de localizarla en el archivo de dicha institución. Solamente pude hallar las partes antes citadas y el *Hostias*. Estas tres secciones han sido los únicos referentes de la obra en Cuba en los últimos años en interpretaciones del Coro Nacional, de la Schola Cantorum Coralina y el Coro Polifónico de la Habana dirigidos por Alina Orraca (1957) y Carmen Collado (1942) respectivamente.

En 2008, luego de que Calixto Álvarez fijara su residencia en Cádiz (España), *Osun Requiem* se interpretó íntegramente en el marco del I Taller Abierto de Música Contemporánea Magerit en Madrid, a iniciativa del director cubano Enrique Filiú, quien invitó al compositor a impartir el taller y legitimar la ejecución de la obra. Tales eventos sin duda significaron un paso adelante en la difusión de *Osun Requiem*, ya que a las tres secciones difundidas de la obra se incorporó a partir de entonces el *Lacrymosa*. Se tiene noticia de que en algunos repertorios de coros europeos y latinoamericanos esta sección en particular ha alcanzado una cierta difusión en los últimos años. En España ha sido interpretada por el Grupo Vocal Kromática; en Georgia por Apxazetis Kapela; en Argentina por el Estudio Coral Meridies y el Coro de la Universidad Nacional de Cuyo.

Pero el esquema de interpretación continúa siendo parcial, ya que estas secciones mencionadas suelen aparecer como piezas sueltas dentro de los programas de los conciertos, desvinculadas por ello de sus múltiples significados simbólicos asociados a su origen. *Osun Requiem* fue compuesta en 1986 para una de las numerosas puestas en escena que ha tenido la pieza teatral *Réquiem por Yarini* (1960) del dramaturgo cubano Carlos Felipe Hernández

---

<sup>1</sup> Se ha respetado la ortografía utilizada por el compositor en el título de la obra.

<sup>2</sup> Ocupé el cargo de directora asistente del Coro Nacional de Cuba desde 1997 al 2002.

(1914-1975). La obra describe un mundo marginal en tiempos de la República en Cuba, a través de una recreación libre de la vida de Alberto Yarini y Ponce de León (1882-1910), famoso proxeneta habanero convertido en figura legendaria gracias a la tradición oral que ha mitificado su figura. La trama se ubica en un prostíbulo de la calle San Isidro, situado cerca del puerto de la capital cubana, y la acción tiene lugar el día en que Yarini es asesinado en una de las casas de prostitutas que tiene bajo su control en dicha zona, cuyo ambiente se encuentra permeado por el universo mágico-religioso perteneciente a la Regla de Osha o Santería cubana.

Tal imaginario cultural es captado por Calixto Álvarez para componer una partitura original con valores referenciales, a partir de dos ejes equidistantes: la estructura del género misa de réquiem de la tradición occidental y la yuxtaposición de cantos yorubas pertenecientes a la tradición oral de los afrodescendientes cubanos. Uno de los objetivos de esta tesis consiste en abordar el estudio de *Osun Requiem*, considerando su relación con la pieza teatral *Réquiem por Yarini* para la cual fue escrita originalmente. El empleo de los cantos yorubas en *Osun Requiem* explica la prominencia de la Regla de Osha o Santería en la trama dramática de *Réquiem por Yarini*. Por tanto, proponemos que los significados simbólicos y sincréticos que subyacen en las relaciones mágico-religiosas de la pieza teatral establecen vínculos irrenunciables con la música.

La existencia del referente cultural de antecedente africano en la partitura, determina, necesariamente, la búsqueda y propuesta de una sonoridad singular, que además considere el empleo de una técnica vocal específica, y que permita al ejecutante la apropiada emisión de la voz; es decir, que logre dominar los contrastes que exige la técnica vocal de la obra. Las características de la música de origen africano representan un reto interpretativo no sólo por las razones técnicas mencionadas sino debido a la notable dificultad polirrítmica y textural que entraña. Por ello, el objetivo central de esta tesis consiste en proporcionar los elementos contextuales, teóricos, técnicos y prácticos que contribuyan a una mejor concepción, interpretación y recepción de la obra.

El repertorio coral latinoamericano del siglo XX no ha alcanzado hasta ahora una amplia difusión en nuestro Continente. Esta tesis “Hermenéutica de la intertextualidad en *Osun Requiem* para coro mixto *a cappella* de Calixto Álvarez, construcción y premisas para su interpretación”, pretende contribuir a la difusión de la obra coral cubana del siglo XX y

junto a ello, la de uno de los actores esenciales de la composición musical de este país en dicho siglo.

De acuerdo con las corrientes actuales la musicología plantea interrogantes necesarias respecto a sus fronteras. Recientemente el investigador Eric Drott ha señalado una visible ampliación de esta disciplina tanto en el tipo de música que aborda como en las perspectivas interdisciplinarias que incluye.<sup>3</sup> De este modo se involucran distintas metodologías provenientes de otras disciplinas a las que se han añadido campos científicos a los trabajos de connotación biográfica, histórica y de teoría musical, desarrollándose estos desde la segunda mitad del siglo pasado hasta la actualidad. Lo anterior deriva en nuevas propuestas en cuanto a los objetivos, conceptos, teorías y métodos de investigación.<sup>4</sup>

Ante la diversidad de campos científicos relacionados con nuestra disciplina, no fue tarea sencilla elegir un método de análisis idóneo para un objeto de estudio tan complejo como éste. Cuestionamos, con Claude V. Palisca, la posibilidad de que un método de análisis consiga agotar por sí solo todo el significado de la obra musical; por ello, reconocemos la tendencia actual según la cual todo estudio musicológico debería contemplar más allá de cuestiones estructurales y formales consideraciones contextuales históricas, sociológicas y estéticas. De otra forma, como sugiere Palisca, el enfoque correría el riesgo de “falsificar” la música que se intenta analizar; sólo un enfoque multidimensional y plural del objeto musical podría revelar su verdadera naturaleza.<sup>5</sup> No obstante debe considerarse que todo acercamiento a una obra es necesariamente personal y subjetivo, y este enfoque multidimensional ayuda a interpretar con mayor grado de objetividad a fenómenos que son, de sí, multidimensionales. La música no es meramente sonido organizado; es también un fenómeno social, y en tal medida es pertinente una orientación

---

<sup>3</sup> En el Coloquio Musicology Beyond Borders? celebrado en el 2012 en Los Ángeles, Estados Unidos, varios investigadores se dieron cita para discutir en torno a la ampliación de esta disciplina. El trabajo introductorio fue desarrollado por la investigadora Tamara Levitz, seguido por las conferencias “Borderline Subjects, Musical Objects” de Ryan Dohoney, “¿Reinventar” la musicología para América Latina?” de Victoria Eli, “What Inclusiveness Excludes” de Eric Drott, entre otros. *Journal of de American Musicological Society*, vol. 65, núm. 3, 823-864, p. 827.

<sup>4</sup> La musicología recurre, entre otras disciplinas y especialidades, a la hermenéutica, el estructuralismo, la semiología, el recepcionismo, la reconstrucción de prácticas interpretativas históricamente informadas. A lo que deben sumarse, de acuerdo con Rubén López Cano, la psicología cognitiva de la música, la arqueo- iconografía musical, la musicología interespecies, la etnomusicología y la computer musicology, entre otros. Rubén López Cano, “Musicología manual de usuario. Texto didáctico”, 2007, <www.lopezcano.net>, pp. 1-11 [consultado el 16 de enero de 2014].

<sup>5</sup> Claude V. Palisca, “Theory”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.18, MacMillan, London, 1980, p. 760.

que contextualice lo meramente sonoro.

De acuerdo con lo anterior y tomando en cuenta similares consideraciones del semiólogo Jean Molino cuando señala que no existe el análisis musical *per se*, definible de manera clara y unitaria por sus objetivos y métodos, sino una extraordinaria variedad de prácticas analíticas,<sup>6</sup> consideramos imprescindible formular los instrumentos analíticos de acuerdo con el objetivo básico que persigue este trabajo: el de proporcionar elementos de conocimiento que relacionan la partitura con la pieza teatral para la que originalmente fue escrita; con elementos rituales de ascendencia africana que infieren el estudio de prácticas vocales étnicas y su adaptación coral, mediante la elaboración de herramientas técnicas interpretativas orientadas al proceso de montaje y ejecución de la obra en cuestión de Calixto Álvarez. Para ello, será una tarea ineludible establecer relaciones de análisis apropiadas entre el objeto de estudio y otros aspectos concomitantes que pudieran haber influido sobre éste.

El trabajo está estructurado en cinco capítulos. En el primero se ubica al compositor en el ámbito de la vanguardia cubana, surgida a raíz de la Revolución de 1959, movimiento que sin duda incidió de diversas formas en la conformación de su lenguaje compositivo. Algunos aspectos de su biografía nos permitirán comprender la relación que guarda el compositor con el pujante movimiento coral en Cuba, del cual ha sido él mismo uno de los principales propulsores. El acercamiento a su catálogo nos permitirá constatar la importancia que ha tenido dentro de su producción artística la música para escena, en la cual se inscribe la composición de la obra que nos ocupa. Nuestras fuentes documentales han sido, por un lado, el *curriculum vitae* y catálogo de obras solicitado al autor, al igual que la partitura, previamente digitalizada por él. Es importante aclarar aquí que en este envío, el compositor excluyó la sección *Sanctus* por no sentirse plenamente satisfecho con su resultado.

En el segundo capítulo se abordan los elementos culturales, históricos y sociales que contextualizan la obra teatral. Se ha dado especial atención al estudio de la cosmogonía religiosa y a la presencia de la Regla de Osha o Santería en el argumento teatral, esto último como elemento esencial de afrocubanía. El análisis de la naturaleza tímbrica y significado de la lengua yoruba en la tradición oral en Cuba, así como las características melódicas y

---

<sup>6</sup> Jean Molino, “Expérience et savoir”, en *Musurgia II*, núm. 4, París (1995), 112-118, p. 112.

rítmicas de estos cantos completan el contenido de esta sección. El marco contextual y teórico de este capítulo se estableció, por un lado, a partir esencialmente de las aportaciones de Rine Leal al estudio de la dramaturgia cubana contemporánea y, por otro, a los trabajos del antropólogo Fernando Ortiz, cuya referencia para este tipo de estudios resulta aún ineludible a pesar del tiempo transcurrido desde su publicación.

El tercer capítulo nos introduce en la construcción de estrategias metodológicas a través de la fundamentación teórica para el análisis hermenéutico de la obra. A partir de una bibliografía especializada, se aborda el género réquiem tanto en su estructura formal como en su dimensión histórica, y de manera sintética los procesos de resignificación del mismo.

En el cuarto capítulo se analizan algunas estrategias semióticas para el análisis contextual de *Osun Requiem* y se establecen otras categorías de análisis para desentrañar los significados de los factores sincréticos y simbólicos en tanto herramientas de conocimiento de la obra. Los trabajos de los musicólogos Omar Corrado y Rubén López Cano permitieron iluminar el estudio de las distintas relaciones intertextuales en *Osun Requiem*. Se desarrollan algunos planos de análisis que vinculan la partitura con la obra teatral, así como con prácticas ceremoniales pertenecientes a la Regla de Osha.

La metodología de análisis enfocada a la polifonía y ritmo africanos desde una perspectiva etnomusicológica es abordada en el quinto capítulo a través de los trabajos teóricos de Simah Arom y Rolando Pérez; seguimos el concepto de binarización en el estilo sesquiáltero africano de este último para el estudio del ritmo y la métrica. La sección final del capítulo se centra en una propuesta concreta de emisión vocal en la interpretación de los cantos yorubas.

## 1. Aproximaciones al contexto del autor y la obra

### 1.1 La creación musical y la Revolución cubana

El triunfo de la Revolución cubana en 1959 señala el inicio de un proyecto social que tuvo entre sus prioridades la construcción de un sistema bien estructurado para el desarrollo de la cultura en el país. La implementación del nuevo plan social incluía la realización de importantes instituciones para dar una mayor dimensión a la cultura en Cuba. Un ejemplo significativo lo constituye la fundación de Casa de las Américas en 1959 con el objetivo de divulgar, investigar, auspiciar, premiar y publicar la labor de escritores, artistas plásticos, músicos, teatristas y estudiosos de la literatura y las artes, fomentando así el intercambio con instituciones y personas de todo el mundo, y convirtiéndose en referente imprescindible para Latinoamérica.

Desde sus inicios Casa de las Américas se constituye en un foro abierto al debate sobre el papel imprescindible del artista, el intelectual y la cultura misma en los procesos culturales de América Latina y el Caribe. Se erige como un espacio para la integración y reivindicación de los nuevos proyectos emancipatorios y culturales latinoamericanos, a través de la extensa gama de publicaciones que registran el devenir de América Latina y el Caribe, así como de instituciones que en otros lugares del mundo desarrollan diversas formas de leer y entender esta porción de América. La publicación de revistas, colecciones variadas, la concesión de premios, así como favorecer el diálogo y la polémica, hacen que la Casa se constituya en un paradigma para el arte y la cultura latinoamericana y caribeña.<sup>7</sup>

La música ha ocupado en esta entidad un lugar primordial que se extiende hasta el presente. Desde sus inicios Casa de las Américas abrió un espacio a las voces de los músicos latinoamericanos a través de numerosos encuentros organizados por la institución bajo la gestión primero, del compositor Harold Gramatges y después del compositor y musicólogo Argeliers León, quien dirigió el departamento de Música entre 1973 y 1989. El intercambio del pensamiento musical en el Continente se vio plasmado en certámenes únicos en Latinoamérica tales como el Encuentro de la Canción Protesta (1967), el

---

<sup>7</sup> Roberto Zurbano, "Repasar la historia desde el fondo de la Casa", *Catálogo Fondo Editorial Casa de las Américas 1960-2009*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2011, p. 7.

Encuentro de Música Latinoamericana (1972) y “Un cantar del pueblo latinoamericano” (1975). En ese mismo sentido resultó un foro esencial la nutrida e intensa mesa redonda celebrada en 1977 bajo el título “Hacia la identidad del músico latinoamericano”. En ella participaron compositores y musicólogos cubanos como María Teresa Linares, Jesús Gómez Cairo, Danilo Orozco, Leonardo Acosta, Manuel Duchesne Cuzán y Harold Gramatges, así como una representación importante de músicos latinoamericanos; dentro de estos últimos destacan Luis Heitor Correa de Azavedo (Brasil), Mario Lavista (México) e Iván Pequeño de Andrade (Chile).

En el entramado cultural que se construía en aquellos años, el interés de la Revolución por edificar una infraestructura sólida en el ámbito de la cultura se reflejó en la conformación de aparatos institucionales importantes para el desarrollo de este fin. Con tales objetivos se crearon en fechas muy tempranas el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (1959), la Orquesta Sinfónica Nacional (1960), el Coro Polifónico Nacional (1960), la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (1961), el Consejo Nacional de Cultura (1961), la Escuela Nacional de Arte (1962) y la Banda Nacional de Conciertos (1962).<sup>8</sup>

En forma paralela al establecimiento de las instituciones citadas, y de la mano del I Festival de Música Cubana (1961) –destinado específicamente al desarrollo de la música de concierto–, emergió en la isla, a través de las figuras de los compositores Leo Brouwer y Juan Blanco, una primera mirada hacia la música de vanguardia.<sup>9</sup> Dicho festival reunió un ecléctico conjunto de obras y tendencias donde aún destacaban las de aliento nacionalista, pero sentó un precedente importante para el desarrollo posterior de la música de vanguardia,<sup>10</sup> en tanto se constituyó como el primer espacio en su tipo dedicado a la música

---

<sup>8</sup> Entre otras acciones culturales importantes que podrían mencionarse en esas fechas se encuentra la creación, en 1962, del Movimiento de Artistas Aficionados, destinado a brindar atención estatal a aquellos que, sin ser profesionales, utilizaban buena parte de su tiempo libre en actividades musicales, dancísticas, plásticas, literarias y otras. Durante 1961 se llevó a cabo en el país la Campaña Nacional de Alfabetización y entre 1961 y 1962 se oficializaron y reorganizaron las orquestas de conciertos en las provincias de Matanzas, Santa Clara, Camagüey y Santiago de Cuba.

<sup>9</sup> En Cuba tradicionalmente se sitúa el inicio de la vanguardia alrededor de 1961 con las obras de Juan Blanco (1919-2008) y Leo Brouwer (1939). En su libro *Gajes del Oficio*, Brouwer dedica un espacio importante a la vanguardia cubana a través de una suerte de conversación que reúne datos importantes en torno al escenario cultural que dio cabida a dicho proceso, compositores, intelectuales y fechas de estrenos de obras y su vinculación con otras artes.

<sup>10</sup> Juan Blanco estrena en 1964, con la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, *Texturas* para banda magnetofónica y orquesta sinfónica.

de concierto, luego del triunfo de la Revolución en 1959.

La interpretación de un significativo número de obras de diferentes géneros y autores –tanto populares como académicos–, brindó la posibilidad de escuchar, reunido por vez primera, un vasto repertorio capaz de reflejar la madurez y el desarrollo de la música cubana en un amplio sentido. No obstante que ya asomaban en un significativo número de obras académicas las nuevas técnicas y recursos de composición, especialmente las técnicas seriales y dodecafónicas, las tendencias nacionalistas aún prevalecían entre la mayoría de éstas. Obras como *Elegy* (1954) para orquesta de cuerdas y *Divertimento* (1956) para piano, violín, violonchelo y orquesta de cuerdas, del compositor Aurelio de la Vega, se cuentan entre las primeras incursiones a la atonalidad registradas en el país; en 1957 está fechada una de las obras cubanas dodecafónicas pioneras: *In memoriam Alban Berg* para cuarteto de cuerdas del mismo Aurelio de la Vega. A partir de entonces, la técnica de los doce sonidos sería abordada por músicos como Argeliers León (*Cánticos de homenaje*, 1958), Carlos Fariñas (*Despertar*, 1959, para ballet) y Leo Brouwer (*Tres danzas concertantes*, 1957-1958 para orquesta de cuerdas y guitarra, y *Sonata para cello*, 1960). Será en este último trabajo de Brouwer donde se observe ya más decididamente un concepto ampliado de la tonalidad y la modalidad. Aún así, estas obras constituyen en realidad hitos aislados en Cuba dentro del paulatino proceso de abandono de la tonalidad hacia la técnica serial y el atonalismo, el rompimiento de los conceptos tradicionales de la forma y la búsqueda de nuevas sonoridades, combinaciones tímbricas, de altura y ataque del sonido.

El desarrollo orgánico de la vanguardia puede observarse a través de distintas acciones. Por un lado con la labor polivalente de Alejo Carpentier en el terreno de la historia y la crítica musical y como promotor y divulgador de nuevas corrientes en tertulias orientadas a músicos y público en general y en las que facilitaba partituras, textos, audiciones e información acerca de las expresiones señeras de la vanguardia internacional, especialmente europea con la que sentía cierta afinidad. En las sesiones carpenterianas pudieron escucharse obras canónicas como el *Canto de los adolescentes* (1955-1956) de Stockhausen, pieza germinal de la música electroacústica, *Kontakte* (1958-1960) del mismo autor y *El velo de Orfeo* (1954) de Pierre Henry, la primera composición de música concreta “orquestal”. Asimismo, en aquellas reuniones se verificaron intensos debates donde términos como música concreta y música electrónica se hicieron cada vez más

familiares para el público. En esos años, Juan Blanco, hoy considerado la figura germinal de la electroacústica en Cuba –la UNESCO lo ha reconocido entre los diez pioneros de la música electroacústica en el mundo– entró en contacto con Alejo Carpentier, quien lo introdujo en las tendencias de Europa Central al regalarle los primeros discos de música electroacústica llamados BAM, con obras del francés Pierre Shaeffer, creador de la música concreta.<sup>11</sup>

Un hito importante en la eclosión de la vanguardia cubana es la primera participación de Leo Brouwer en un festival internacional de música nueva. En 1961 fue invitado al V Festival de Música Contemporánea Otoño Varsoviano, hecho que sin duda contribuyó a dar impulso al movimiento vanguardístico en la isla. La audición de obras como *Treno por las víctimas de Hiroshima* de Penderewski, el *Zyklus* de Stockhausen tocado por Caskel, así como las ejecuciones de los hermanos Kontarsky y del flautista Severino Gazzeloni, produjeron en Brouwer fuerte impacto. Su aproximación a la estética de la escuela polaca, el contacto con las nuevas sonoridades y la nueva grafía musical, le persuadieron a transmitir en una serie de audiciones comentadas sus primeras experiencias con la vanguardia europea. No obstante, cuatro años antes de su viaje, el compositor recordaba haber hecho circular grabaciones recientes de Stockhausen, Boulez, Feldman y otros.<sup>12</sup>

Los Estudios de la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM) y del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAI) fueron espacios donde se llevaron a cabo los primeros trabajos electroacústicos. Entre ellos se cuenta *Música para danza* (1961-1962) de Juan Blanco, quien ya entonces se perfilaba como una figura imprescindible del movimiento electroacústico en Cuba. A él se debió la construcción de un oscilador de audio, prácticamente el único aparato disponible entonces como fuente de generación. Este hecho determinó el curso de la composición electrónica en el país pues la mayoría de las obras compuestas en los años sesenta recurrían preferentemente a fuentes concretas: piano, guitarra, percusión, voz declamada o cantada, máquinas, sonidos ambientales y un sinfín de recursos más, debido a la carencia de equipamiento electrónico.

---

<sup>11</sup> Marta Ramírez, “Aún la vanguardia”, en *La Jiribilla*, <[www.lajiribilla.cu/2003/n126\\_10/126\\_16.html](http://www.lajiribilla.cu/2003/n126_10/126_16.html)> [consultado el 2 de marzo de 2013].

<sup>12</sup> Leo Brouwer, “La vanguardia en la música cubana”, *Gajes del Oficio*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004, p. 65.

Así pues, puede decirse que en 1964, con la impartición de la conferencia “La revolución técnica de la música” en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) a cargo de Juan Blanco, el estreno de sus obras *Estudios I y II* y *Ensamble V*, así como la presentación –dos semanas antes– de *Sonograma I* de Leo Brouwer en la misma sede, se inaugura oficialmente la vanguardia cubana. Blanco, como se ha mencionado antes, estrena ese mismo año *Texturas* para orquesta sinfónica y cinta magnetofónica, en la que incorpora nuevas formas de ejecución en algunos instrumentos, así como una representación igualmente novedosa en el terreno de la notación musical correspondiente a los resultados que pretendía alcanzar. Con esta experiencia se convierte en el primer compositor cubano en combinar la música electrónica con la música instrumental.

En el amplio espacio cultural determinado por las iniciativas de la Revolución surge un nuevo horizonte musical ecléctico en el que se establecen las bases de la vanguardia como una tendencia dentro de la música de concierto en Cuba. La música cubana adquiere o renueva su funcionalidad a través de la realización de audiciones en salas de concierto, sonorizaciones de distintos espacios e incursión en la música para el teatro, la danza, la televisión y el cine. Y es precisamente este último medio el que se convierte para algunos compositores en verdadero laboratorio de experimentación musical y para el empleo de diversos lenguajes y técnicas compositivas. Juan Blanco colabora en el documental *Ciclón* (1960) del director Santiago Álvarez y en la película *Las doce sillas* (1962) de Tomás Gutiérrez Alea; Leo Brouwer en *Muerte de un burócrata* (1966) y *Memorias del subdesarrollo* (1968) del mismo Gutiérrez Alea; Carlos Fariñas en *La canción del turista* (1967) de Pastor Vega y el documental *Posición uno* (1967) de Rogelio París.<sup>13</sup>

## **1.2 Calixto Álvarez en el movimiento de vanguardia en Cuba**

Ese vasto y dinámico escenario cultural cubano de los años sesenta preparó el caldo de cultivo para la apertura vanguardista y la eclosión musical cubana, en tanto constituyó una poderosa fuerza que estimuló la conciencia estética de toda una generación de músicos cubanos activos dentro y fuera del país: al ya citado Carlos Fariñas, deben sumarse los nombres de compositores como José Loyola, Sergio Barroso y Calixto Álvarez entre los

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 68.

más destacados. Fue éste el caso de Calixto Álvarez, quien al concluir sus estudios de composición con Cara Bradbury en el California School of Music de San Francisco y tras su regreso a Cuba en 1964, se integró al movimiento de vanguardia como alumno de Leo Brouwer y Fred Smith en el Conservatorio Amadeo Roldán de La Habana. A partir de entonces, su labor compositiva empezó a experimentar características vinculadas a las nuevas tendencias. La valoración del timbre como elemento preponderante en la construcción formal, las búsquedas sonoras y técnicas de ejecución de los instrumentos, los nuevos conceptos armónicos, el empleo de grandes bloques sonoros, las estructuras abiertas, el distanciamiento de la concepción puramente melódica y los grandes contrastes dinámicos serán elementos recurrentes en las obras producidas por nuestro autor en este período.

Al volver a Cuba en 1964, luego de una ausencia de varios años, Álvarez cierra un ciclo de heterogénea vida artística gestada durante su permanencia en Estados Unidos. En este país no sólo continuó y amplió los estudios musicales iniciados en su tierra natal con el aprendizaje de distintos instrumentos; también exploró nuevos espacios artísticos. Tras complementar su formación musical en el Julius Hartt College of Music en Hartford y enrolarse en las Fuerzas Aéreas Norteamericanas en las bases de Missouri e islas Hawaii, se convirtió en “especialista” en recreación, al colaborar y organizar diversos grupos de música y teatro,<sup>14</sup> algo que sin duda marcaría su carrera como compositor. Una nueva oportunidad de crecimiento artístico para él surgió cuando, plenamente sumergido en la interpretación y creación de obras jazzísticas y de contenido latinoamericanista para el Cuarteto Zodiac –al que perteneció como pianista y compositor– conoció a importantes figuras del jazz como Sarah Vaughan (1924-1990) y Duke Ellington (1899-1974).

La vuelta a Cuba significó para Álvarez no sólo el reencuentro con una realidad cultural completamente renovada, sino con un escenario político y social diametralmente opuesto al que el músico y su familia habían dejado en 1956 cuando fijaron su residencia en Estados Unidos. El propio compositor ha descrito su entorno familiar en su natal Santa Isabel de las Lajas, provincia de Cienfuegos –en el marco de la Cuba capitalista–, como el de una típica familia de fe católica-practicante. Esto, reconoce el compositor en su *curriculum vitae*, influyó de manera positiva en su gusto por la música, sobre todo tras

---

<sup>14</sup> En el Julius Hartt College of Music Calixto Álvarez prosiguió sus estudios de piano y violonchelo, además del órgano y la composición.

incorporarse como niño cantor en su parroquia para ingresar posteriormente al Conservatorio Internacional de Música, institución privada de su ciudad, en la que aprendió a tocar el piano y el violonchelo antes de partir hacia Estados Unidos.

El estimulante influjo del movimiento de la vanguardia cubana sin duda actuó como revulsivo en la vocación musical de Calixto Álvarez, quien se integró a ella una vez reinstalado en Cuba. Este ambiente renovador lo llevará a participar en 1966 en un concurso de composición para estudiantes y, por los altos resultados obtenidos se le otorgó una beca para estudiar en la Escuela Superior de Música de Varsovia (Academia Chopin), Polonia, donde permaneció hasta 1971. Se sumó así a otros jóvenes compositores cubanos seleccionados para realizar estudios en los países de Europa del Este.

Expuesto a una importante diversidad de corrientes y estéticas, durante su estancia en Polonia produjo un heterogéneo conjunto de obras. Destacan entre ellas *Manifiesto* (1969), *Música para orquesta sola* (1970), *Stripofumios y Varsiflorios* (1971), para orquesta sinfónica; *Canto Cardinal* (1970) y *Póker* (1971) para conjuntos instrumentales, así como *Sonatina* (1966) para piano y *Torus per Contrabasso* (1970). Varias de estas composiciones serían estrenadas en el prestigioso Festival de Otoño de Varsovia. Mientras tanto, como se ha venido anotando, en Cuba seguía forjándose el movimiento de vanguardia mediante una labor experimental sin precedentes en la historia musical del país, movimiento que impugnó posiciones estéticas, técnicas y lenguajes musicales a través de conferencias, entrevistas y conciertos ilustrados.

Inserto nuevamente en la infraestructura cultural de la isla, y tras haber recibido uno de los reconocimientos más importantes en el ámbito de la cultura cubana: el I Premio en el Concurso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) por su obra *Manifiesto*, Álvarez comienza a trabajar en el Instituto Cubano de Radio y Televisión como director de programas musicales de la CMBF-Radio Musical Nacional (especializada en música clásica), ámbito en el que tiene a su cargo una amplia gama de contenidos. Simultáneamente a esta labor incursiona en el teatro como compositor de música incidental, espacio creativo que ocupará gran parte de su producción musical y que precisamente en estos años desarrollará intensamente. La composición de música para obras de Bertolt Brecht, William Shakespeare y José Martí constituye tan sólo unos cuantos ejemplos de lo

producido en ese período por Álvarez en materia de música incidental para teatro.<sup>15</sup>

En este género –sobresaliente en un catálogo compuesto además por obras sinfónicas, sinfónico-corales, corales, de cámara, para instrumentos solistas, particularmente para piano– el autor emplea elementos y recursos asociados a la vanguardia en piezas para piano preparado y efectos, cinta magnetofónica y combinaciones instrumentales interesantes en las que explora obras a una o dos voces con acompañamiento de percusión. Las reiteradas incursiones del compositor en la música incidental, desde 1973 hasta el 2002, muestra hasta qué punto es éste un género en el que se ha movido con naturalidad, como sucede con la música de cámara que, desde 1970 hasta 1998, desarrolló con una gran heterogeneidad de formatos instrumentales.<sup>16</sup>

Debido a su experiencia en la creación musical para la escena y en la programación de carteleras culturales institucionales, y luego de haber colaborado con Leo Brouwer en la Orquesta Sinfónica Nacional como asesor musical y redactor de programas (1979-1983), Alicia Alonso lo invita a desempeñarse en el Gran Teatro de La Habana como asesor musical del Ballet Nacional de Cuba.<sup>17</sup> Sus trabajos para la escena dancística se convierten en un revulsivo para la creación, lo que habrá de evidenciarse a lo largo de su trayectoria, como lo demuestran producciones posteriores para la escena cubana entre las que pueden destacarse *Las impuras* (orquesta sinfónica, 1980), música incidental para la obra homónima del escritor cubano Miguel de Carrión, interpretada por la compañía Teatro Estudio; *La duodécima noche* (1981) de William Shakespeare, para orquesta de cuerdas; *Fuenteovejuna* (1983) de Lope de Vega, para orquesta de cuerda y cinta magnetofónica. Cabe señalar aquí que poco antes Álvarez había experimentado con recursos electrónicos en obras para piano como *Canon I* (1978) y *Canon II* (1979).

En 1993, esta faceta como creador de música para escena se vio incrementada, cuando fundó y dirigió la Cantoría Infantil del Gran Teatro de La Habana, en la actualidad Cantoría del Teatro Lírico Nacional. Motivado por tal experiencia, iniciaría una etapa activa

---

<sup>15</sup> Álvarez trabajó al menos en 21 puestas en escenas como compositor de música incidental y director coral. A la musicalización de obras de los ya citados Shakespeare, Brecht, Martí, Lope de Vega, se suman, entre otras, las de Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carlos Felipe, N. Machiavelo.

<sup>16</sup> Véanse, por ejemplo, *Pentatiedro* (1998), para tres instrumentos de viento idénticos; *Canto Cardinal* (1970) para alto, set de percusión y piano; y *Rimas* (1972), para soprano, violín, viola, violonchelo y guitarra. Por lo demás, el violonchelo, el piano y la voz resultan elementos frecuentes en su producción por la familiaridad del compositor como intérprete de los mismos.

<sup>17</sup> En este organismo permaneció hasta el 2004, cuando fijó su residencia fuera de Cuba, en Cádiz, España.

en la que aborda nuevos géneros que incluyen la ópera y el teatro musical.<sup>18</sup>

### **1.3 Actividad coral en la isla. Primeras contribuciones del compositor al género**

Uno de los espacios académicos por los que Álvarez transita en su etapa formativa es el Conservatorio Municipal de Música de La Habana (hoy Conservatorio Amadeo Roldán). Se trata de una institución de larga trayectoria que se remonta a su fundación en 1903 y que constituye un importante antecedente en la historia de la enseñanza musical en Cuba. A mediados de los años sesenta, mientras que Calixto Álvarez estudiaba en dicha escuela el nivel medio en piano y composición con Fred Smith y Leo Brouwer, se consolidaba en el mismo conservatorio un nuevo proyecto: la Escuela de Canto Coral, cuya dirección quedaría a cargo de Manuel Ochoa. Esta importante iniciativa docente vendría a dar continuidad, en esencia, al legado de la Escuela Coral de La Habana, activa en la primera mitad del siglo XX gracias a los esfuerzos de su fundadora María Muñoz de Quevedo.<sup>19</sup>

La Escuela de Canto Coral del Conservatorio Amadeo Roldán –espacio que se sitúa junto con otras instituciones creadas en la década del sesenta dentro de los procesos revolucionarios de renovación cultural– agrupó en sus filas a la generación de directores corales que han formado y forman actualmente a la mayoría de los directores cubanos nacidos después de 1959. Digna Guerra (directora del Coro Nacional de Cuba y de Entrevozes), Carmen Collado (directora del Coro Polifónico de La Habana y del coro Amantis) y María Felicia Pérez (directora del Coro Exaudi) comenzaron su formación coral en la Escuela de Canto Coral de dicho conservatorio. El proyecto respondía al ideal revolucionario, y asumió entre sus tareas la creación de una sólida y expansiva infraestructura para el desarrollo de las prácticas corales mediante la fundación de coros profesionales en todas las provincias del país. Como parte de esta política estatal, se oficializaron, además, el Coro del Instituto de Radiodifusión, el de la Central de Trabajadores de Cuba y el del Ministerio de Comunicaciones, así como el Coro Nacional de

---

<sup>18</sup> *Lisístrata* (1991), comedia musical para voces, coro y orquesta sinfónica; *Las aceitunas* (1993), zarzuela para niños, conjunto instrumental y coro infantil, y *El Flautista de Hamelin* (1996), comedia musical para niños y cinta magnetofónica son algunos ejemplos de lo escrito durante su desempeño como director de la cantoría, cargo que ocupó hasta su salida de Cuba en 2004.

<sup>19</sup> María Muñoz de Quevedo (1886-1947), directora de coro y pianista de origen español, quien realizó la labor más importante en el terreno de la docencia musical y dirección coral en Cuba en la primera mitad del siglo XX.

Cuba, el Orfeón Santiago y el Coro de Madrigalistas de Santiago de Cuba junto a un buen número de coros de aficionados. Todas estas agrupaciones constituyen un singular ejemplo de la tendencia a la masificación de las expresiones culturales. Al ser integrada a un movimiento institucional bien articulado, la actividad coral en Cuba se vio sin duda fortalecida.

Aquellas iniciativas renovadoras marcaron una pauta a seguir respecto de las necesidades académicas que exigía el proceso revolucionario. En el terreno de la actividad coral, parecía impostergable la creación de la carrera de dirección coral en los niveles medio y superior. En 1962 se creó la Escuela Nacional de Arte, donde se alcanzaba la titulación de nivel medio profesional y posteriormente, en 1976, el Instituto Superior de Arte de La Habana (hoy Universidad de las Artes). En ambas instituciones se comenzaron a diseñar y desarrollar los planes metodológicos para la enseñanza de la dirección y el canto coral. Carmen Collado y después Digna Guerra –quienes habían comenzado sus estudios corales en el Conservatorio Amadeo Roldán y los habían completado en Alemania con una beca del gobierno cubano– tuvieron a su cargo aquellas tareas.<sup>20</sup>

Los años ochenta marcaron la construcción y consolidación del movimiento coral posrevolucionario en Cuba. Entre las agrupaciones antes mencionadas, en esta década destacan dos coros que han alcanzado reconocimiento internacional: los ya citados Entrevozes, creado por Digna Guerra en 1981 y el Coro de Cámara Exaudi, fundado por María Felicia Pérez en 1987. Esta curva ascendente en el desarrollo de las expresiones corales que ha desembocado en la consolidación de la especialidad, se explica en buena parte por el proceso de profesionalización impulsado desde la Escuela Nacional de Música y el Instituto Superior de Arte. Paralelamente a este desarrollo iría incrementándose el acervo de obras originales para coro y arreglos corales con aportaciones de compositores como Octavio Marín, Harold Gramatges, Electo Silva, Roberto Valera, Carlos Fariñas, Guido López Gavilán, Frank Fernández, entre otros. *Nadie lo tiene* (1984) de Gramatges, *El Guayaboso* (1987) de López Gavilán, *Ronda Cubana* (1985) de Roberto Valera, son

---

<sup>20</sup> También becados por el gobierno completaron su formación María Felicia Pérez y a José Antonio Méndez; el director Enrique Filiú lo haría en Bulgaria. En forma paralela se establecieron vínculos internacionales que contribuyeron a la formación de directores como Alina Orraca, quien a su paso por la Escuela Nacional de Arte estudió con la directora húngara Agnes Kralovsky, misma que desempeñó una labor formativa durante algunos años en dicha institución.

algunas de las obras surgidas en esta década decisiva para el género.

En este favorecedor contexto, Calixto Álvarez compone y estrena algunas obras corales y sinfónico-corales, y se incorpora a la Escuela Nacional de Música para asumir, en 1988, la cátedra de Dirección Coral como maestro de lectura de partitura y contrapunto; posteriormente es contratado por el Instituto Superior de Arte para impartir clases en la cátedra de composición y orquestación.

*Osun Requiem*, escrita originalmente para la obra de teatro *Réquiem por Yarini* del dramaturgo cubano Carlos Felipe Hernández, fue compuesta para una puesta en escena de Armando Suárez del Villar realizada en 1986 en el Teatro Mella de La Habana; posteriormente la partitura se convirtió en una obra coral autónoma. En aquellos momentos, Álvarez se desempeñaba como asesor del Gran Teatro Musical de La Habana y había logrado reunir un buen número de composiciones corales. El particular escenario cultural proporcionado por la pieza de teatro le sugirió la creación de una obra musical con referentes sincréticos. *Osun Requiem* (coro mixto, textos de liturgia católica y afrocubana) –tal como lo asienta el propio autor en su catálogo–, constituye, en efecto, la primera obra en su producción que integra cantos yorubas pertenecientes a la tradición oral de antecedente africano, elementos a los que acertadamente recurre para contextualizar el mundo religioso y cultural de los personajes y sus homónimos de la santería en el argumento teatral.<sup>21</sup>

En este primer capítulo hemos abordado aspectos relacionados a la obra del compositor Calixto Álvarez en el lapso en el que tiene lugar su formación y labor profesional en Cuba. A fin de comprender mejor su propuesta estética nos acercamos someramente a su biografía, a su multifacética experiencia en la composición de música sinfónica, de cámara, coral, para la escena, la música popular, la investigación, la docencia y la interpretación. En el siguiente capítulo abordaremos, precisamente, la vinculación que se establece entre la obra de teatro *Réquiem por Yarini* de Carlos Felipe Hernández y la partitura *Osun Requiem*, obra de nuestro compositor.

---

<sup>21</sup> La presencia de textos provenientes de la liturgia católica constituye un aspecto poco frecuente en la obra de otros compositores cubanos contemporáneos. *Dios te salve María* (1998), para coro mixto, y *Padre Nuestro* (2001), para coro de niños y piano, constituyen en el catálogo de la música coral cubana una excepción marcada por el compositor. La experiencia de Calixto Álvarez en el terreno coral determinó que fuese seleccionado para realizar los arreglos corales-sinfónicos que la Schola Cantorum Coralina interpretó en ocasión de la visita del Papa Juan Pablo II a Cuba en 1998.

## 2. De *Réquiem por Yarini* a *Osun Requiem*

### 2.1 La renovación teatral

Tal como quedó asentado en el capítulo anterior, los años sesenta marcaron la culminación de un largo proceso de búsquedas y experimentación orientado a crear, con el impulso gubernamental otorgado en aquel momento histórico a los proyectos culturales, un teatro propiamente cubano, concebido con técnicas modernas, pero enraizado en la historia y los rasgos culturales del país.<sup>22</sup> Esta dinámica y brillante etapa ha sido denominada por el historiador y crítico de teatro Rine Leal como la de la gran “eclosión” de la dramaturgia cubana.

El impulso al teatro nacional como consecuencia de las políticas estatales se reflejó en el estreno de cerca de cuatrocientas obras dramáticas de autores cubanos tan solo en los años sesenta. Con ello se verificó un proceso paulatino de alejamiento del teatro costumbrista para desembocar, en el siguiente decenio, en novedosos planteamientos orientados a una relación más estrecha entre la escena y el público y entre el teatro y la vida cotidiana. No está de más recordar que una parte importante de aquella producción aportó a la escena numerosas obras hoy emblemáticas de la dramaturgia nacional contemporánea.<sup>23</sup>

De acuerdo con Leal, Carlos Felipe Hernández y autores contemporáneos a él como Virgilio Piñera y Rolando Ferrer, ya habían trazado desde los años cuarenta el camino hacia la renovación teatral. Partiendo de esquemas del teatro clásico griego, surgieron obras que, ubicadas en el contexto sociocultural cubano determinado por la pluralidad racial, se volvieron referentes explícitos de la conciencia de lo cubano.<sup>24</sup> Todos estos autores dieron un nuevo sentido a la dramaturgia y contribuyeron a afianzar la “fe en lo nacional”,

---

<sup>22</sup> Rine Leal, *Breve historia del teatro cubano*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2004, pp. 25-38.

<sup>23</sup> *Electra Garrigó* (1941) de Virgilio Piñera, obra que con su estreno a finales de la década marca un parte aguas en la dramaturgia cubana. Surgen posteriormente obras como *Santa Camila de la Habana Vieja* (1962) de José Ramón Brene (1914-1975); *El gordo y el flaco* (1959), *El filántropo* (1960) y *Aire frío* (1962) de Virgilio Piñera (1912-1979); *El vivo al pollo* (1961), *Los días llenos* (1962), *La repetición* (1963), *El último tren* (1963) y *Todos los domingos* (1966) de Antón Arrufat (1935); *Medea en el espejo* (1960) y *La noche de los asesinos* (1965) de José Triana (1931); *El robo del cochino* (1961), *La casa vieja* (1964), *Los mangos de Caín* (1966) de Abelardo Estorino (1925-2013); *Contigo pan y cebolla* (1962) y *El premio flaco* (1966) de Héctor Quintero (1942-2011), entre otras.

<sup>24</sup> Magdalena Pérez Asensio, *El mito en el teatro cubano contemporáneo*, Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, 2006, p.105.

desechando la grandilocuencia y el melodrama de injusticias sociales, “cubanizando” las frases, ahondando en la psicología y profundizando en el carácter del cubano.<sup>25</sup>

Es precisamente en la década del sesenta, luego de ser nombrado Carlos Felipe Hernández asesor literario del Conjunto Dramático Nacional de Cuba, cuando tuvo lugar la publicación del libreto y el estreno de la pieza teatral *Réquiem por Yarini*, “comedia en tres actos”, según indicación del autor en la citada edición del libreto. Carlos Felipe Hernández trabajó en la obra al menos durante diez años, recurriendo a su propio imaginario cultural, es decir, el de su infancia en un barrio marginal de La Habana (la obra está dedicada “A mi gente del Barrio de San Isidro”), así como a sus experiencias en el ambiente de los muelles de la bahía, como trabajador que fue en la aduana del puerto.

La pieza teatral describe el entorno de las prostitutas y recrea la historia del chulo habanero Alberto Yarini y Ponce de León, objetivando elementos de la cultura popular a través de los dioses del panteón yoruba.<sup>26</sup> Yarini, figura legendaria que rescata la tradición oral habanera, era conocido como proxeneta, santero y “politiquero” en la Cuba republicana de principios del siglo XX. Su trágica muerte en 1910, a manos del chulo francés Louis Lotot, con quien se disputaba el control del mercado de la prostitución y los amores de una de las prostitutas, provocó gran revuelo. Dulcila Cañizares, su principal biógrafa, calcula que unas diez mil personas desfilaron ante el cadáver de Yarini para despedirlo.<sup>27</sup>

De la fascinación del escritor Carlos Felipe Hernández por el personaje surge la idea de escribir “su” tragedia cubana. Refiere que desde 1934 “venía oyendo hablar de Yarini a las putas, a la gente de los muelles, a los estibadores, que casi todos eran abacúa,<sup>28</sup> y también a los dependientes de los cafés, que ya eran viejos en esta época y lo conocieron bien a él y los franceses”.<sup>29</sup> Elina Miranda, en su estudio en torno a la obra de teatro, destaca el carácter homérico del personaje de Yarini:

---

<sup>25</sup> Rine Leal, *En primera persona, 1954-1966*, Instituto del libro, La Habana, 1967, p. 197.

<sup>26</sup> Armando Miranda, “Carlos Felipe: el encuentro con la imagen”, en *Tablas I*, enero-marzo, La Habana (1984), 13-22, p. 18.

<sup>27</sup> Ciro Bianchi Ross, “Pasión y muerte de Yarini”, *Periódico Juventud Rebelde*, 31 de agosto de 2008, La Habana.

<sup>28</sup> Los abacúa tienen su origen en los grupos semibantús provenientes de la zona aldeaña al Río Calabar, en la frontera de la actual Nigeria y Camerún. Sus prácticas religiosas proceden de las sociedades secretas de los Hombres Leopardo. La sociedad abacúa cubana se fundó en la Habana en la década del treinta del siglo XIX.

<sup>29</sup> Elina Miranda Cancela, “Réquiem por Yarini, ¿una tragedia griega cubana?”, en *La Experiencia Literaria*, núm. 4-5, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México (1996), 41-57, p. 43.

Con gran pericia técnica y sensibilidad teatral supo Carlos Felipe apropiarse de patrones esenciales de la antigua tragedia para procurar una nueva perspectiva del entorno de normas y valores que tan bien conoció en los barrios donde viviera por tantos años, y que por entonces, como lo hiciera notar su hermana Rosa, no se consideraba apropiado para un teatro “serio”.<sup>30</sup>

## 2.2 Cosmogonía de los personajes

*Saldrás de la Habana inmediatamente, sin perder  
un minuto. Irás a donde quieras que lugares no faltan y  
esperarás a que Ella autorice tu regreso.  
Antes de marcharte, se te hará un despojo,  
sencillo, porque no hay tiempo que perder.  
Pero ¡escucha bien!, a partir de ese instante del  
despojo, no podrás volver la cabeza atrás hasta mañana,  
hasta que el nuevo sol haya disipado las nubes de tu cielo.*

Carlos Felipe Hernández,  
*Réquiem por Yarini* (fragmento)

*Réquiem por Yarini* se caracteriza por la presencia de un mundo erótico marcado por el amor y la religiosidad en términos de magia. Yarini controla a quince mujeres quienes no sólo lo adoran sino que están dispuestas a dar la vida por él. Una de las más leales es la Jabá, quien por los años que lleva a su lado, desempeña la función de administradora. En ella está representada la relación de la obra con la religión afrocubana, pues vive inmersa en la misma, preocupada por su hombre al que le trata de cambiar el destino por medio de la magia. La Santiaguera, una de las jóvenes prostitutas bajo la protección de Yarini, es quien desata la tragedia cuando éste, profundamente enamorado de ella, entra en rivalidad con el antagonista, el chulo francés Luis Lotot.

La Regla de Osha, conocida popularmente como santería, el sistema religioso reelaborado en Cuba a fines del siglo XIX que retoma algunos aspectos de las prácticas

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 57.

mágico-religiosas del culto a los orishas, se sitúa en el centro de la acción dramática. Estas prácticas, introducidas a la isla por los esclavos de origen yoruba, experimentaron un largo y espontáneo proceso de sincretismo religioso con los elementos del catolicismo.<sup>31</sup> En la obra la práctica de adivinación define el destino de cada uno de los personajes que participan en la trama, cuya acción tiene lugar el mismo día en que Yarini es asesinado en una de las casas de prostitutas que tiene bajo su control en la calle de San Isidro, situada cerca del puerto de La Habana, lugar de arribo y encuentro de comerciantes, intelectuales, chulos y prostitutas extranjeras.

Los personajes de la obra (Yarini, la Jabá, la Santiaguera y el santero Bebo la Reposita) adoptan los niveles jerárquicos y características psicológicas provenientes del panteón de orishas yorubas, y se mantienen en constante diálogo con sus referentes sincréticos pertenecientes a la fe católica. Así pues, en el ambiente religioso yoruba, Yarini es la representación del orisha Shangó, rey de los reyes, guerrero que aparece dominando lo femenino mediante aspectos y elementos diversos: la poligamia, la virilidad, los rayos y truenos, los tambores batá y la danza; en el sincretismo religioso Yarini adopta el nombre católico de Santa Bárbara. La Jabá y la Santiaguera, ambas mujeres que se disputan el amor de Yarini y desatan su trágico destino, aparecen representadas a través de las deidades Oyá –que en la religión católica corresponde a la Virgen de la Candelaria– y Osun u Ochún (conocida en Cuba popularmente con esta última denominación), mulata joven y zalamera que al igual que la diosa Osun atrae a los hombres con la miel. Osun u Ochún es la patrona de Cuba, que en el proceso sincrético adquiere el nombre de la Virgen de la Caridad del Cobre.

Los valores sincrético-religiosos pertenecientes a la Regla de Osha, principios que dominan el argumento teatral de *Réquiem por Yarini*, pueden observarse ampliamente a lo largo de la pieza. Sus personajes aluden de forma simbólica, tanto a los santos católicos, como a los orishas provenientes del sistema religioso de la santería. Esto ocurre, por ejemplo, cuando la Jabá, para referirse a Yarini, emplea indistintamente su nombre –Yarini– o el de Santa Bárbara.<sup>32</sup> Las prácticas de adivinación pertenecientes a la Regla de Osha están a cargo del personaje Bebo la Reposita, el babalao que al tirar los caracoles predice la

---

<sup>31</sup> Natalia Bolívar Aróstegui, *Orishas del panteón afrocubano*, Quorum Editores, Cádiz, 2008, p. 23.

<sup>32</sup> Carlos Felipe, “Réquiem por Yarini”, *Teatro. Colección Contemporáneos*, Ediciones Unión, La Habana, 1967, p. 193.

muerte y el destino de Yarini. Estas prácticas se sustentan en un universo religioso muy complejo, que aún conservan plena vigencia en Cuba.

El crítico norteamericano Frank Dauster se refiere a los aspectos psicológicos y sociales que desde los personajes se replican al día de hoy en la idiosincrasia de un gran número de cubanos que encuentran en las prácticas adivinatorias su guía de vida. Escribe Dauster al respecto:

Salta a la vista que Felipe lo concibió [a Yarini] como personaje simpático y no solamente como portavoz de actitudes machistas. Su creador buscó revestirle de dignidad, de un sentimiento de humanidad, de un destino trágico, para conferirle algún significado duradero a lo que de otra manera sería un período nacional incomprensible. Y es que Felipe trabaja en dicha obra cierta parte de la psicología del hombre cubano, ya que Changó es para éste el Oricha preferido. Cuando describe a la Jabá, está recreando ese espíritu de muchos cubanos de siempre acudir a la magia del negro africano para controlar y protegerse del mal. A su vez, ella es el producto de la unión del negro con el blanco, de la liturgia negra con la católica. La Jabá es la mulata, fruto de esa síntesis y mito representativo del cubano. Con la Santiaguera juega con el mito de Ochún, patrona de Cuba, más aceptada por oponerse a la herencia europea, abierta a la libertad sexual, la sensualidad y la gracia”.<sup>33</sup>

### **2.3 Regla de Osha como elemento afrocubano en el argumento teatral**

Algunos analistas confirman la presencia de elementos afrocubanos en *Réquiem por Yarini* a través de la mitología y el rito de la religión yoruba, del simbolismo sincrético entre la liturgia yoruba y la católica, la riqueza lingüística y la incorporación de la danza y el tambor.<sup>34</sup> Nos sujetamos al concepto “afrocubano” según la visión revitalizada de Fernando Ortiz cuando lo ha descrito como el comportamiento que demuestra directa o indirectamente la presencia de lo africano en la cultura cubana, considerando la propia diversidad étnica de la población africana que se asentó en el territorio desde el siglo XVII,

---

<sup>33</sup> Frank Dauster, “Visión de la realidad en el teatro cubano”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 56, julio-diciembre, México (1990), 853-870, p. 858.

<sup>34</sup> José e Isabel Castellanos, “El negro en el teatro cubano”, *Cultura Afrocubana: Letras, Música, Arte*, vol. 4, Ediciones Universal, Miami, 1994, pp. 195-263; Juan Villegas Morales, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 2005, p.186; Luis Linares-Ocanto, “Los dioses en sí mismos, lo afrocubano en *Réquiem por Yarini* de Carlos Felipe”, en *Latin American Theatre Review*, 33.2 (Spring), Kansas (2000), 43-50.

así como las condiciones objetivas y subjetivas de su integración al medio cubano y los resultados culturales completos de este proceso de integración.<sup>35</sup> Sin embargo, en este trabajo circunscribimos el concepto afrocubano exclusivamente a la presencia de la Regla de Osha o Santería en el argumento de la obra, como parte de las re-adaptaciones de tipo multicultural en la isla.<sup>36</sup>

La diversidad –en tanto principal objeto de estudio de la antropología– se ha encontrado en todas las culturas que inciden en la formación de una nueva identidad, y de las especificidades que adquiere como consecuencia de fundirse con una nueva cultura. Desde la visión antropológica, Levi Strauss la define como “un fenómeno natural resultante de las relaciones directas o indirectas entre sociedades”.<sup>37</sup> La cultura afrocubana obedece a un proceso de desarrollo complejo que implica “pulsaciones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes excepcionales en el rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado”.<sup>38</sup> En este sentido el estudio de los procesos migratorios

---

<sup>35</sup> Cabe mencionar que el término afrocubano ha sido hasta la actualidad un concepto cambiante lleno de implicaciones sociológicas, políticas y humanísticas después de que el investigador y antropólogo Fernando Ortiz lo dotara de protagonismo en el siglo XX. Si bien al parecer el término afrocubano había sido empleado a mediados del siglo XIX, tal y como lo menciona el investigador en conferencia celebrada en 1942, Ortiz en sus inicios lo acuña y dota de una fuerte significación sociológica al analizar el tratamiento peyorativo y discriminatorio que en la época de la República se tenía ante los hombres de ascendencia africana al relacionarlos con conductas delincuenciales, mismas que están referidas en su libro *Hampa-Afrocubana: Apuntes para un estudio de la etnología criminal* publicado en 1906. Hasta entonces no se había emprendido un análisis objetivo y científico de los complejos procesos de interrelación multiétnica del mestizaje entre blancos y negros en Cuba. María Elena Vinuesa, “Afrocubanismo”, en Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2, Sociedad de Autores y Editores, Madrid, 1999, pp. 84-85.

<sup>36</sup> Como parte de la búsqueda de identidad nacional replicada desde comienzo del siglo XX de manera universal, surge en Cuba el movimiento del afrocubanismo con una serie de tendencias ideológicas, sociológicas, humanísticas y estéticas que se convirtieron en un re evaluador de la cultura del negro cubano, persiguiendo de este modo la penetración de la identidad nacional con presupuestos renovadores y academicistas. En la literatura y la música la legitimación de lo negro se expresó con una fuerte convicción con el surgimiento en 1923 del Grupo Minorista que enarbó con singular interés dichos presupuestos. En la Literatura, a través de la obra de Nicolás Guillén (1902-1989) quien crea una poesía de intención social y política en donde dignifica a la población negra. En la música con Amadeo Roldán -quien emprende una tarea de investigación que lo lleva a explorar las vetas folclóricas cubanas de antecedentes africanos- además de García Caturla propusieron la renovación tímbrica y expresiva en la música sinfónica y camerística en la segunda mitad del siglo XX. Ambos introdujeron a la misma los instrumentos de percusión cubanos y métodos de elaboración melódicos y rítmicos de la música tradicional de claro referente africano en donde el timbre y el ritmo constituyen los ejes fundamentales de sus obras. Consuelo Carredano, Victoria Eli (eds.), *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*, vol. 8, colección *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2014, p. 180.

<sup>37</sup> Claude Levi-Strauss, *Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades*, siglo xxi editores, México, 1979, p. 308.

<sup>38</sup> Alejo Carpentier, “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”, en Isabel Aretz (rel.), *América Latina en su música*, siglo xxi editores, México, 2007, p. 8.

y de distribución geográfica de los grupos étnicos por áreas revela un cambiante comportamiento según las zonas geográficas y los aspectos históricos, económicos y políticos de cada una de ellas. Estos procesos más tarde serían definidos por el propio Ortiz bajo el concepto de transculturación, que sin duda explica los procesos experimentados por la cultura africana en su encuentro con otras culturas.<sup>39</sup>

La cultura africana asentada en América Latina comprende distintas etnias de África Central, principalmente de las culturas yoruba y bantú, y en menor medida de la carabalí y arará. Mediante complejos procesos de acomodamiento, diversos aspectos de las culturas y mitologías ancestrales se extienden y resignifican en el nuevo entorno: las prácticas ceremoniales donde cantos, danzas y el sagrado lenguaje del tambor se constituyen en instrumentos de una compleja comunicación alrededor de un panteón politeísta de dioses negros. Todos estos y otros elementos de carácter religioso, ritual y sagrado de ascendencia africana a los que se suman elementos culturales de procedencia española, arraigados en la isla deviene en un sincretismo religioso, es decir en el proceso mediante el cual una deidad determinada es identificada por los creyentes con los poderes, atributos y ceremonias de otras deidades.<sup>40</sup> Ello sin duda caracteriza o define ciertas aristas de lo que hoy podría entenderse como cultura afrocubana.

En este caso, los santos y otras expresiones culturales del catolicismo impuestas por los españoles adquirieron una equivalencia sincrética con las deidades africanas, externándose a través de cultos sincréticos reunidos en prácticas de adivinación e iniciáticas, brujería y relaciones mágico-religiosas del negro con la naturaleza o el monte. Los africanos de la etnia yoruba o lucumí –como también se les denominó en Cuba–, fue el grupo más destacado por sus sofisticados antecedentes de organización social y religiosa. Ellos sincretizaron sus divinidades con las imágenes de los santos católicos aunque conservando un ancestral sentido mágico-religioso.<sup>41</sup> A partir del desarrollo cultural de este grupo, el musicólogo Argeliers León explica el surgimiento de la Santería o Regla de Osha como una consecuencia de la mezcla de elementos culturales yoruba con algunas prácticas

---

<sup>39</sup> Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1987, pp. 92-97.

<sup>40</sup> Véase, por ejemplo, Jesús Guanche, *Procesos etnoculturales de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, p. 353.

<sup>41</sup> Guillermo Martínez, *De la palabra hablada a la palabra escrita: Mito, fábula y adivinación*, en *Oh mío Yemayá de Rómulo Lachatañere, Cuentos negros de Cuba de Lydia Cabrera y Cuentos y leyendas negras de Cuba de Ramón Guirao*, ProQuest, Michigan, 2008, p. 108.

del catolicismo llevadas a las masas populares a través de un complejo tejido sincrético. Argeliers define el concepto de reglas cruzadas –antes acuñado por otros teóricos– como una mezcla de las formas culturales o reglas de cada etnia que derivan en el sincretismo poliétnico mediante la fusión de la Regla de Osha (santería) y la Regla de Palomonte con componentes católicos, yorubas y bantúes. Tal sincretismo, de acuerdo con el citado musicólogo, confluye de igual manera en equivalencias entre los orishas (las deidades africanas) y el santoral católico.

La incidencia de la tradición oral africana en el terreno de la santería a partir de sus componentes identitarios es categorizado por Argeliers de la siguiente manera:

- a) El rezo o fórmula de llamada o reclamo al orisha, donde se le habla de los sucesos más notables de su vida buscando una comunicación con el oficiante que lo evoca. Muchos de estos rezos son cantados pudiendo también presentar la forma de una conminación un tanto insistente o puya.
- b) Las letras o fórmulas de adivinación, ya sean de los sistemas establecidos por medio de los cocos o el diloggún, o bien los oddun de la cadena de Ifá y las letras que salen en el tablero de Orula.
- c) Las historias, que en íntima relación con las letras y los odduns, recogen los pasajes más notables de la vida de los orichas, pues cada instante de la adivinación, se relaciona con otro preciso de la vida de un santo u oricha que se toma como parangón cuando el adivino configura una predicción. A veces estas historias se separan de la adivinación y quedan como paradigmas para el comportamiento del creyente.
- d) La paramitología, que si bien se ha entremezclado con la extensa herencia de refranes y consejas hispánicas, conserva muchos rasgos propios, donde se concreta el pensamiento ético y filosófico que dimana de las tradiciones yorubas, ricas en estas formas de expresión popular.
- e) La narrativa, conectada con las historias de los orishas, pero con un rico caudal de relaciones animalísticas y botánicas, donde una ceiba puede hablarle a la palma, o la yagruma es condenada por la doblez que encierran sus hojas de dos colores, o el majá relatar de cuando él tenía patas. Cuentos que viejas oficiantes relatan a cada momento, haciendo concurrir sus personajes a presencia de Olofi, quien, como dios supremo, dicta sus sabias sentencias.

- f) El contenido de la práctica diaria en lo que se refiere a la preparación de comidas, remedios, los propios cantos y la práctica ritual, completan los elementos que la transmisión oral ha conservado por varias generaciones.<sup>42</sup>

En síntesis: la práctica de la Regla de Osha rinde culto a los orishas o santos contando con atributos particularizantes y una compleja forma de adivinación y celebración en la que se llega al trance al intentar posesionarse del orisha o espíritu para comunicarse dentro de una comunidad de miembros afines a estas creencias religiosas. La Regla de Osha contiene un sustrato narrativo mágico-religioso representado a través de los patakíes, elemento señalado por Argeliers en el inciso c, mismo que ha servido de abono a distintas expresiones de la dramaturgia cubana en la que se circunscribe *Réquiem por Yarini*. Ésta y otras obras contemporáneas han tomado como referente tal sistema de adivinación para la construcción de un mundo espiritual-trascendente en sus personajes.<sup>43</sup>

## 2.4 Tradición oral. Naturaleza tímbrica y significado de la lengua yoruba

*Para el negro toda oralidad es como palabra  
aunque no tenga sílaba,  
toda sonoridad puede ser como música aunque no tenga solfa,  
para él todo sonido es voz y nota de vida, y su arte pretende comprender,  
representar la vida entera, todo su coloquio en el cosmos  
y con su inefable misterio.*

Fernando Ortiz

Las particularidades sonoras de las distintas culturas se elevan al lenguaje verbal y se convierten en un importante identificador cultural, una vez que se han interrelacionado con el medio social al cual pertenecen.<sup>44</sup> Esto ha sido un fenómeno constante dentro de la

---

<sup>42</sup> Argeliers León, “Un caso de tradición oral escrita”, en *ORALIDAD. Anuario para el rescate de la tradición oral de América Latina*, UNESCO, La Habana (1988), 33-41, p. 34.

<sup>43</sup> Yana Elsa Brugal, “Religiosidad afrodescendiente y teatro cubano”, en José Monleón y Nel Diago (eds.), *Teatro, religión y Sociedad (Acción Teatral de la Valdigna V)*, Universitat de Valencia, 2006, pp. 71-72. Cabe destacar la presencia de la Santería en obras contemporáneas a *Réquiem por Yarini* como *Electra Garrigó* (1941), *María Antonia* (1964), *Santa Camila de la Habana Vieja* (1962), *Los siete contra Tebas* (1968).

<sup>44</sup> Junto a la producción sonora, Linares menciona tres planos elaborados por el hombre: el dibujo, el color, y el de relieves sonoros. María Teresa Linares, “La materia prima de la creación”, en Isabel Aretz (rel.),

producción sonora de la ciudad de La Habana. En calles de la Habana Vieja, Marianao, Centro Habana, Luyanó se escuchan con frecuencia cantos rituales y toques que emergen de las casas en las que se realizan ceremonias religiosas. Dicha expresión sonora puede incidir, consecuentemente, en la manera de hablar y cantar del cubano como una presencia activa en la conformación de su idiosincrasia.

De acuerdo con Marta Esquenazi, la transmisión oral es un elemento fundamental en la sedimentación de los géneros populares cubanos, constituidos mayoritariamente a partir de la herencia cultural africana. Esquenazi analiza la dinámica de dicha transmisión oral como un fenómeno con aspectos complejos de transculturación y de supervivencia a través de rasgos culturales de distintas etnias, aparentemente diluidas o asimiladas por otras.<sup>45</sup> En este sentido, al estudiar la tradición oral de los cantos de ascendencia africana en Cuba, se han destacado al menos dos elementos importantes que los conforman:

1. La significación de las palabras
2. La sonoridad oral

Con ello se ha cuestionado si el canto constituye ante todo la expresión de ritmos y melodías y si el significado del texto queda relegado a un segundo plano. En los rituales de los afrodescendientes la tonada y la expresión rítmica son más importantes que los de la palabra. De sus prácticas de campo, el antropólogo Robert Marett concluye que en muchas ocasiones el sentido de las palabras consiste no en lo que dicen sino en lo que impulsan a ejecutar; de ahí que toda su vitalidad se pierda cuando se les divorcie de su estructura ritual. Para él, las fórmulas verbales no tienen suficiente contenido propio como para absorber la riqueza ideológica.<sup>46</sup>

Fernando Ortiz explica la dualidad que subyace en el texto de acuerdo con su función social. En los ritos afrocubanos las expresiones más secretas y trascendentales – como la invocación individual del espíritu invisible, la elaboración de hechizos y las ceremonias de consagración–, las locuciones son lisamente pronunciadas o recitadas con

---

*América Latina en su música*, siglo xxi editores, México, 2007, p. 73.

<sup>45</sup> Leonardo Acosta, *Otra visión de la música popular cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004, pp. 60-61.

<sup>46</sup> Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001, pp. 188-189.

algún énfasis, rezados rítmicos y cuando más, breves versículos acompañados de simples modulaciones melódicas. En otros casos la música tiene a su cargo la expresión de los ritmos más accesibles a la multitud de los extraños o no iniciados, y las palabras de los cantos toman en ellos una posición secundaria. No obstante, en actos de expansión colectiva ocurre lo contrario, ya que los negros en muchas ocasiones se entregan a los cantos deleitándose sobremanera, precisamente por el sentido de las palabras improvisadas o tradicionales, históricas, picantes, satíricas o comentadoras de los sucesos de actualidad.<sup>47</sup>

Ortiz alude a los diversos significados de las palabras según su contexto, en donde pareciera que el lenguaje hablado y el cantado se encuentran a medio camino entre la recitación y el canto. Entre estos se halla una amplia gama de tonalidades orales, énfasis de la modulación, ritmos cadenciales que conforman un universo dentro de los valores fónicos presentes en estos cantos. Las inflexiones del lenguaje se fueron modulando hasta la expresión cantada cubriendo un amplio espectro que va desde el canto de sentido semántico al fonológico. Así pues, la oralidad invocada comprende vocablos ininteligibles ya sea por un sentido arcaico, críptico-religioso o emotivo. Dichos sonidos, sin valor lingüístico, se expresan en numerosas modalidades descritas por el propio Fernando Ortiz:<sup>48</sup>

- La presencia de sonidos vocálicos pronunciados como tarareo para completar el canto y la frase musical; tal es el caso de la vocal (o) en la religión yoruba y que otorga un sentido enfático a la locución.
- La ululación, voz onomatopéyica común en ciertos cantos bantús empleados como salutación a los muertos mediante la expresión de m-m-m.<sup>49</sup>
- Los sonidos breves a modo de zumbido, hechos a boca casi cerrada y con tono gutural intercalados en algunos cantos rituales en Cuba, sobre todo entre los ararás y los congos y con una función de sustitución de ciertos textos secretos y crípticos.
- Los sonidos prolongados en alta voz con la vocal (o) mientras se ejecutan pequeños golpes en los labios de manera que se escucha bo-bo-bo; Para Ortiz este sonido no es solamente fónico sino que representa una voz misteriosa, de un lenguaje con los espíritus de ultratumba en las liturgias.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 189-190.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 186-194.

<sup>49</sup> Aspecto descrito por Allan Wolsey Cardinall en *In Ashanti and Beyond*, Service & Co. Limited, London, 1927, p. 235.

El desarrollo de la oralidad invocabularia ya era descrita en 1928 por Erich M. von Hornbostel en sus estudios sobre la música africana, cuando señalaba que los propios cantantes solían conceder gran importancia al timbre de la voz y al modo de emitirla, por lo que los pueblos y las músicas no se distinguen tanto por lo que ellos cantan como por la manera como lo cantan.<sup>50</sup> Esto confirma la importancia que tienen los vocablos, los sonidos y las vocales en la construcción de un lenguaje no semántico, así como en la construcción de expresiones fonológicas que alcanzan otro tipo de significación, donde las palabras constituyen un vehículo de disfrute a través de la melodía y el ritmo. Estas elaboraciones se presentan en mayor o menor medida en los cantos profanos y rituales en sorprendente diversidad.

Las características tonales de la lengua yoruba donde la palabra, las consonantes y las vocales se emiten en tonos distintos, hacen difícil su traducción. La gran variedad de expresiones fonológicas da lugar a que una misma palabra y ortografía tenga múltiples significados. Dentro de la Regla de Osha, los ritos de los esclavos llegados a Cuba se transmitieron de una generación a otra, incorporándoseles elementos cubanos: plantas y animales locales, así como vocablos, algo que no ocurrió con los cantos religiosos que se mantuvieron en lengua yoruba y son cantados aún a viva voz en las fiestas o wemileres realizados por los oshas.<sup>51</sup>

## **2.5 Aspectos melódicos y rítmicos de los cantos rituales de la tradición oral africana**

De acuerdo con Fernando Ortiz, las melodías de origen africano nacen del lenguaje hablado por las altisonancias emotivas e idiomáticas de la voz; el hombre entra en la melodía y a partir de allí adquiere una nueva locución con la que puede expresar emociones inalcanzables para el lenguaje.<sup>52</sup>

En la melodía de los cantos rituales, esencialmente prosódicos, hay mayor libertad;

---

<sup>50</sup> Erich M. von Hornbostel, "African Negro Music", *Memorandum*, vol. 4, International Institute of African Languages and Cultures, Oxford University Press, 1928, p. 5.

<sup>51</sup> Froilán Pérez Rodríguez, "Aché Lenu o el poder de la lengua", en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, <[www.eumed.net/rev/cccss/15](http://www.eumed.net/rev/cccss/15)> [consultado el 23 de octubre de 2012].

<sup>52</sup> Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001, pp. 256-257.

el canto yoruba más allá de la flexibilidad melódica es sistemáticamente silábico. En él intervienen las tonalidades del lenguaje hablado, las cuales inciden en la modulación del canto mediante efectos de *glissandi* y *sfumature*; también giros y cadencias no descritos por la notación musical e impostación de cuartos de tono. Estos intervalos tienen que ver con la afinación de los instrumentos que comúnmente son ajustados de manera empírica y cambiante, cuestión que no significa una supuesta incapacidad para la música, sino un tipo de arte diferente.<sup>53</sup>

En el estilo de canto yoruba prima la estructura responsorial como resultado de los diálogos alternantes solo-coro, en el que el solista presenta el tema seguidamente repetido por el coro al unísono o en intervalos consonantes y simultáneos. Dicho esquema se repite varias veces, con la particularidad de que el cantor-guía introduce ligeras variantes melódicas en el tema inicial como consecuencia de los cambios del texto que va improvisando. Generalmente el dibujo melódico del canto comienza por el sonido más agudo, o por uno de los más agudos, y después en forma descendente se va acercando a un punto de reposo o cadencia en la zona de registro medio o en el grave, mediante la ejecución de melodías compuestas por frases breves que se repiten y tienden a la improvisación. El akpwón o solista es, en este caso, el depositario de la tradición y responsable de transmitirla; interviene antes del inicio de cualquier ritual invocando a los espíritus de los antepasados y a las deidades, al entonar diferentes cantos relacionados con cada orisha o con diversos aspectos de su historia. La expresión del akpwón repercute en la manera de cantar el estilo responsorial –llamada-respuesta– y que acentúa el carácter colectivo de la música, que a través de un fuerte dinamismo, busca que los orishas “bajen” para entrar en el cuerpo de uno de los iniciados presentes en el ritual (montar caballos).<sup>54</sup>

Para Fernando Ortiz el canto se presenta como un impulso, un efecto estimulante que surge a partir de las relaciones musculares y mentales que produce en ellos el ritmo.<sup>55</sup> De tal suerte, en las prácticas ceremoniales la palabra, el recitado, el verso, el canto, el coro,

---

<sup>53</sup> Para Ortiz los llamados pueblos primitivos no representan el grado más primitivo de una evolución siempre ascendente en línea recta, sino culturas independientes y completas en sí, procedentes, como la nuestra actual, del intercambio entre individuo y mundo circundante, y resultado de una evolución histórica no menos larga y orgánica. Su música no constituye una fase preliminar de la nuestra sino un mundo propio con sus propias leyes y su propia historia. Así pues, aunque no nos permite obtener conclusiones directas sobre el pasado de nuestra cultura musical, nos ofrece no obstante una idea sobre el proceso evolutivo de otras culturas musicales. Fernando Ortiz, “La africanía...”, p.48.

<sup>54</sup> Maya Roy, “Músicas cubanas”, *Músicas del mundo*, vol.11, Ediciones AKAL, Madrid, 2003, p. 26.

<sup>55</sup> Fernando Ortiz, “La africanía...”, p. 217.

el instrumento y la danza confluyen en una riqueza rítmica importante dentro de una cultura colectivista en la que las emociones pasan al terreno de la comunicación mediante la coparticipación, y en la que los conjuntos instrumentales utilizados presentan una serie de similitudes; en estos se combinan los tres reinos de la naturaleza: vegetal (madera), mineral (metal) y animal (cuero de los parches).<sup>56</sup> Estos últimos se tocan principalmente por sus tambores sagrados, los batá. El melodismo de los tambores africanos habla tanto de sus virtudes organológicas como de la función que estos tienen en la música, expresándose casi siempre como una voz que acompaña a los cantos de invocación a cada deidad “en lengua”. Tomamos como ejemplo el toque y canto del orisha Eleguá el que habitualmente comienza y termina la ceremonia ya que éste es el encargado de abrir y cerrar los caminos de la vida.

Los toques son interpretados por un conjunto de instrumentos de percusión que se ejecutan mediante la repetición de un continuo de variantes rítmicas. En el continuo, dos tambores ejecutan líneas rítmicas estables mientras que el tercero es el encargado de “hablar” o “cantar”, respondiendo así a los códigos rítmicos específicos del toque, según el orisha.<sup>57</sup> El toque es una sección que prosigue al tema cantado por un cantor o por el coro y lo inicia el tambor más agudo en el papel de salidor, incorporándose después el de registro medio y posteriormente el de registro grave. En la música yoruba cada toque se identifica con el nombre del orisha y de esa forma los tocadores saben qué tipo de continuo deben ejecutar. De ahí que los ejecutantes de la música yoruba deban poseer una buena memoria para recordar la cantidad de toques sin equivocarse,<sup>58</sup> en tanto la oralidad es la vía esencial de aprendizaje de esta compleja práctica religioso-festiva. Algunos toques dedicados a diferentes orishas son:

- Toques a Eleguá: la-lú bánchez
- Toques a Ochosi: agguere y abbá-like
- Toques a Babablú Ayé: iyá-nko-tá
- Toques a Changó: kan-kán, egbi o egbuin-kjá-mi, meta-meta, tui-tui, báyuba, di-di-laro, tani iboya

---

<sup>56</sup> Maya Roy, *op.cit.*, p. 25.

<sup>57</sup> En el caso de los tambores batá los patrones rítmicos más estables corresponden al okónkolo (agudo) y al itótele (medio). El tambor Iyá (grave) es el que “improvisa”, aunque literalmente “habla” o “canta”, aspecto que no debe confundirse con la improvisación “libre” o “descarga”.

<sup>58</sup> José Loyola Fernández, “Importancia e inserción de elementos de los cantos y los toques afrocubanos en la música contemporánea”, en *La Gaceta de Cuba*, núm. 3, UNEAC, La Habana (1999), 38-41.

- Toques a Oyá: oyá-bikú

A la sonoridad originada a través del diálogo rítmico de los instrumentos en sus distintas funciones de patrón de base, respuesta e improvisación, se suma el canto modal responsorial que deriva en un lenguaje polifónico y polirrítmico diverso. Tal variedad de ritmos resulta en una heterogeneidad que hasta la actualidad es tema de discusión en el ámbito de la etnomusicología respecto a las distintas nomenclaturas que se le ha dado al ritmo de los cantos africanos.<sup>59</sup> Entre éstas se encuentran conceptos como asimetría, ritmo en *tempo* estricto, ritmo libre, así como el fenómeno de la binarización, que ha fundamentado el etnomusicólogo cubano Rolando Pérez.<sup>60</sup>

Etnomusicólogos como Kwabena Nketia y A. Morris Jones definen tal heterogeneidad a partir de los conceptos de ritmo libre y estricto, asegurando el primero que las pulsaciones dependen de las acentuaciones del texto y la naturaleza de la línea melódica, por lo que éstas eran irregulares. Ambos autores hacen hincapié en la relación de las formas rítmicas africanas con la danza y con el ritmo vocal, lo que a su vez depende de la estructura silábica. Nketia aporta un nuevo concepto al que denomina línea temporal, con objeto de establecer una guía compuesta por patrones rítmicos básicos, ejecutados con palmadas u otro instrumento, para facilitar el mantenimiento de un pulso interno regular en el ámbito de los ritmos aditivos y divisivos. Estas líneas temporales constituyen en su mayoría ritmos básicos correspondientes a los patrones melódicos del canto y se ejecutan a modo de guía, con introducción o sin ella, para dar precisión al canto acompañado. Dicho ritmo rector, documentado por Nketia, se encuentra presente en muchas de las prácticas rituales yorubas actuales en Cuba, en las que la precisión rítmica se establece a partir de la incorporación de los instrumentos del canto en ritmo libre; en este caso uno de los instrumentos funciona como línea temporal para reforzar el sentido métrico.<sup>61</sup>

La heterogeneidad rítmica de origen africano y su sincretismo con el sistema rítmico

---

<sup>59</sup> Tomamos como referencia distintas conclusiones que hablan de una relativa homogeneidad de estos ritmos en Latinoamérica. Véase Paul Collaer, "African Music", en *The world of music*, vol. XII, núm.1, Maguncia, Mainz (1970), 34-45, pp. 41-42; J. H. Kwabena Nketia, *The Music of Africa*, Gollanez, London, 1975, p. 241.

<sup>60</sup> A principios del siglo XX el investigador R. H. Milligan buscaba hallar respuesta a la diversidad rítmica africana cuando expresaba que "El ritmo africano es muy irregular. Suele organizarse en la música del baile; pero aún en esta es muy variable y no se sujeta a ningún sistema dado, pues cambia a menudo pasando a sistema duplo o triple en la misma melodía", citado en, Fernando Ortiz, "La africanía...", p. 237.

<sup>61</sup> Rolando A. Pérez Fernández, *La música afromestiza mexicana*, Enfoques Editores, Universidad Veracruzana, Jalapa, 1990, pp.76-83.

hispanico en Cuba fue motivo de interés investigativo para Rolando Pérez, quien en 1990 saca a la luz un estudio basado en la tendencia binarizadora que ha experimentado el material rítmico de ascendencia africana en América. Su trabajo constituye un referente importante en el enfoque interpretativo y estudio de muchas de las figuras rítmicas presentes en *Osun Requiem* escritas en compases binarios. Para el etnomusicólogo cubano, las supervivencias africanas y su proceso sincrético con la hispana, así como las propias transculturaciones que las afectaron antes de llegar al continente, crea dos cuestionamientos. El primero, basado en la reinterpretación de los modelos ternarios y binarios de estos ritmos en nuestro legado cultural y cuyo paradigma ha significado relacionar el ritmo ternario al aporte ibérico y el ritmo binario al africano. El segundo considera que a pesar de la diversidad étnica venida de África existen, en el conjunto de elementos rítmicos aportados por este continente a la música latinoamericana, dos factores que le confieren una homogeneidad relativa.

- 1) La pertenencia a una misma zona musical africana: la atlántica.
- 2) La mayor uniformidad que presentan los ritmos y estructuras rítmicas en relación con otros parámetros de la música africana.<sup>62</sup>

Mediante la utilización del método comparativo, Rolando Pérez reconstruye las etapas de transformación que dieron lugar al fenómeno de binarización de los ritmos ternarios africanos en América. Y explica cómo el principio de adición, tan característico de la música africana, era el mismo con el que se estructuraba la música griega tomando como referente algunas nomenclaturas de sus pies métricos, algo que Alejo Carpentier ya había señalado en los años setenta, al establecer una analogía entre la teoría rítmica africana y la ritmopea clásica.<sup>63</sup> El concepto de binarización será uno de los métodos de análisis que utilizaremos para abordar los elementos rítmicos con fines interpretativos del material yoruba en la partitura *Osun Requiem*.

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.60.

<sup>63</sup> Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979, p. 151.

### 3. Construcción de estrategias analíticas

#### 3.1 Fundamentos teóricos para el análisis de la obra

Ha cobrado fuerza desde los años 80 del siglo pasado una tendencia cuya propuesta es fusionar en la composición expresiones culturales de diversa índole. Dado que *Osun Requiem* acabó por convertirse en una obra autónoma, fácilmente podría ser contemplada como una de estas propuestas. No obstante, ignorar las relaciones de diversa índole que ésta establece con la obra de teatro de la cual se origina, sólo limitaría la adecuada integración de los contenidos textuales y contextuales que necesariamente deben incidir en la interpretación.

Los vocablos que conforman el título de la obra, *Osun Requiem*, nos remiten de manera inmediata a dos expresiones culturales aparentemente alejadas. Por un lado se involucran los cantos yorubas pertenecientes a la tradición oral africana; por otro, el género réquiem, de larga tradición histórica en la cultura occidental, que estructuralmente se convierte en la espina dorsal de esta obra mediante el empleo de elementos estructurales y expresiones resignificadas del género, aspectos que analizaremos más adelante.

La partitura entraña una cantidad importante de significados simbólicos que parten de dicho material yoruba y que están vinculados al contexto dramático del que originalmente surge la obra musical. Tales referencias al uso ritual de los cantos yorubas, y la forma en la que el compositor los integra en su obra requieren por tanto de un particular enfoque de estudio para su mejor comprensión y propuesta interpretativa, en tanto se trata de referentes culturales que nos resultan ajenos.

El proceso de análisis de *Osun Requiem* implica considerar referencias significativas vinculadas a los aspectos rituales, sincréticos, programáticos y simbólicos de la obra teatral, que conforman una amplia red de líneas intertextuales. Al análisis de todos estos aspectos se suma el de los particulares recursos compositivos empleados por el autor, de manera que podamos trazar estrategias y soluciones de tipo técnico que permitan sistematizar el trabajo de interpretación, aspecto que desarrollaremos ampliamente en los sucesivos capítulos. Esta propuesta analítica pretende, en suma, contribuir a una mejor comprensión de la obra y a una interpretación más informada y efectiva.

### 3.2 Un acercamiento al género réquiem

Resulta conveniente repasar someramente algunos aspectos de la evolución del réquiem, a fin de poner en contexto la propuesta del compositor en estudio frente al género. Como se ha señalado anteriormente, Calixto Álvarez parte de las estructuras formales del réquiem para construir una obra que involucra además elementos culturales alejados de la tradición en la que históricamente se ha desarrollado el género. La incorporación de estos componentes presupone una particular relectura contemporánea susceptible de poner en relación con otros géneros sacros de la tradición occidental católica que se han resignificado<sup>64</sup> en un proceso histórico que se extiende a la actualidad.

Desde el punto de vista de la sociología, tradición es el “proceso-situación de naturaleza social en la que elementos del patrimonio cultural se transmiten de una generación a otra por medio de contactos de continuidad”,<sup>65</sup> sean estos producto de fuentes orales o escritas. Otra definición de tradición es “lo que persiste de un pasado en el presente donde ella es transmitida y permanece operante y aceptada por quienes la reciben y a su vez la transmiten al correr de las generaciones”.<sup>66</sup>

Al analizar estas acepciones, encontramos que la tradición es un concepto que puede depender, entre otros factores, de la oralidad como vehículo de transmisión y del factor tiempo como sujeto que otorga perdurabilidad o no a dicho concepto. Ahora bien, nos compele profundizar en la forma en que las tradiciones –en este caso, las del réquiem– conviven con el presente, y en cómo éstas se relacionan con las nuevas propuestas estéticas. Para ello es preciso revisar someramente la función social del réquiem en su devenir histórico, así como las derivaciones del mismo, ya que en muchos casos, sobre todo a partir del siglo XX, ha pasado a ser un género musical con significado espiritual al margen de lo religioso.

Numerosos compositores del ámbito de la llamada música de arte occidental se han ocupado del género réquiem a través de la historia. En este devenir el réquiem ha tomado un nuevo rostro por lo que respecta no sólo a la libertad en su tratamiento compositivo, sino

---

<sup>64</sup> Desde un enfoque antropológico la resignificación constituye [...] nuevos modos de resignificar la memoria y las tradiciones, modos que contrastan con las definiciones conservadoras [...]. Aurora Marquina Espinosa, “El futuro”, *El ayer y el hoy: lectura de antropología política*, vol. II, Editorial UNED, Madrid, 2013, p. 249.

<sup>65</sup> Henry Pratt Fairchild, *Diccionario de Sociología*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 300.

<sup>66</sup> Gabriel Medrano de Luna, *Danza de indios de Mesillas: una danza de conquista en Tepezalá, Aguascalientes*, El Colegio de Michoacán, Morelia, 2001, p. 187.

en su funcionalidad social. Con ello, a su tradicional referente de la muerte física –implícita en el texto y función social del mismo– se ha incorporado el de la muerte metafórica presente en distintas expresiones artísticas.

### 3.3 El réquiem en su dimensión histórica

El réquiem (del latín “descanso”) o misa de réquiem consiste en el ruego por las almas de los difuntos, y es una ceremonia previa a la inhumación o en las ceremonias de conmemoración o recuerdo. Desde el siglo X se tienen referencias de la inclusión de los cantos de réquiem, cuyo nombre proviene de las primeras palabras del *Introitus*, con el que da inicio la misa: *Requiem æternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis* (Concédeles el descanso eterno, Señor, y que brille para ellos la luz perpetua).<sup>67</sup> Para los cristianos la muerte no es el fin sino el tránsito hacia una nueva vida, de ahí que la misa de réquiem o *missa pro defunctis* haya formado parte de la liturgia católica romana como misa votiva en nombre de los muertos.<sup>68</sup>

El desarrollo de dicho género se ha inscrito en distintas corrientes musicales a través de la historia. Del canto *a cappella*, canto llano o gregoriano, se pasó al estilo polifónico. Hacia 1460 está fechada la primera versión polifónica compuesta por Ockeghem. Desde entonces y hasta el Concilio de Trento (1545-1563), se utilizaban indistintamente diversas liturgias europeas. Posteriormente, la estructura del réquiem, por lo que toca a las secciones que lo integran, se modificó. Más adelante, a través de las corrientes clásicas y románticas se abrió paso a la incorporación de instrumentos y solistas, hasta desembocar en las variadas propuestas del siglo XX, cuando los compositores muestran frecuentemente mayor libertad a la hora de elegir el texto.<sup>69</sup>

En el siglo XVIII algunos compositores escribieron réquiems excesivamente largos y para tal cantidad de músicos que no podían ser tocados con facilidad durante los servicios

---

<sup>67</sup> Fernand Cabrol, Henry Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Letouzey et Ané, París, 1903, p.53.

<sup>68</sup> Arnaldo Schüller, *Diccionario enciclopédico de Teología*, Editora da ULBRA, Rio Grande do Sul, 2002, p. 313.

<sup>69</sup> Es común el hecho de que los compositores se tomen libertades en cuanto a la disposición y longitud del texto en los réquiems. En muchas ocasiones dividen una parte de la liturgia en una o dos secciones a causa de la extensión del mismo. El *Dies Irae* toma gran relevancia en la misa de difuntos y usualmente es la sección más reducida desde el punto de vista textual. El *Introito* y el *Kyrie*, que eran consecutivos en la antigua liturgia de San Pío V, son a menudo también agrupados en una única sección.

religiosos fúnebres; esto en parte condicionó un desplazamiento hacia otros espacios de ejecución fuera de los religiosos. Al establecerse las corrientes románticas, la funcionalidad social del género dio lugar a una diversidad de propuestas que podrían clasificarse, *grosso modo* como: 1) obras compuestas exclusivamente para la liturgia; 2) obras compuestas indistintamente para la liturgia y la sala de concierto; 3) obras compuestas exclusivamente para sala de concierto.<sup>70</sup> Existen además numerosas obras que llevan en su título el referente réquiem pero carecen de la estructura formal del mismo.

### 3. 4 Procesos de resignificación del género

Al separarse la composición de obras de este género de su estructura tradicional, el concepto réquiem evolucionó en otras direcciones a partir del siglo XX (sin que ello supusiera el abandono definitivo de los compositores de este tipo de construcción). Un ejemplo sin par en esta evolución es el réquiem en memoria de los caídos en tiempos bélicos, lo cual supuso una ampliación del uso del género en algunos de sus significados. Sin duda esta nueva modalidad de “réquiem”, que incluye a menudo poemas no litúrgicos o pacifistas, es una de las más recurrentes. En este contexto los compositores mostraron propuestas dirigidas sobre todo a honrar conceptos abstractos como la paz y el bienestar mundial. En el aspecto textual, se incorporó en algunos casos poesía contemporánea; en otros, textos pacifistas y ecologistas.<sup>71</sup>

Al margen de la intencionalidad que subyace en la creación de cada obra, dentro de

---

<sup>70</sup> Entre 1876 y 1883 Franz Liszt compuso dos réquiems, uno de ellos para coro de hombres, órgano y trombones. Charles Gounod es autor de tres misas de réquiem, siendo la más reconocida la compuesta entre 1872 y 1873. Anton Bruckner y Camille Saint Saëns compusieron dos réquiems: 1849 y 1878, respectivamente. Héctor Berlioz es autor de una *Grand Messe des Morts* (1837) para gran orquesta. Giuseppe Verdi compone su *Réquiem Manzoni* en honor del escritor italiano. Antonin Dvorak compuso en 1890 un réquiem para sala de concierto. Johannes Brahms compuso el *Réquiem alemán* en 1867, el cual no contiene los textos litúrgicos de la estructura tradicional, sino otros extraídos de la Biblia. A estos se suma una lista de al menos 40 compositores más autores de réquiems.

<sup>71</sup> Entre estas obras pueden citarse *A World Requiem* de John Foulds, compuesta en homenaje a los muertos de la Primera Guerra Mundial y en el que incluye por igual textos litúrgicos, no litúrgicos y otros poemas; y el posterior *War-Requiem* (1962) de Benjamín Britten, escrito en reacción a la Segunda Guerra Mundial, donde el compositor intercala versos del poeta británico Wilfred Owen con los textos del réquiem en latín. En *Polish Requiem* (1980-1984) de Krzysztof Penderecki rinde honores a diversos hechos patrióticos tomando los textos tradicionales de la misa de réquiem e insertando el himno tradicional polaco *Swiety Boze*. *Mass in Black* (1987) de Robert Steadman, que aún no ha merecido estreno, de acuerdo con los especialistas, debido a las opiniones controversiales que han suscitado sus textos alusivos a armas nucleares, lluvias ácidas y profecías de Nostradamus.

las heterogéneas propuestas que existen, un importante número de réquiems comprueban no sólo la resignificación social del género, sino la versatilidad del mismo a través del empleo de diversas influencias estéticas como la micropolifonía, el susurro hablado, así como la fusión con otros géneros musicales como el rock, el hip-hop, el teatro musical y la música folclórica.<sup>72</sup> En muchos de estos ejemplos el réquiem se libera de su tradicional estructura convirtiéndose en un género libre en cuanto a la selección del texto, la estructura, la diversidad de idiomas empleados, la intencionalidad, la interpretación y el eclecticismo de los espacios físicos en los que se lleva a cabo la recepción de la obra.

En efecto, el réquiem, como tantas obras del repertorio sacro, ha dejado de pertenecer al ámbito exclusivo de los oficios religiosos de la iglesia católica para sumarse al catálogo de obras sacras que se interpretan en las salas de concierto –considerando la adaptación de algunas iglesias como espacios culturales–. Asimismo, la motivación que ha guiado a ciertos compositores en la composición de réquiems no se encuentra ya exclusivamente vinculada a la estructura formal de dicho género religioso ni la funcionalidad del mismo consiste exclusivamente en el culto a personajes de alta jerarquía social, artistas, figuras influyentes o simplemente unidos al compositor por vínculos afectivos o de admiración.<sup>73</sup>

Como sabemos, la muerte conlleva diferentes interpretaciones dependiendo del momento histórico, de los grupos étnicos, sociales o religiosos a los que nos refiramos. Algunas visiones contemporáneas han recurrido a la composición de obras con el referente explícito en su título –réquiem– prescindiendo de las connotaciones propiamente religiosas a las que convencionalmente se ha asociado el género, es decir, que éste se ha resignificado no sólo a partir de distintas perspectivas estéticas, sino culturales y sociales, pero siempre

---

<sup>72</sup> György Ligeti (1923-2006) emplea en su *Réquiem* (1963-1965) la micropolifonía, una sucesión de patrones del canon, trabajados estos con un rápido movimiento en las distintas voces. Ígor Stravinski (1882-1971) en su obra *Réquiem canticles* (1966) utiliza el estilo hablado con ritmo libre en una de las secciones del coro. En 1967 John Tavener (1944-2013) compuso *Celtic Réquiem* echando mano de textos pertenecientes a la poesía irlandesa y juegos infantiles. El compositor polaco Zbigniew Preisner (1955) escribe en 1998 *Réquiem for my friend*, en memoria de su amigo y director de cine Krzysztof Kieslowski con quien trabajó en la realización de la banda sonora de la trilogía cinematográfica *Tres colores: Blanco, Azul y Rojo*. En 2005 Karl Jenkins (1944) compone *Réquiem Mass*, dedicado a su padre, en el que incluye ritmo de hip-hop y poemas haiku.

<sup>73</sup> El investigador Pedro Calahorra Martínez destaca que en la época de los polifonistas la misa de réquiem era una especie de “pompa circunstancial en la que se veía incluida la música de las exequias de personajes difuntos de relevante relieve social. Entre estas se encontraban las exequias u honras fúnebres de emperadores, reyes, mujeres de los mismos, hijos, gobernadores, regentes de la gobernación de reinos, jurados de la ciudad, papas, cardenales arzobispos y obispos”, en *Jornadas de Canto Gregoriano*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza (2008), 11-23, p.14.

tomando como referencia la alusión a la muerte, la desaparición física o inmaterial. Las distintas resignificaciones y transformaciones que ha experimentado históricamente el género muestra la libertad con la que se ha dado este proceso en el que el término pasó de tener un significado y función específicas a simplemente describir sentimientos de pérdida no necesariamente humana, sino en el ámbito existencial de todas las cosas.<sup>74</sup>

Abundan los títulos de obras literarias, trabajos periodísticos y en la filmografía que emplean el término réquiem<sup>75</sup> para indicar nostalgia por aquello que dejó irremediablemente de existir, por lo que no funcionó o se extinguió por distintas razones, aunque éstas resulten incomprensibles; en suma, algo cuya desaparición indique un desenlace con profunda desesperanza.<sup>76</sup> En los ejemplos citados a pie de página podemos observar las distintas connotaciones que adquiere la palabra réquiem en tales disciplinas, donde su significado se amplía y adquiere carácter de desacuerdo, crítica y denuncia social desde el plano humano hacia un mundo de realidades existentes de connotación social, política, antropológica y humanística.

En la dramaturgia contemporánea hallamos obras que incluyen este mismo vocablo en sus títulos,<sup>77</sup> como es el caso de *Réquiem por Yarini*. En esta obra, la significación del

---

<sup>74</sup> De acuerdo con el *Diccionario del pensamiento alternativo* (2008) los procesos de resignificación están vinculados a desplazamientos de horizontes de sentido, a cambios de imaginarios sociales relacionados con circunstancias históricas, sociales, políticas y económicas. Hugo E. Biagini y Arturo Andrés Roig (dirs.), *Diccionario del pensamiento alternativo*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2008.

<sup>75</sup> Según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (2001) es “acusativo del singular del latín *requies*, descanso”, y remite a misa de réquiem. En su segunda acepción define esta palabra como “composición musical que se canta con el texto litúrgico de la misa de difuntos, o parte de él”. Cabe mencionar que todas las acepciones encontradas para la realización de este trabajo insertan la palabra exclusivamente en el ámbito litúrgico y musical, en <<http://lema.rae.es/drae/?val=r%C3%A9quiem>> [consultado el 22 de abril de 2012].

<sup>76</sup> *Réquiem por una Ley Muerta* (Magazine Literario *El Bolígrafo*, 23/01/2001) constituye una crítica periodística a la desconfianza política y el recrudescimiento de medidas vejatorias hacia los inmigrantes. *Réquiem por un sueño* (Darren Aronofsky, USA, 2000) película que presenta tres historias paralelas de autodestrucción. El cuento de Mario Benedetti *Réquiem con Tostadas* relata la violencia intrafamiliar y sus consecuencias: la muerte vista como un destino fatal. *A manera de réquiem* (*La Jornada Semanal*, México 17/12/2006) es un artículo de Jorge Alberto Gudiño en homenaje al escritor Rafael Ramírez Heredia. *Réquiem: la posesión* (Hans-Christian Schmid, Alemania, 2006) es un filme que aborda la disfuncional vida de una joven con epilepsia que es tratada por medio del exorcismo. *Réquiem por el Filet Mignon* (*El Tiempo*, 28/07/2013) es una curiosa reseña sobre la casi inexistente presencia de este platillo en las ofertas gastronómicas de la ciudad de Bogotá. *Réquiem por Margarita* (revista *Tururururu.com*, 8/01/2014) es un artículo que aborda las condiciones turísticas inoperantes de la Isla Margarita, Venezuela.

<sup>77</sup> *Réquiem para un viernes a la noche* (1964) del dramaturgo argentino Germán Rozenmacher; *Réquiem para siete plagas* (1978-79) del dramaturgo peruano Grégor Díaz; *Réquiem para un arbusto* (2008) del dramaturgo chileno Antonio Vizcaya Durán; *Réquiem por un teatro* (2009) del dramaturgo mexicano Raymundo Bercerril, monólogo a modo de denuncia por la no apertura del Teatro de la Ciudad de Tulum, entre otras.

término, explícito en el título, refiere al aspecto más convencional de la intencionalidad de la misa de difuntos, es decir, el carácter celebratorio de la obra musical consagrada a un personaje desaparecido. Sin embargo, en este caso, la elección resulta bastante peculiar por las características morales y éticas de Alberto Yarini, que resultan por demás controversiales si consideramos que se trató del más famoso proxeneta del puerto y a quien se le recuerda como “el rey de los chulos” o *El gallo de San Isidro*.<sup>78</sup> En palabras del dramaturgo, Yarini fue un personaje “ilustre a su modo” que le inspiró una suerte de canto fúnebre y le brindó la posibilidad de crear una “tragedia a la cubana”.<sup>79</sup>

Jabá: Ya va apareciendo, por un rincón de tus labios, la gota de sangre.

Y yo vivo aún. Mas.... ¡ya sé porqué no he muerto!

Era preciso que una voz de mujer dijera la palabra de tu despedida;

que una mano de mujer colocara una flor sobre tu cadáver.

Descansa en paz, Yarini.<sup>80</sup>

Veamos a continuación el proceso de resignificación que se opera en la obra, al introducir el compositor un referente cultural distinto al género litúrgico misa de réquiem de tradición occidental.

---

<sup>78</sup> *El gallo de San Isidro* (1964), obra teatral de José R. Brene (1927-1990) inspirada en la vida de Alberto Manuel Francisco Yarini y Ponce de León.

<sup>79</sup> Alina Gutiérrez Grova, “Lenguaje y poética del texto teatral: Réquiem por Yarini”, en *Signos Lingüísticos I*, enero-junio, Universidad de La Habana (2005), 137-155, p.140.

<sup>80</sup> Carlos Felipe, “Réquiem por Yarini”, *Teatro. Colección Contemporáneos*, Ediciones Unión, La Habana, 1967, p. 26.

## 4. Factores sincréticos y simbólicos en torno a la obra

### 4.1 Estrategias semióticas para el análisis contextual de *Osun Requiem*

Como mencionamos antes, la partitura *Osun Requiem* contiene varias líneas textuales relacionadas con la obra de teatro y con estructuras rituales ceremoniales de la Regla de Osha; por esta razón proponemos analizarlas desde una visión hermenéutica. La presencia de cantos yorubas en el contexto del género réquiem constituye una especie de intertexto generador de múltiples citas alusivas al contenido dramático de la obra teatral y a la simbología de los personajes. Por lo anterior, hemos decidido tomar de la semiótica musical la estrategia analítica de la intertextualidad, a fin de entender los significados que se encuentran detrás de las relaciones entre los dos textos musicales aquí presentes.

El término intertextualidad fue acuñado por Julia Kristeva en 1967 en el ámbito de la literatura para explicar el conjunto de relaciones —expresadas de forma literal o alusiva— entre textos de variada procedencia.<sup>81</sup> Este concepto es desarrollado por el teórico Gérard Genette (1931) de la siguiente manera:

Una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica el plagio [...] que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo.<sup>82</sup>

No obstante que el concepto surgió en el ámbito de la literatura, éste se ha extendido a otros lenguajes artísticos como la pintura y la música. En el campo propiamente musical, investigadores latinoamericanos como Omar Corrado y Rubén López Cano han trabajado

---

<sup>81</sup> La filósofa se inspiró en la teoría literaria de Mijail Bajtín formulada en los años treinta y en la que a partir del análisis de novelas de Francois Rabelais, Jonathan Swift y Fédor Dostoyevski caracteriza sus obras como polifonías textuales en las que se establecen relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas.

<sup>82</sup> Juan Miguel González Martínez, *El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica*, EDITUM, Murcia, 1999, p.175.

en la categorización de elementos intertextuales variados en su aplicación al discurso musical. Corrado distingue, por un lado, dos grandes áreas para el ordenamiento analítico de la intertextualidad en la música. El primero es el área intrasemiótica, que contiene los hechos producidos con medios provenientes exclusivamente de las propiedades estructurales del lenguaje musical. El segundo corresponde al área intersemiótica, que reúne los fenómenos derivados de las relaciones con otros discursos (el lenguaje verbal, la imagen, la arquitectura, entre otros).<sup>83</sup>

Las categorizaciones que Corrado propone para el análisis de la intertextualidad se ubican precisamente en el área intrasemiótica; algunas de éstas se adaptan naturalmente a las necesidades de análisis de nuestro objeto de estudio. Los referentes intertextuales categorizados por el autor son: la cita de materiales generadores o de esquemas formales; la cita estilística, falsa cita o cita sintética; la cita textual; la autocita; la transcripción creativa; el préstamo temático; y la cita con intención referencial.<sup>84</sup> Por otro lado, López Cano distingue otros tipos de relaciones de intertextualidad que extiende hasta el terreno de la música popular para la que propone el concepto de tópico, considerando tanto el texto como el contexto. De manera similar a la de Corrado, categoriza las distintas relaciones intertextuales en: cita, parodia, transformación de un original, transformación acumulativa, tópico, alusión, e incluye dos categorías textuales: el paratexto y el metatexto.<sup>85</sup> Para López Cano la red intertextual facilita el establecimiento por parte del lector de relaciones estilísticas, genéricas y autorales entre lo que lee y lo que no tiene de manera explícita frente a sí. Tal aspecto, llevado al ámbito musical, es definido por el autor como la experiencia en la que “el oyente establece relaciones de parentesco entre momentos de varias obras estableciendo redes que colaboran en su comprensión”.<sup>86</sup>

Para efectos de este estudio utilizaremos algunas herramientas analíticas procedentes de las categorizaciones establecidas por ambos autores. Particularmente tomaremos el material yoruba presente en nuestra obra como un intertexto de cita con intención referencial culturalmente distinto a su texto original, erigido éste sobre el género

---

<sup>83</sup> Omar Corrado, “Posibilidades intertextuales del dispositivo musical”, en *Migraciones de sentidos. Tres enfoques sobre lo intertextual*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe (1992), 33-51, p. 34.

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp. 34-40.

<sup>85</sup> Rubén López Cano, “Música e intertextualidad”, en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 104, México (2007), 30-36, p. 36.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 31.

litúrgico occidental denominado réquiem. De igual forma, analizaremos varias de las construcciones compositivas de origen occidental a partir de la intertextualidad por medio de la cita estilística, la cita de materiales generadores, el paratexto y tópico, entre otras.

#### 4.2 Paratexto: categoría textual en el título *Osun Requiem*<sup>87</sup>

Como ya quedó asentado, el enfoque de análisis para este trabajo toma en cuenta aspectos contextuales y musicales orientados a una propuesta de interpretación de la obra.<sup>88</sup> Desde un enfoque semiótico emplearemos como herramienta analítica el paratexto,<sup>89</sup> con objeto de abordar la relación existente entre la obra y su título (paratexto). De acuerdo con la definición de López Cano, paratexto es “toda la información que circunda la obra y que influye en los modos en que ésta es comprendida”.<sup>90</sup> Podríamos entender que más allá de la categorización, el paratexto obedece a la necesidad de analizar signos que nos faciliten la comprensión de las diversas relaciones establecidas en nuestro objeto de estudio.

Los vocablos presentes en el paratexto de *Osun Requiem* podrían analizarse por medio de dos enfoques. El primero abordaría la relación sincrética entre los dos vocablos, por lo tanto, podría suponerse *a priori* la existencia de una unidad de estos valores que podrían circunscribirse y/o relacionarse a un fenómeno común en el entramado sincrético existente en varias culturas del continente americano.<sup>91</sup> El segundo enfoque, a modo de tópico, ofrecería “una lectura reversiva desde distintos niveles a otras áreas genéricas sin

---

<sup>87</sup> El compositor se refiere a la orisha Ochún con una escritura poco común (Osun).

<sup>88</sup> Omar Corrado mediante una postura antagónica, reflexiona acerca de la tendencia común en diversas metodologías de análisis de aislar el objeto de estudio, separándolo en unidades menores para intentar construir un modelo. Omar Corrado, “Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes”, en *Revista Musical Chilena*, núm. 184, año XLIX, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile (1995), 47-63, p. 47.

<sup>89</sup> Gérard Genette da un concepto más amplio de paratexto dentro de la intertextualidad. Para él las relaciones paratextuales son aquellas que se establecen en el todo de una obra (específicamente literaria, en su definición, pero aplicada a otras artes) entre el texto propiamente tal con su paratexto (como título, subtítulo, prefacios, prólogos, notas, epígrafes, ilustraciones, sobrecubierta, entre otras señales que procuran un entorno -variable- al texto). Gérard Genette, *Palimpsestos: La Literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 10-13.

<sup>90</sup> Rubén López Cano amplía la definición expresando que “son paratextos los títulos y los subtítulos [...] las indicaciones de tempo y carácter de los movimientos [...] el género de la obra [...] o las notas que acompañan al programa de un concierto, los comentarios incluidos en los cuadernillos de los CD’s o los que realizan los presentadores de radio y televisión”. Rubén López Cano, “Música e intertextualidad”, p. 36.

<sup>91</sup> En Latinoamérica y el Caribe encontramos numerosos ejemplos de hacer “músicas sobre otras músicas”, que si bien no tienen la dimensión intertextual de *Osun Requiem*, sí representan, de alguna manera, una relectura. Podrían citarse los villancicos coloniales, en los que elementos populares se insertan o se mezclan con un lenguaje occidental; de igual forma las misas de parodia, que toman como base este género litúrgico.

paternidad autoral específica”,<sup>92</sup> y que en este caso se le adjudicaría a la palabra Osun, por ser ésta una referencia cultural distinta en el marco estructural, semántico, compositivo y textual del género réquiem.

Lo anterior nos conduce a una reflexión más puntual respecto a ambos enfoques, a fin de comprender mejor los significados referenciales inherentes al paratexto de la obra. El que la deidad yoruba Osun, que cuenta con escasos cantos en el *corpus* musical, forme parte del título de la partitura, indica una cita, un tópico a otro nivel textual, en este caso la obra de teatro *Réquiem por Yarini*. En las imbricadas relaciones psicológicas de los personajes de la obra, Osun mantiene un evidente protagonismo en el aspecto dramático.

A Osun, luego de un proceso sincrético, se le ha representado con dos caras diametralmente opuestas. Por un lado representa a la mujer generosa, y por el otro, a la erótica mulata que cultiva sed de venganza y actitudes banales (la Santiaguera), quien desata la pasión y muerte del protagonista. Yarini, al igual que la Santiaguera, se ciñe al mismo comportamiento dual, ambivalente, que caracteriza a la deidad Osun.<sup>93</sup> por un lado ejerce la política desde una posición conservadora y por otro promueve la prostitución. Esa dualidad también se expresa en abundantes testimonios de la época que describen la enorme popularidad y el cariño que se le profesaba a Yarini, tal como lo recuerda su biógrafa: “Ese hombre era querido por todo el muelle [...]”.<sup>94</sup> En el paratexto Álvarez introduce un elemento cultural distinto, expresado en la partitura a través de la yuxtaposición de una serie de cantos yorubas. Tal tópico, como acompañante del vocablo réquiem, sugiere dirigir una mirada al enorme panteón afrocubano de más de cuatrocientas deidades ya sincretizadas,<sup>95</sup> algunas de las cuales, se insertan en este caso, en la estructura tradicional del género réquiem.

Para analizar la relación sincrética de los signos lingüísticos del paratexto, podemos partir de los significados simbólicos que se establecen en las relaciones de los personajes. Estas relaciones se ven reflejadas tanto en la selección de los cantos yorubas que incluye la partitura, como en el tópico escogido por Calixto Álvarez para nombrarla. La Jabá y Bebo

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>93</sup> Luis Linares-Ocanto, “Los dioses en sí mismos...”, pp. 47- 49.

<sup>94</sup> Elina Miranda Cancela, “Réquiem por Yarini, ¿una tragedia griega cubana?”, *La Experiencia Literaria*, núm. 4-5, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México (1996), 41-57, p. 44.

<sup>95</sup> Jorge Castellanos, Isabel Castellanos, “La religión: la regla de Ocha”, *Cultura Afrocubana: Las religiones y las lenguas*, vol. 3, Ediciones Universal, Miami, 1992, p. 22.

la Reposita aparecen involucrados en la práctica religiosa afrocubana de la Regla de Osha o Santería. Desde dicha práctica ambos tejen los intrincados destinos de Yarini y la Santiaguera. En el ambiente mágico Yarini es la representación humana del orisha Shangó, quien en la mitología yoruba es una deidad que aparece dominando lo femenino mediante la poligamia y la pelea callejera.

Por su parte, la Jabá es asociada con Oyá, que en la religión católica corresponde a la Virgen de la Candelaria; de ahí que este personaje se entienda como la protectora de Yarini. La Santiaguera, una de las jóvenes prostitutas bajo la protección del chulo, representa a Osun, una mulata clara, joven y zalamera que al igual que Osun atrae a los hombres con la miel.<sup>96</sup> Por esta razón, no es difícil comprender el porqué Álvarez no utilizó el tópico Shangó en el título de la obra, siendo que el orisha que define al personaje de Alejandro Yarini<sup>97</sup> es precisamente este último.

Es importante tener presente que la deidad Osun, y en general todas las deidades del panteón afrocubano, adoptan indiferenciadamente un género u otro y adquieren distintos significados simbólicos. Ella –Osun–, al sincretizarse con la religión católica representa a la Virgen de la Caridad del Cobre, considerada la patrona de Cuba, una especie de madre de la nación.<sup>98</sup> Osun es también un reflejo del universo femenino y erótico que rodea al personaje de Yarini, y muestra la ambivalencia psicológica con el que está trazado su personaje. Pero también representa a la Santiaguera, la fuerza negativa que desencadena la tragedia.

### 4.3 Intertextos yorubas en la estructura de la misa de réquiem

Pasemos ahora a analizar algunos aspectos de la relación existente entre la obra de teatro, la partitura y las estructuras ceremoniales de la Regla de Osha.<sup>99</sup> Este último elemento es

---

<sup>96</sup> Luis Linares-Ocanto, *op.cit.*, p. 45.

<sup>97</sup> Carlos Felipe sustituye el nombre del personaje real (Alberto Manuel Francisco Yarini y Ponce de León) por Alejandro Yarini en la obra teatral.

<sup>98</sup> Madeline Cámara, “Ochún en la cultura cubana: metáfora y metonimia en el discurso de la nación”, *La palabra y el Hombre*, núm. 125, enero-marzo, Universidad Veracruzana, Jalapa (2003), 21-34, pp. 21-22.

<sup>99</sup> La pieza teatral *Réquiem por Yarini* ha sido objeto de varios estudios desde diversas perspectivas. Se le ha estudiado a partir del modelo de la tragedia clásica; del discurso lingüístico narrativo, y a partir de estudios comparativos entre ésta y otras obras que abordan aspectos de la religión afrocubana. Véanse: Elina Miranda Cancela, “Réquiem por Yarini, ¿una tragedia griega cubana?”, *La Experiencia Literaria*, núm. 4-5, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México (1996), 41-57; Alina Gutiérrez Grova, “Lenguaje y poética del texto teatral: Réquiem por Yarini”, *Signos lingüísticos I*, enero-junio, Universidad de la Habana (2005), 137-155; y Yana Elsa Brugal, “Religiosidad afrodescendiente y teatro cubano”, en José Monleón y Nel Diago (eds.),

materializado en *Osun Requiem* por medio de los cantos yorubas dedicados a ciertos orishas. Utilizaremos el concepto semiótico intertexto para referirnos al conjunto de textos yorubas incluidos en la obra.<sup>100</sup>

Tomando como referencia las secciones del ordinario de la misa de réquiem, conforme al *Liber Usualis* (1962), observamos que *Osun Requiem* responde en gran medida a esta estructura. Álvarez adapta el texto litúrgico en once secciones con un orden similar, con la excepción del *Sanctus*; no incluye, sin embargo, el *Graduale* y el *Tracto*.<sup>101</sup> La estructura queda definida de la siguiente manera: *Introitus* (texto reducido), *Kyrie eleison* (texto completo); en la *Sequentia* se utilizan las estrofas *Tuba mirum*, *Rex traemendae majestatis*, *Recordare Jesu pie*, *Confutatis* y *Lacrimosa* correspondientes al *Dies Irae*.<sup>102</sup> El texto litúrgico del *Offertorium* se encuentra dividido en dos secciones musicales independientes: *Domine* y *Hostias*; el del *Sanctus* comienza a partir del verso *Benedictus*; y parte del texto del *Agnus Dei* se encuentra fusionado al texto de la *Communio*. En cada una de estas secciones el compositor yuxtapone y adapta uno o más cantos yorubas, como se observa en la siguiente tabla.

| Texto y secciones ordinarias de la misa de réquiem  | Texto y secciones de <i>Osun Requiem</i>                                    | Cantos a los orishas <sup>103</sup>   |
|---|---|---|
| <p><i>INTROITUS</i></p> <p><i>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. Requiem.</i></p> | <p><i>Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.</i></p> | <p>Súyere a Eleguá<br/>“Bara Suayo”</p> <p>Bara su ayo omo oña la guana mama keñ(a) irawo e bara wuayo e ke echu o dara omo oña la guana mama keñ(a) irawo e.</p> |

*Teatro, religión y Sociedad (Acción Teatral de la Valldigna V)*, Universitat de Valencia, 2006.

<sup>100</sup> Rubén López Cano, “Música e intertextualidad”, p.31

<sup>101</sup> El compositor advierte no haber incluido el *Sanctus* por su inconformidad con el resultado compositivo de la sección.

<sup>102</sup> El *Dies Irae*, himno medieval del siglo XIII, atribuido al franciscano Tomás de Celano (1200-1260). Consta de 19 estrofas en forma de poemas; se utilizó como secuencia en la misa de réquiem de rito romano hasta la revisión del Misal Romano de 1970.

<sup>103</sup> Los textos yorubas correspondientes a esta tabla han sido extraídos de la siguiente fuente electrónica: <<http://es.scribd.com/doc/138381154/99260634-Cantos-a-Los-Orishas-1>> [consultado entre el 7 de enero y el 3 de febrero del 2014].

|   |   |  |
|---|---|--|
| <p><i>KYRIE ELEISON</i></p> <p><i>Kyrie eleison.<br/>Christe eleison.<br/>Kyrie eleison.<br/>Kyrie eleison.</i></p>   | <p><i>Kyrie eleison.<br/>Christe eleison.<br/>Kyrie eleison.<br/>Kyrie eleison.</i></p>   | <p>Súyere a Eleguá<br/>“Agongo Laro”</p> <p>Agon go laro, agon go laroye<br/>Elegua de masankio.</p>   |
| <p><i>GRADUALE</i></p> <p><i>Requiem aeternam dona eis<br/>Domine: et lux perpetua luceat<br/>eis. In memoria aeterna erit<br/>justus: ab auditione mala non<br/>timebit.</i></p>   |   |  |
| <p><i>TRACTO</i></p> <p><i>Absolve, Domine, animas<br/>omnium fidelium defunctorum<br/>ab omni vínculo delictorum.<br/>Et gratia tua illis succurrente,<br/>mereantur evadere iudicium<br/>ultionis. Et lucis aeternae<br/>beatitudine perfrui.</i></p>   |   |  |
| <p><i>SEQUENCIA</i></p> <p><i>Dies irae, dies illa,<br/>Solvat saeculum in favilla:<br/>Teste David cum Sybilla.</i></p> <p><i>Quantus tremor est futurus,<br/>Quando iudex est venturus,<br/>Cuncta stricte discussurus!</i></p> <p><i>Tuba mirum spargens sonum<br/>Per sepulcra reginorum,<br/>Coget omnes ante thronum.</i></p> <p><i>Mors stupebit et Natura,<br/>Cum resurget creatura,<br/>Judicanti responsura.</i></p> | <p><b><i>Dies irae, dies illa,<br/>Solvat saeculum in favilla:<br/>Teste David cum Sybilla.</i></b></p> <p><i>Quantus tremor est futurus,<br/>Quando iudex est venturus,<br/>Cuncta stricte discussurus!</i></p> <p><b><i>Tuba mirum spargens sonum<br/>Per sepulcra reginorum,<br/>Coget omnes ante thronum.</i></b></p> <p><i>Mors stupebit et Natura,<br/>Cum resurget creatura,<br/>Judicanti responsura.</i></p> | <p>Oru cantado a Oyá<sup>104</sup><br/>“ Oya Oyeo”</p> <p>Oya o ye o imba o ke imba le<br/>takua, akara o ye o imba o ke<br/>imba le takua.</p> <p>Oya o ye o imba o ke imba le<br/>takua, akara o ye o imba o ke<br/>imba le takua.</p> |

<sup>104</sup> Para los practicantes de la santería, el Oro (Oru) es la música divina que trajo el pueblo yoruba al llegar a Cuba. El Oru seco corresponde a los distintos toques de los tambores, y el Oru cantado, a los cantos dedicados a distintos orishas. En la santería, el Oru cantado se utiliza para las consagraciones de santos, eb (limpias) y ceremonias fúnebres. Raúl Cañizares, *Santería Cubana: El Sendero de la Noche*, Inner Traditions / Bear & Co, Rochester, 2002, pp. 92-97.

|  |  |  |
|--|--|--|
| <p><i>Liber scriptus proferetur,<br/>In quo totum continetur,<br/>Unde Mundus judicetur.</i></p> <p><i>Judex ergo cum sedebit,<br/>Quidquid latet apparebit,<br/>Nihil inultum remanebit.</i></p> <p><i>Quid sum miser tunc dicturus?<br/>Quem patronum rogaturus,<br/>Cum vix justus sit securus?</i></p> <p><i>Rex tremendæ majestatis,<br/>Qui salvandos salvas gratis,<br/>Salva me, fons pietatis.</i></p> <p><i>Recordare Jesu pie,<br/>Quod sum causa tuæ viæ:<br/>Ne me perdas illa die.</i></p> <p><i>Quærens me, sedisti lassus:<br/>Redemisti crucem passus:<br/>Tantus labor non sit cassus.</i></p> <p><i>Juste judex ultionis,<br/>Donum fac remissionis,<br/>Ante diem rationis.</i></p> <p><i>Ingemisco, tamquam reus:<br/>Culpa rubet vultus meus:<br/>Supplicanti parce Deus.</i></p> <p><i>Qui Mariam absolvisti,<br/>Et latronem exaudisti,<br/>Mihi quoque spem dedisti.</i></p> <p><i>Preces meæ non sunt dignæ:<br/>Sed tu bonus fac benigne,</i></p> | <p><i>Liber scriptus proferetur,<br/>In quo totum continetur,<br/>Unde Mundus judicetur.</i></p> <p><i>Judex ergo cum sedebit,<br/>Quidquid latet apparebit,<br/>Nihil inultum remanebit.</i></p> <p><i>Quid sum miser tunc dicturus?<br/>Quem patronum rogaturus,<br/>Cum vix justus sit securus?</i></p> <p><b><i>Rex tremendæ majestatis,<br/>Qui salvandos salvas gratis,<br/>Salva me, fons pietatis.</i></b></p> <p><b><i>Recordare Jesu pie,<br/>Quod sum causa tuæ viæ:<br/>Ne me perdas illa die.</i></b></p> | <p>Oru cantado a Shangó<br/>“Mofoyuguo Rele”</p> <p>Mo fo yu guo rele Chango mo<br/>fo yu guo rele. Mo fo yu guo<br/>rele o a la yo ta ibo le.</p> <p>Oru cantado a Shangó<br/>“Elube Yombala”</p> <p>(alado lube lube lube yombala)<br/>(o o fu u sago e e ayaba mira<br/>oba koso).</p> <p>Oru cantado a Shangó<br/>“ Ogo Doe”</p> <p>O go do e e agüa meta o go do<br/>e agüa lo na.</p> <p>Oru cantado a Shangó<br/>“Mofoyuguo Rele”</p> <p>Mo fo yu guo rele chango mo<br/>fo yu guo rele. Mo fo yu guo<br/>rele o a la yo ta ibo le.</p> |
|--|--|--|

|  |   |  |
|--|---|--|
| <p><i>Ne perenni cremer igne.</i></p> <p><i>Inter oves locum præsta,<br/>Et ab hædis me sequestra,<br/>Statuens in parte dextra.</i></p> <p><i>Confutatis maledictis,<br/>Flammis acribus addictis,<br/>Voca me cum benedictis.</i></p> <p><i>Oro supplex et acclinis,<br/>Cor contritum quasi cinis,<br/>Gere curam mei finis.</i></p> <p><i>Lacrimosa dies illa,<br/>Qua resurget ex favilla<br/>Judicandus homoreus:</i></p> <p><i>Huic ergo parce Deus.<br/>Pie Jesu Domine,<br/>dona eis requiem.<br/>Amen.</i></p> | <p><b><i>Confutatis maledictis,<br/>Flammis acribus addictis,<br/>Voca me cum benedictis.</i></b></p> <p><i>Oro supplex et acclinis,<br/>Cor contritum quasi cinis,<br/>Gere curam mei finis.</i></p> <p><b><i>Lacrymosa dies illa,<br/>Qua resurget ex favilla<br/>Judicandus homoreus:</i></b></p> <p><i>Huic ergo parce Deus.<br/>Pie Jesu Domine,<br/>dona eis requiem.</i></p> | <p>Invocación a Egún<sup>105</sup><br/>“Aungba Guaori”</p> <p>Aungba gua o ri aungba gua o<br/>ri agua o sun agua o ma agua o<br/>me le iya o bobo egua ea o gui.</p> <p>Súyere a Oddúa<br/>“Aremu Oddudua”</p> <p>(Baba) aremu Oddua (ago) ma<br/>(a) re le agolona (aremu) agua<br/>(richao) (ago) ma (a) re le o<br/>kuo agolona.</p>                                     |
| <p><b>OFFERTORIUM</b></p> <p><i>Domine Jesu Christe,<br/>Rex gloriæ, libera animas<br/>omnium fidelium defunctorum<br/>de poenis inferni, et de<br/>profundo lacu:libera eas de<br/>ore leonis, ne absorbeat eas<br/>tartarus, ne cadant in<br/>obscurum:sed signifer sanctus<br/>Michael repræsentet eas in<br/>lucem sanctam:<br/>Quam olim Abrahæ promisisti,<br/>et semini ejus.</i></p>   | <p><b><i>Domine Jesu Christe,<br/>Rex gloriæ,</i></b></p> <p><i>Quam olim Abrahæ promisisti,<br/>et semini ejus.</i></p>  | <p>Oru cantado a Oyá<br/>“Oya Oyeo”</p> <p>Oya o ye o imba o ke imba le<br/>takua, akara o ye o imba o ke<br/>imba le takua.</p> <p>Oru cantado a Shangó<br/>“Guemilere”</p> <p>Guemilere lube o (maoyo)<br/>(eguemi) o (maoyo) Chango<br/>(ko) waye o (maoyo).</p> <p>Oru cantado a Osun<br/>“Yeye O Lube”</p> <p>Yeye o lube chagbade o lube<br/>guasi marimba soroko.</p> |

<sup>105</sup> Aungba Guaori es la invocación más cantada en las ceremonias fúnebres, itutos y honras a Egún, también se le denomina súyere, por ser éste un rezo cantado. Yrmino Valdés, *Ceremonias fúnebres de la santería afrocubana: Ituto y honras de Egún*, Sociedad de Autores Libres, San Juan, 1991, p.11.

|   |   |   |
|---|---|---|
| <p><i>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.</i></p>                       | <p><b><i>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 et semini ejus.</i></b></p> | <p>Oru cantado a Osun<br/>“Lade Koyu”</p> <p>Lade koyu lo chara ka te mi oguo ye te chora ka te mi oguo omi dara o dara ogue.</p> <p>Súyere a Egún<br/>“Eni Obo”</p> <p>Eni obo oba le baga baga eni obo oba le baga baga.</p> <p>Invocación a Egún<br/>“Aungba Guaori”</p> <p>Aungba gua o ri aungba gua o ri agua o sun agua o ma agua o me le iya o bobo egua ea o gui.</p> <p>Canto a Shangó (fiesta)<br/>“A Ila Bukaka”</p> <p>Ure Ure kore iroko iroko ro keke. Alaba ile kori abañá abañá mi titi. Olu kosa (lola gesawo) a ila bukaka mawo.</p> |
| <p><b>SANCTUS</b></p> <p><i>Sanctus, Sanctus, Sanctus Domine Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.</i></p> | <p><b><i>Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.</i></b></p>  | <p>Súyere a Eleguá<br/>“Bara Suayo”</p> <p>Bara su ayo omo oña la guana mama keñ(a) irawo e o bara wuayo e ke echu o dara o mo oña la guana mama keñ(a) irawo e.</p> <p>Canto a Eleguá (fiesta)<br/>“Ochimini”</p>  |

|   |   |   |
|---|---|---|
|   |   | Ochimini e a alado ni se ochimini (a) laroye alado ni se.   |
| <i>AGNUS DEI</i><br><br><i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem.<br/>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem.<br/>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem sempiternam.</i> | <b><i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:</i></b>  | Canto a Eleguá (fiesta)<br>“Ochimini”<br><br>Ochimini e a alado ni se [...]   |
| <i>COMMUNIO</i><br><br><i>Lux æterna luceat eis, Domine: Cum sanctis tuis in æternum, quia pius es. Requiem æternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis. Cum sanctis tuis in æternum, quia pius es.</i>         | <i>Requiem æternam dona eis, et lux perpetua luceat eis. Cum sanctis tuis in æternum, quia pius es.</i> | Súyere a Eleguá<br>“Bara Suayo”<br>[...] omo oña la guana [...]<br><br>Canto a Eleguá (cierre)<br>“Elegua Agolona”<br><br>Elegua agolona fua gua Elegua agolona fua gua echu bara a toki i bara elegua.<br><br>Canto a Eleguá (cierre)<br>“Eleguanita”<br><br>(Y) elegua nita laroye.<br>Súyere a Egún<br><br>Canto a Egún (despedida)<br>“Eni Obo”<br><br>Eni obo oba le бага бага eni obo oba le бага бага<br><br>Canto a Egún (despedida)<br>“Chon Chon”<br><br>Chon chon chon ko mo la la me fa mi o bo bi. |

Tabla 1

En la tabla anterior se muestra de manera comparativa la adaptación que hace Álvarez de los textos litúrgicos con respecto al modelo tradicional de la misa de réquiem conforme al *Liber Usualis*. En una tercera columna se presentan los distintos cantos así como la tipología a la que corresponden y que está relacionada con el sentido litúrgico-ceremonial. Esto es importante, pues para la elaboración del siguiente capítulo fue preciso determinar la deidad a la que está dedicado cada canto, clasificar los tipos de canto, amén de realizar una exhaustiva búsqueda de éstos en las múltiples fuentes en las que son referidos a través de una sorprendente heterogeneidad ortográfica, que comienza con la confusa transcripción de éstos en la propia partitura.

La tipología de cada uno de los cantos revela abundante información para nuestro estudio, ya que ésta se relaciona con el uso, en determinadas ceremonias, de la Regla de Osha. Además permite vincular los cantos con el orden ritual de las ceremonias y su correspondencia con los diferentes toques a cargo de los tambores batá. Con ello podemos asegurar que Álvarez al tomar prestados elementos del universo yoruba lo hizo con conocimiento pleno de su funcionamiento, estableciendo un paralelo estructural entre la misa de réquiem y la liturgia de los cantos yorubas en ceremonias rituales.

A continuación desglosamos algunas relaciones intertextuales de la obra a partir de distintos planos de significación.

#### **4.3.1 Plano estructural-ceremonial / Toque de Santo**

Calixto Álvarez diseña una estructura paralela a la misa de réquiem mediante la inserción de secuencias de cantos correspondientes a dos ceremonias en específico: el Toque de Santo<sup>106</sup> y el Ituto.<sup>107</sup> El Toque de Santo es citado de manera alusiva conforme al ordenamiento en el que aparecen los cantos y toques dedicados al orisha Eleguá. Dicha ceremonia se acostumbra en los ritos de iniciación de un neófito o iyawo. También se lleva a cabo en honor de un orisha, o para celebrar el día de santo de un olorisha o creyente

---

<sup>106</sup> Esta ceremonia también es conocida como Toque de Tambor y es una de las más comunes dentro de la práctica de la Regla de Osha. Se celebra en honor a los santos yorubas, y los tambores batá consagrados por el orisha Aña constituyen un elemento protagónico en la celebración. Natalia Bolívar Aróstegui, Natalia del Río Bolívar, *Lydia Cabrera en su laguna sagrada*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2000, p. 104.

<sup>107</sup> Ceremonia que se le realiza a los iniciados o consagrados en el lapso comprendido entre el fallecimiento y el entierro del cadáver. En el Ituto se tratan de romper los lazos que unen al Iyawo o iniciado al plano terrenal, y que no le permiten evolucionar como ente espiritual, en *Ituto*, 2010 <<http://www.ecured.cu/index.php/Ituto>> [consultado el 15 de enero de 2014].

iniciado, así como para ofrecer ebó (ofrenda) a algún orisha con objeto de que “baje” y pueda homenajearsele con sus comidas, bailes y bebidas rituales favoritas.

Estas ceremonias se llevan a cabo con tambores consagrados o de fundamento (añá) y constan de cuatro partes:<sup>108</sup> 1) Oru seco o Igbođu, 2) Oru cantado o Eyá araná, 3) Guemilere o Iban Balo, y 4) Cierre. En el Oru seco o Igbođu sólo participan los tambores de fundamento, encargados de saludar a los orishas y conversar entre ellos imitando el habla yoruba a través de la modulación tímbrica y rítmica en el toque sobre las membranas de los instrumentos. Los tambores se colocan delante de los santos en una habitación cerrada y completan una secuencia de 24 toques dedicados a cada uno de los orishas en su correspondiente orden jerárquico, siempre empezando por Eleguá. La segunda parte de la ceremonia corresponde al Oru cantado o Eyá araná. Aquí se incorporan los cantos en un estilo antifonal establecido por el akpwón (solista) y el coro (ankori), mediante la invocación a los orishas en el mismo orden jerárquico, comenzando de igual manera con Eleguá.<sup>109</sup>

El Oru cantado se oficia en la sala de la casa en presencia de todos los asistentes y consiste en la ejecución de distintos cantos con un orden específico que varía de acuerdo con la deidad a quien está dedicada la ceremonia. La mayoría de los cantos en esta sección son de invocación, de llamada, y oraciones o rezos, que en el contexto musical son denominados súyeres. Posteriormente se lleva a cabo la parte más extensa de la ceremonia, que se realiza en el patio y corresponde al Guemilere o Iban Balo. Durante esta fiesta se toca, se canta y se baila, y se produce el fenómeno de trance: algunos santeros “se montan” o son poseídos por los orishas en cuya advocación han sido iniciados. En este momento asumen su gestualidad e interactúan con los asistentes, adjudicándole a la ceremonia una ritualidad mayor, a la vez que se incrementa la intensidad festiva. La energía y vigor musical van en aumento; los cantos y la danza alcanzan un momento climático acompañados por los toques de batá que desarrollan ritmos más rápidos emparentados con la rumba: los conocidos entre los practicantes como Chacha Lokuafun, Iyesá y Ñongo,

---

<sup>108</sup> Esta descripción caracteriza los eventos más comunes; el curso que sigue la fiesta suele cambiar, en ocasiones, de acuerdo a la propia dinámica ritual-festiva.

<sup>109</sup> John Amira, Steven Cornelius, *The music of Santería: Traditional Rhythms of the Batá Drums*, White Cliffs Media Company, Arizona, 1992, p. 21.

entre otros.<sup>110</sup>

La última parte de la ceremonia es el ritual de Cierre. En éste se retoma nuevamente una estructura más organizada en la que se realiza una breve secuencia de toques y cantos dedicados a Eleguá, como los toques La Topa y Lubanche, que dieron comienzo al Oru cantado en la primera sección. El Cierre concluye con un baile en el que se carga una cubeta de agua que después se arroja a la calle como símbolo de ebó (limpia), también con objeto de asegurarse que Eleguá haya quedado satisfecho y por tanto bendiga el regreso de los asistentes a sus casas.<sup>111</sup>

Ahora bien, si observamos los distintos cantos a Eleguá que aparecen en la tabla 1, podemos distinguir en ellos tres tipologías: sùyeres, fiesta y cierre que constituyen una estructura que es utilizada por Álvarez en las distintas secciones creando así una analogía entre la estructura del ritual de la ceremonia Toque de Santo y la partitura. En la primera sección *Requiem aeternam*, el compositor inserta dos sùyeres que al compararse con el plano ceremonial corresponden a los que se tocan en el Oru cantado. De esta manera, aparece primero Bara Suayo, acompañado por el primer toque que se ejecuta en esta parte de la ceremonia y que es el La Lubanche; acto seguido, Agongo Laro, que se canta con el toque La Topa (el segundo que se ejecuta en esta parte ritual). Ambos toques corresponden exclusivamente al orisha Eleguá y se ejecutan de manera abreviada en la sección del Cierre. Este aspecto es nuevamente aprovechado por Álvarez en el *Agnus Dei* al incluir un fragmento de Bara Suayo, otro de Ochumini e a, que se acompaña con el toque Chacha Lokuafun y que tiene un ritmo aproximado a la rumba, por lo que inferimos corresponde a la parte ritual de Guemilere o Iban Balo; además de otros dos cantos señalados en la partitura como cantos de cierre. Observemos el cuadro comparativo entre la estructura ceremonial, la estructura de la partitura y la tipología de cantos con sus toques correspondientes.

---

<sup>110</sup> La terminología usada por los practicantes para aludir a cantos y toques se presenta con un gran número de variantes.

<sup>111</sup> Kenneth Schweitzer, “Lucumí public ritual performance: The toque de santo”, en *Santería music in Cuba*, Washington College, Chestertown USA, 2008 <[www.lameca.org/dossiers/santeria\\_music/eng/p4.htm](http://www.lameca.org/dossiers/santeria_music/eng/p4.htm)> [consultado el 10 de enero de 2014].

| <b>Estructura ceremonial del Toque de Santo con tambor de fundamento</b>  | <b>Estructura litúrgica de <i>Osun Requiem</i> en la que aparecen cantos a Eleguá</b> | <b>Tipología de los cantos a Eleguá y su correspondencia con las estructuras citadas</b>   |
|---|---|--|
| <p>Oru seco o Igbody (en habitación cerrada)</p> <p>Sólo los tambores saludan a los orishas ejecutando 24 toques.</p>   |   |  |
| <p>Oru cantado o Eyá araná (en la sala de la casa, todos participan)</p> <p>Se incorporan a los tambores los cantos de carácter responsorial.</p> <p>Se utilizan cantos de invocación, llamada u oraciones.</p> <p>El primer canto se dedica a Eleguá y es acompañado por el toque La Lubanche.</p> <p>El segundo canto a Eleguá siempre se acompaña del toque La Topa.</p> <p>Posteriormente se interpretan los cantos a los demás orishas en su orden jerárquico.</p> | <p><i>Requiem aeternam</i></p>  | <p>Cantos a Eleguá</p> <p>Tipología de canto: súyeres (rezos u oraciones cantadas)</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Bara Suayo (toque La Lubanche)</li> <li>2. Agongo Laro (toque La Topa)</li> </ol> |
| <p>Guemilere o Iban Balo (si hay espacio se realiza en el patio)</p> <p>Es considerada una fiesta.</p> <p>Se rompe el orden de los cantos ya que éstos responden a los orishas que se hayan posesionado en los creyentes.</p> <p>El carácter de los cantos es más festivo y enérgico; tienden</p>   | <p><i>Benedictus</i></p>  | <p>Cantos a Eleguá</p> <p>Tipología de canto: fiesta</p>   |

|   |                         |  |
|---|-------------------------|--|
| <p>a llegar a un clímax por medio del trance.</p> <p>Los toques contienen ritmo de rumba. Entre ellos se encuentran el Cha cha Lokuafun, el Ñongo, el Iyesá, entre otros.</p>   |                         | <p>1. Ochimini e a (toque Cha cha Lokuafun)</p>  |
| <p>Cierre</p> <p>Regresa el orden ritual.</p> <p>Se ejecuta de manera <u>abreviada</u> un Oru seco dedicado a varios orishas.</p> <p>Posteriormente se ejecuta un Oro cantado que concluye con cantos de cierre a Eleguá.</p> <p>Se repite el toque La Topa correspondiente al orisha Eleguá.</p> | <p><i>Agnus Dei</i></p> | <p>Cantos a Eleguá</p> <p>Tipología de canto: cierre</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <u>Abreviación</u> de Bara Suayo</li> <li>2. <u>Abreviación</u> de Ochimini e a</li> <li>3. Eleguá agolona (toque La Topa)</li> <li>4. Eleganita</li> </ol> |

Tabla 2

#### 4.3.2 Plano teológico / Eleguá

La teología yoruba parte de una idea: Olodumare, Dios o deidad suprema, creó a los orishas y les otorgó el ashé, gracia o facultad para desempeñarse como sus emisarios. Por tanto, se establece la creencia en el poder de los orishas para intervenir en la vida cotidiana de los hombres, así como la idea de que todos los elementos y todas las fuerzas de la naturaleza se rigen por orishas determinados. Si bien la Santería respeta en última instancia la decisión de cada persona, al mismo tiempo reconoce la incapacidad de cada uno para escapar a su destino.<sup>112</sup> Por esta razón, desde el punto de vista teológico, se entiende que sea el canto del orisha Eleguá –dueño de las encrucijadas y quien ejerce el control sobre los destinos de los humanos–, el primer canto yoruba de la obra.

<sup>112</sup> Raúl Cañizares, *op.cit.*, pp. 9-10.

Eleguá es el mensajero entre el mundo divino y el humano, el que abre los caminos y las puertas en la vida, la personificación del azar y la muerte.<sup>113</sup> Es a él a quien se consagra el sacrificio propiciatorio y es invocado antes que ningún otro orisha. Eleguá es sincretizado con el Santo Niño de Atocha, por lo que se considera un orisha infantil, travieso, burlón, que, según los patakíes o leyendas de la religión, vive en la puerta de nuestra casa marcando la frontera entre el mundo interno (de la seguridad), y el externo (del peligro). Dicha figura ha sido asociada con la de Eshu, orisha que vive en la calle y que al entrar en la casa arrastra consigo la tragedia;<sup>114</sup> de ahí que, como sucede con la mayoría de los orishas, la combinación de ambos –lo positivo con lo negativo– se traduzca en la existencia de lo que en santería se conoce como “caminos”. Dicho concepto parte de los patakíes que establecen, de acuerdo con las historias y avatares de cada orisha, una subdivisión de éstos en varios caminos que contienen características específicas para las necesidades puntuales del ser humano.<sup>115</sup> Un ejemplo de esto es la primera división en 21 caminos de la relación Eleguá-Eshu. En esta sección adquiere una importancia fundamental puesto que ésta se conforma de dos cantos a Eleguá, correspondientes a caminos diferentes del orisha.

En la sección *Requiem aeternam* tanto el texto en latín como el texto yoruba aluden, desde el ámbito divino, a un destino ya trazado. Por un lado, el texto en latín cita de manera explícita a Dios, mientras que la expresión yoruba sugiere un mensaje divino que remite al mundo mágico a través de lo esotérico.<sup>116</sup> En la religión lucumí o santería, el mal y el bien, según se comprende en la fe católica, tiene poco significado. Para la santería, el mal, el pecado y el dolor significan falta de ashé.<sup>117</sup> El ashé constituye la proyección de una fuerza única y elemental que se representa a través de los atributos que distinguen a los orishas, como ocurre con Eleguá. Veamos la siguiente traducción.

---

<sup>113</sup> Natalia Bolívar Aróstegui, “Orishas del panteón.....”, p. 46.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> Sally Ortiz Aponte, *La esoteria en la narrativa hispanoamericana*, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1977, p. 93.

<sup>117</sup> Raúl Cañizares, *op. cit.*, p 27.

*INTROITUS/ Traducción*

*Requiem aeternam*

*Requiem aeternam dona eis, Domine:*

Dales Señor el descanso eterno

*et lux perpetua luceat eis.*

y que la luz perpetua brille para ellos.

Primer canto a Eleguá

*Bara su ayo omo oña la guana*

Fuerza vital que lejos y extensamente aparece

Niño que separa rajas y divide el camino

*Ko mama keñ(a) irawo e.*

No corte la estera de bondad de los iniciados.

*O bara wuayo e ke echu o dara omo oña la guana*

Fuerza vital que viene a entregarnos el Palo Ahorquillado

*Ko mama keñ(a) irawo e.*

No corte la estera de bondad de los iniciados.<sup>118</sup>

En este caso, el mensaje divino proveniente de Eleguá confirma la correspondencia entre las fuerzas celestiales y las fuerzas del mundo. Desde el plano divino existe la certeza de que algo sucederá irremediabilmente. En el plano mundano, por su condición humana, las decisiones le corresponden a Yarini, quien no puede renunciar a ejercer su libertad a fin de lograr el crecimiento personal dentro del plano espiritual. Así, se establece un cambio de rumbo, una división del camino que en el texto en latín ya está dado, y por tanto se pide el descanso eterno. Sin embargo, en el texto yoruba es una indicación de presagio de lo que va a acontecer. Ambos textos coinciden con el plano dramático de la obra pues desde el prólogo, el personaje la Jabá anuncia los infortunios que acechan a Yarini, y por tanto, desde el primer acto se sabe, por medio del oráculo, que se encuentra en peligro de muerte.<sup>119</sup>

Respecto a la presencia del orisha Eleguá en esta sección, encontramos una indicación que no debe pasarse por alto: el cambio de tempo a partir de la exposición del

---

<sup>118</sup> En *Cantos a los Orishas*, 2012, <[www.slideshare.net/krenpdron/canto-a-los-orishas-con-sus-traduccionesen-pdf](http://www.slideshare.net/krenpdron/canto-a-los-orishas-con-sus-traduccionesen-pdf)> [consultado el 31 de enero de 2014].

<sup>119</sup> Raúl Cañizares, *op.cit.*, p 52.

segundo intertexto yoruba sobre la oración litúrgica *Kyrie eleison*.

lu - - - ceat e - is *mf* o - mo - nia la - gua - na ma - na ke - ñi - ra - hu

**Allegro** Canto a Eleguá

Soprano (S):

Alto (A):

Tenor (T): *f* Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

Bass (B): e *f* Ky - ri - e e - le - i - son

Soprano (S): *f* A - kon - ko la - ko a - kon - ko la - ro - ye E - le - gba ne - ma saun

Canto a Eshu agongo ogo

Debe observarse que la indicación *Allegro* en el compás 29 no es gratuita, ya que se halla estrechamente relacionada con su intertexto yoruba. Sin duda el compositor era completamente consciente de ello ya que el canto ahora empleado por Álvarez invoca dos de los caminos de Eleguá: Eshu agongo ogo, el dueño de la rapidez, el que ataca y se defiende con una herramienta mágica tipo mazo, denominada ogo; y Eshu laroye, dueño del título de honor, el que vive en la puerta de la casa.<sup>120</sup>

*Kyrie eleison*

*Kyrie eleison.*  
Señor ten piedad.

*Christe eleison.*  
Cristo ten piedad.

Segundo canto a Eleguá

*Agongo laro, agongo laroye*  
El dueño de la rapidez, el dueño que posee los títulos de honor.

<sup>120</sup> Natalia Bolívar Aróstegui, “Orishas del panteón...”, pp.51-54.

*Kyrie eleison.*  
*Kyrie eleison.*

*Elegua de masankio*  
El dueño de la fuerza vital viene, pero no sólo me saluda.<sup>121</sup>

Lo anterior presupone un contraste importante desde el punto de vista interpretativo, ya que la presencia de este canto conlleva a un cambio de carácter que el compositor supo materializar tomando como referencia el tipo de toque que se emplea en este sùyere en el plano estructural-ceremonial. Para establecer la diferencia de tempo entre los cantos Bara Suayo (toque La Lubanche), caracterizado como uno de los toques más lentos y el toque La Topa, correspondiente a Agongo Laro, Álvarez recurre a las prácticas vivas de estos rituales. Se entiende que el segundo canto debe interpretarse en un tempo más rápido e impetuoso en contraste con el primero (Bara Suayo), que tiene un sentido de invocación.

Este giro interpretativo se refleja en la música que corresponde al texto en latín, a la que en esta segunda parte el compositor imprime la energía rítmica del material yoruba creando un contrapunteo rítmico entre las cuerdas del tenor y el bajo. Debe entenderse que tal efecto parte del protagonismo del espíritu del canto yoruba respecto de los demás elementos compositivos; esta riqueza rítmica que muestra la partitura podría aprovecharse, –en la interpretación–, por medio del énfasis de las acentuaciones prosódicas del texto que confluyen en una combinación de acentos en el primer y segundo tiempo indistintamente.

The image shows a musical score for a Kyrie eleison. It is marked 'Allegro' and starts at measure 29. The score is for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano and Alto parts are mostly rests. The Tenor part has a melody with lyrics: 'Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,'. The Bass part has a more rhythmic accompaniment with lyrics: 'Ky - ri - e e - le - i - son'. There are prosodic accents marked with blue arrows and numbers 1 and 2. A note at the bottom explains: '(La fórmula 1 y 2 en el mismo compás se repite sucesivamente)'. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics include 'f' (forte).

<sup>121</sup> En *Cantos a los orishas*, 2012 <<http://www.slideshare.net/krenpdron/canto-a-los-orishas-con-sus-traduccionen-en-pdf>> [consultado el 31 de enero de 2014].

### 4.3.3 Plano estructural-ceremonial / Ituto

Otra ceremonia que Álvarez emplea en la composición de *Osun Requiem* es el Ituto, nombre que recibe el ritual funerario que se realiza dentro de la Regla de Osha a los que ya han sido iniciados en la religión. El concepto teológico del Ituto equivale a refrescar el alma del difunto en pos de la tranquilidad eterna, y el de garantizar que llegue con éxito en su camino hacia el cielo (orun) para que su espíritu no quede anclado en la tierra. En el desarrollo de este ritual se realiza un Oru cantado a Egún, concepto que atañe a los espíritus de los muertos.<sup>122</sup> En tal ceremonia, cuando se trata de un difunto que había sido presentado en vida (en añá, tambores batá consagrados), obtiene entonces el derecho a ser despedido con tambor de fundamento, el cual debe tocarse en el recinto funerario donde los omo alañá o tamboreros iniciados tañen de pie el Oru seco, para luego continuar, con el Oru cantado, una vez sentados al lado del féretro a los pies del difunto.<sup>123</sup>

El repertorio del Ituto está conformado mayoritariamente por toques correspondientes a Ogue,<sup>124</sup> por lo que toques festivos como el Ñongo, Iyesá y Chacha Lokuafun,<sup>125</sup> no figuran en lo absoluto en la ceremonia en honor a Egún, que en el oficio mortuario se interpreta con los asistentes girando alrededor del ataúd mientras entonan sus cantos. Cuando concluye este Oru, se procede a sacar el féretro; al salir el cortejo, la tinaja utilizada en vida por el difunto para traer agua del río en el ritual de iniciación, se estrella contra el piso.

Al final de la obra, en la sección *Agnus Dei*, Álvarez emplea dos cantos a Egún que se utilizan en las prácticas vivas durante este último elemento ceremonial que es la salida del féretro y el rompimiento de la tinaja. El primero es el canto Chon Chon, señalado en la tabla 1 como canto de despedida, y que en el culto ceremonial se utiliza para acompañar el ataúd al retiro funerario.<sup>126</sup> El segundo, es el canto Baga Baga, señalado en la misma tabla como rezo, y que responde a la acción del rompimiento de la tinaja, cuando el féretro,

---

<sup>122</sup> Natalia Bolívar Aróstegui, “Orishas del panteón...”, p.35.

<sup>123</sup> En *Ituto*, 2012 <<http://religionysanteria.blogspot.mx/2009/11/ituto.html>> [consultado el 2 de febrero de 2014].

<sup>124</sup> En *Filosofía de Ifá*, 2013 <<http://es.scribd.com/doc/156522079/55064552-Filosofia-de-Ifa>> [consultado el 2 de febrero de 2014].

<sup>125</sup> En *Histoire des tambours Batá de l'île de Cuba. Ortiz et ses relations avec les Olubatas havanais*, 2006 <<http://echuaye.blogspot.mx/2007/03/ortiz-et-ses-relations-avec-les.html>> [consultado el 2 febrero de 2014].

<sup>126</sup> En *Ituto*, 2012 <<http://www.slideshare.net/julioapardillo/ceremonias-funebresyrminovaldes>> [consultado el 28 de enero de 2014].

seguido por el cortejo, se dirige al cementerio.<sup>127</sup>

Un nuevo canto a Egún es presentado en la sección *Confutatis*; se trata de uno de los más conocidos –Aungba Guaori– perteneciente al Oru cantado, un canto que, desmarcado del ritual fúnebre, suele acompañarse del toque Yakota.<sup>128</sup> Nuevamente el compositor, al distinguir las fronteras entre los mundos Ayé, correspondiente a los vivos, y Ará Orun o Ará Onú, al de los antepasados fallecidos, demuestra el amplio conocimiento del uso ritual de los cantos. La muerte de Yarini es representada en el *Agnus Dei* al incorporársele cantos relacionados al repertorio fúnebre (Ará Orun) de la religión afrocubana con un carácter evidente de despedida al difunto.<sup>129</sup>

#### 4.3.4 Cita alusiva al argumento teatral / Egún y Oddúa

Tal como se indicó, el canto Aungba Guaori dedicado a Egún es introducido por vez primera en la sección *Confutatis*. Recordemos que este concepto es la representación de los espíritus muertos, aspecto que desmarcado del rito luctuoso ceremonial que acabamos de analizar nos conduce a pensar que el compositor lo hubiera incluido para sugerir la presencia del personaje la Macorina,<sup>130</sup> la prostituta ya fallecida que intenta llevarse a Yarini al otro mundo. Visto de este modo, podríamos concluir que el canto a Egún es una alusión<sup>131</sup> al espíritu de este personaje –la Macorina–, que en el plano dramático representa una forma inmaterial de contacto con el mundo de los muertos. El sesgo dramático de mayor contenido alusivo lo constituye el momento exacto en el que Yarini, sin resistirse al llamado de la Santiaguera, gira la cabeza aludiendo al beso mortal del espíritu de la Macorina, como podemos constatar en el siguiente parlamento.

---

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> En *Coco a Egún*, 2010 <<http://revistamundoyoruba.blogspot.mx/>> [consultado el 28 de enero de 2014].

<sup>129</sup> Los nombres que los tocadores dan a los diferentes toques son muy variables; en muchos casos son onomatopeyas del propio toque. Se pueden encontrar cambios de uno a otro tocador de batá, de acuerdo con la tradición en la que se han formado.

<sup>130</sup> En la obra de teatro la Macorina representa el espíritu de una prostituta muerta que protege al personaje de la Santiaguera y quiere llevarse con ella a Yarini. La Macorina fue un personaje real, la prostituta más famosa de La Habana en las primeras décadas del siglo XX. Se dice que fue la primera mujer en conducir un automóvil en La Habana, y también se le atribuyen dones curativos. Ella sirvió de inspiración al escritor español Alfonso Camín (1890-1982) para escribir su poema Macorina, que luego fue musicalizado por Chavela Vargas (1919-2012), transgrediendo así los muros de la literatura para convertirse en unos de los estribillos más conocidos en América Latina: “Pónme la mano aquí Macorina”.

<sup>131</sup> Para López Cano la alusión está conformada por “referencias vagas, posibles o latentes a estructuras, sistemas o procedimientos generales que una obra hace hacia el estilo general de un autor, tipo de música o incluso una cultura musical. No son evidentes y requerimos que el autor o un especialista nos señale su existencia”. Rubén López Cano, “Música e intertextualidad”, p. 36.

Yarini: ¿Quién me llama?  
 Jabá: He sido yo, que he pronunciado tu nombre...  
 Yarini: ¿Por qué, Jabá, en vez de la tuya, oigo la voz a la que no podré resistirme?  
 Jabá: ¿La de quién?  
 Yarini: La Santiaguera.  
 Jabá: Para esa voz estás sordo. Hay alguien que puede oírla y atenderla: Lotot.  
 Santiaguera: Alejandro...  
 Yarini: Lo sé.  
 Santiaguera: Alejandro...  
 Jabá (Desde el suelo, a los pies de la Santiaguera): Rey mío, repite mis palabras; dilas con todo el corazón “Bendita Santa Bárbara, te lo suplico...”  
 Yarini: Bendita Santa Bárbara, te lo suplico...  
 Jabá: “Dame fuerzas para seguir mi camino!”  
 Yarini: ¡Dame fuerzas para seguir mi camino!  
 Santiaguera: Alejandro...  
 Yarini: ¡No podré! Me siento... como a orillas del mar... ¡Junto al cadáver de un naufrago que me invitara a pasear sobre las olas!  
 Santiaguera: Alejandro...  
 Yarini: ¡Es ella! ¡No podré!  
 Jabá (Se levanta): ¡Maldita seas! ¡Quién tuviera un puñal para hacerte así... y hundirtelo en el corazón!  
 Santiaguera: Alejandro...  
 (Pausa. Yarini vuelve lentamente la cabeza, ve a la Santiaguera y se dirige a ella con los brazos abiertos. Según se acerca Yarini al reservado, la Jabá se retira, horrorizada, hacia el grupo que forman Bebo y los tres acompañantes. La Santiaguera se levanta y se arroja en los brazos de Alejandro. Boca con boca, quedan unidos hasta el final del acto. Un silencio. Se oye la campanilla de la puerta. Entra Dimas, por el pasillo del fondo.)<sup>132</sup>

La acción dramática correspondiente al verso final desencadena, mediante un lenguaje no verbal, la maldición. La materialización del espíritu de la Macorina en el cuerpo de la Santiaguera determina la confusión de Yarini, toda vez que éste acaba por besarla mientras ella es poseída por la Macorina.<sup>133</sup> El texto litúrgico *Confutatis maledictis*/Confundidos los malditos, describe el dominio de lo mágico y la preponderancia de lo divino sobre lo terrenal. En el verso *flammis acribus addictis*/arrojados a las llamas voraces, se asume el derrotero del infierno, es decir, la muerte. En el plano musical la cita alusiva es representada mediante la repetición de un modelo melódico corto y veloz que pasa a modo de propagación de una voz a otra, partiendo desde el registro grave de la línea del bajo.

<sup>132</sup> Carlos Felipe, “Réquiem por Yarini”, pp. 245-247.

<sup>133</sup> De acuerdo con Montes Huidobro, la Santiaguera es “sólo un pretexto corporal de una presencia espiritual”. Véase Matías Montes Huidobro, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Ediciones Universal, Miami, 1973, p. 292.

Bass

Bass

A

T

T

B

Con fu - - - ta tis mal e -

Con fu - - - ta tis mal e -

Imitación constante del mismo patrón

flam - - - mis a - - - cri

tis

dic tis

dic - tis

Patrón ascendente hacia las demás cuerdas

La repetición del mismo modelo melódico-rítmico de manera constante debe entenderse desde el plano interpretativo como una ráfaga que llega y no se detiene, un designio veloz y conjurado. De hecho, la sección concluye con la misma repetición del modelo indicando en la partitura: “repite perdiéndose”. Esto podría contemplarse como una alusión a la manera en la que suele aparecer y desaparecer lo sobrenatural o lo mágico.

Por último refirámonos a la deidad Oddúa, que domina el universo yoruba de la sección *Lacrymosa*. Ésta, al igual que el ejemplo anterior, no equivale a un personaje humano del argumento teatral. Oddúa es en este caso la cita alusiva a la muerte, elemento introducido en un momento culminante, cuando ya se confirma el destino fatal de Yarini. Oddúa es el orisha dueño de la muerte y la soledad, el mismo que en el sincretismo con la religión católica encarna a Jesucristo.<sup>134</sup> El texto litúrgico, la presencia de Oddúa y el trabajo compositivo realizado en esta sección, confirma la idea de que el compositor quiso dotarla de un significado especial. Aquí se le da un tratamiento protagónico al canto yoruba, que en esta sección surge acompañado por una suerte de letanía a cargo de las voces masculinas. El canto, a diferencia de lo que ocurre en otras secciones, aparece dominando

<sup>134</sup> Natalia Bolívar Aróstegui, Carmen González, *Mitos y leyendas de la comida afrocubana*, Editorial Plaza Mayor Incorporated, San Diego, 2000, p. 67.

las relaciones textuales internas, ya que Álvarez lo desarrolla desde el punto de vista melódico; de esta forma el texto latino, la textura, el ritmo y demás elementos pasan a un segundo plano. Dada nuestra perspectiva de análisis, consideramos que es esta la sección que a nivel interpretativo arroja la aceptación y la confirmación de la muerte de Yarini. De esta manera, desde el ámbito musical, el compositor replica el código de la dramaturgia teatral que le otorga características divinas, jerárquicas y epopéyicas al personaje principal, al mejor estilo de la tragedia clásica griega. Tal como lo indica la Jabá: “¡Yarini el chulo es el Rey!”<sup>135</sup>

#### 4.3.5 Cita textual al argumento teatral / Shangó

Algunos analistas encuentran en la obra teatral *Réquiem por Yarini* elementos pertenecientes al género de la tragedia clásica griega; esto se observa en el perfil psicológico de los personajes y sus circunstancias, así como en algunos rasgos de la estructura de la obra que adquieren funciones semejantes a las del coro trágico.<sup>136</sup> Carlos Felipe Hernández recurre a ciertas características de los héroes de la tragedia clásica para conformar el personaje de Yarini, a quien se le compara con un héroe homérico. La relación de los textos bíblicos y yorubas en correspondencia con la trama, particularmente en la sección *Rex tremendae majestatis*, nos llevan a concluir que esta sección es una cita textual<sup>137</sup> a la entrada en escena de Yarini al final del primer acto, con toda la carga simbólica de sus atributos, tal como es descrito por Elina Miranda Cancela:

Yarini nos es presentado en su momento de mayor esplendor. El carácter de ritual que asumen las acciones cotidianas como el vestirse o encender el cigarro, la satisfacción que experimenta con las palabras de la Santiaguera [...] la humillación del rival, todo está en función de que más que a un rey se le compare con un dios.<sup>138</sup>

La anterior descripción establece un punto de contacto entre los textos bíblicos y los yorubas de la sección *Rex tremendae majestatis*. En el texto bíblico se sustituyen las

---

<sup>135</sup> Carlos Felipe, *op.cit.*, p. 194.

<sup>136</sup> Elina Miranda Cancela, *op. cit.*, p. 46.

<sup>137</sup> Para López Cano la cita se da “cuando el compositor hace referencia a otra obra concreta del él mismo o de otro compositor” [...] la mayoría de las veces la cita contrasta con el resto de la música”. Rubén López Cano, “Música e intertextualidad”, p.31.

<sup>138</sup> Elina Miranda Cancela, *op. cit.*, p. 48.

palabras Señor o Cristo por Rey, vocablo que se repite en el texto yoruba al citarse al orisha Shangó, quien en el mundo mágico-religioso de la obra teatral representa a Yarini. Veamos la traducción de ambos.

*DIES IRAE/ Traducción*

*Rex tremendae majestatis*

*Rex tremendae majestatis,*  
¡Oh rey de tremenda majestad

*Qui salvandos salvas gratis,*  
Que a los que haz de salvar salvas  
gratuitamente!

*Salva me, fons pietatis.*  
Sálvame, fuente de piedad.

Cantos a Shangó

*Mo fo yu guo rele Chango mo fo yu guo  
rele.*

Changó, yo uso mi cabeza para que sea  
cubierta por lo bueno.

*Mo fo yu guo rele o a la yo ta ibo le.*  
Yo uso mi cabeza para que sea cubierta por  
lo bueno.

*(alado lube lube lube yombala)*  
el dueño que agujerea y rebana para  
satisfacer su apetito, Él rescatador.

*(o o fu u sago e e ayaba mira oba koso)*  
la valentía está en la casa del rey de Koso  
que no se colgó.<sup>139</sup>

En esta traducción del yoruba que acabamos de observar encontramos una serie de significados no siempre fácil de comprender a simple vista. Esto se debe a que el texto proviene de las leyendas o patakíes en las que se basa la Regla de Osha, en las cuales Shangó es conocido por sus múltiples hazañas heroicas derivadas de su reinado en Koso, donde era temido y respetado. En algunos de los patakíes se menciona el hecho de que Shangó se hubiese ahorcado en uno de los árboles sagrados de nombre Ayán, mismo que por su importancia es aún utilizado en su culto. Con madera de este árbol se tallan las varas con las que se baila en sus toques y se construyen los tambores batá, que de acuerdo con la tradición oral le corresponden al orisha. Por ello, el verso alusivo a “el rey no se colgó”, refiere al momento en que sus seguidores combatían proclamando esta frase en una especie

---

<sup>139</sup> En *Cantos a los Orishas*, 2012 <<http://www.slideshare.net/krenpdron/canto-a-los-orishas-con-sus-traduccionen-pdf>> [consultado el 31 de enero de 2014].

de reivindicación, puesto que muchas de las leyendas mencionaban que él –Shangó– había abdicado a su trono en Koso.<sup>140</sup> De acuerdo con los patakíes, este orisha representa la ira de dios, y su notable historia épica y heroica le merecen ser considerado y recordado como una divinidad. Los numerosos poemas heroicos alrededor de este orisha forman parte de los actuales cultos a Shangó en Cuba, donde se convirtió en exponente de la religión afrocubana junto a Osun.<sup>141</sup>

En este punto conviene recordar que en la obra de teatro, Yarini sólo aparecerá en escena al final del primer acto. Así pues, el compositor hace coincidir su entrada triunfal a escena con la primera aparición en la obra de un canto a Shangó. Con ello se pretende exaltar la figura de ambos en tanto son considerados aquí rey del universo yoruba el uno y “rey” de los chulos el otro. Esto explica que musicalmente se le dé al vocablo *Rex* una gran importancia. Aparece sobre un acorde de oncena escrito como síncopa, es decir, con un comienzo acéfalo, aspecto que desde el punto de vista interpretativo nos obliga a acentuar la palabra, algo inevitable si consideramos la dinámica *f* indicada en la partitura. Observemos a continuación la forma cómo resuelve el compositor la presentación de Yarini en escena desde el plano musical.

Moderato ♩ = 72

Soprano  
 Alto  
 Solo Tenor  
 Tenor  
 Bass

*f* Rex tre - men dae  
*ff* Rex tre - men dae

*f* Mo fo yu guo - re le *mf* Mo fo

*f* Rex tre - men dae  
*ff* Rex tre - men dae

*f* Rex tre - men dae  
*ff* Rex tre - men dae

Síncopa, carácter afirmativo      Énfasis textual

<sup>140</sup> *Ibid.* Ciudad de Nigeria donde según los patakíes Shangó reinó por siete años.

<sup>141</sup> *Ibid.*

En el ámbito musical estas relaciones intertextuales derivan en contrastes importantes entre el réquiem occidental y los cantos yorubas. En la mayoría de las secciones se originan diferenciaciones en la dinámica rítmica, incluso cuando la melodía es esencialmente la misma, como es el caso de la exposición fugal en el *Requiem aeternam*. Contrastes en la textura y estratificaciones tesiturasales evidentes en las secciones *Tuba mirum*, *Rex tremendae majestatis*, *Confutatis*, *Lacrymosa*. O sea, el particular sincretismo cultural que se expresa en el texto dramático –producto, en parte de una analogía entre la historia de Yarini y la mitología yoruba– tiene su analogía sonora en *Osun Requiem*.

## 5. Recursos compositivos de contraste entre el material yoruba y expresiones musicales occidentales. Herramientas de conocimiento para el trabajo coral

### 5.1 El estilo responsorial. Tratamiento no convencional en ambas liturgias

El estilo de canto responsorial constituye una de las expresiones musicales mejor conservadas en los repertorios de culto, como ocurre en el yoruba de Cuba. Esto ha sido planteado por el antropólogo Fernando Ortiz desde el siglo pasado, mediante el estudio minucioso de la música de raíz africana en las prácticas religiosas yorubas,<sup>142</sup> en las que refiere la existencia ancestral del canto responsorial y/o antifonal en sus cultos religiosos, tal como ocurre en culturas occidentales y no occidentales.<sup>143</sup> Ortiz describe el canto responsorial a través del dialogismo entre el solo y su respuesta coral, que también es conocido como estructura llamado-respuesta. Tal efecto presupone en la práctica ritual una ejecución colectiva que deriva en la gestación de una voz tímbrica que responde al grado de significación e intensidad mágico-religiosa establecido por la función ceremonial.<sup>144</sup>

La sección *Dies Irae* presenta elementos del estilo responsorial por medio de la voz tímbrica o Llamado a un canto a la diosa Oyá, dueña de las puertas del cementerio en la cosmogonía religiosa yoruba. Como algunas fuentes lo indican, muchos de sus cantos suelen ser tocados en *tempi* lentos, a modo de evocación de ceremonia fúnebre dentro de una función religiosa.<sup>145</sup> Lo anterior constituye un paralelo con el contenido bíblico del himno medieval *Dies Irae*, que en la actualidad sólo figura como parte de la *sequentia* de la Misa de difuntos o Liturgia de las Horas en el rito católico, con objeto de crear una conciencia colectiva de la muerte. Los versículos del himno expresan una atrofia de la esperanza, cuando junto al advenimiento del Señor se disparan signos apocalípticos que dan por hecho la condición pecadora del hombre.<sup>146</sup>

Álvarez emplea el carácter responsorial del estilo de canto yoruba como un

---

<sup>142</sup> Fernando Ortiz, *Los instrumentos de la música afrocubana*, vol.4, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana, 1955, p. 242.

<sup>143</sup> *Ibid.* En la misma página el autor señala: “Los cánticos yorubas son todos de carácter antifonal o responsorial, como sucede por lo común en todas las liturgias sagradas, inclusive en la gregoriana de los católicos”.

<sup>144</sup> Fernando Ortiz, “La africanía de la música...”, p. 252.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>146</sup> Henri- Irénée Marrou, *Teología de la Historia*, Ediciones Rialp, Madrid, 1978, pp. 38-40.

elemento común a las dos religiones, ya que en el catolicismo el salmo responsorial forma parte del uso litúrgico ceremonial, como es el caso de la Liturgia de la Palabra, en la que mediante la presencia de Dios se actualiza la fuerza de la salvación en una estructura responsorial de escucha-respuesta.<sup>147</sup> Recrea asimismo el carácter responsorial al trabajar el canto a Oyá como una especie de *cantus firmus*, correspondiente al género renacentista misa de parodia.<sup>148</sup> Trasladado a la partitura esto significa que en el Llamado, el canto yoruba es colocado a la antigua usanza en la cuerda del tenor; luego pasa a la cuerda de la soprano en la Respuesta, y cuando ésta se repite, el tema del canto yoruba aparece como una variación del original y da lugar al desarrollo temático de la segunda parte. El *cantus firmus* desplazado de lugar resulta una de las características de la misa de parodia, como lo es también el origen no eclesiástico de dicho canto (canto a Oyá). Por ello, proponemos analizar este elemento desde el campo de la semiótica como una cita de materiales generadores.<sup>149</sup> Observémoslo.

The image shows a musical score for a piece titled "Canto a Oyá". It is divided into two main sections: "LLAMADO" and "RESPUESTA".

**LLAMADO:** This section is for Tenor and Bass. The Tenor part is marked "solo" and "p". The lyrics are: "O ya o ye o i mba o kei mba le ta pka." Below the Tenor part, it says "Tratamiento de *cantus firmus*". The Bass part is mostly silent.

**RESPUESTA:** This section is for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It is marked "Lento" and "♩ = 40". The lyrics are: "Di - es i - rae, di - es il - la sol - vet sae - clum in - fa - vil - la,". The Soprano part is marked "pp" and "Desplazamiento del *cantus firmus* como en la parodia". The Alto part is marked "pp". The Tenor part is marked "tutti" and "pp". The Bass part is mostly silent.

<sup>147</sup> Antonio Alcalde, *El canto de la misa: de una liturgia "con cantos" a una "liturgia cantada"*, vol. 34, Editorial SAL TERRAE, Santander, 2002, p. 119.

<sup>148</sup> Francisco Guerrero, *Missarum liber primus*, Editorial CSIC-CSIC Press, Madrid, 1982, p. 28.

<sup>149</sup> Para el musicólogo Omar Corrado la cita de materiales generadores puede constituirse por ejemplos de motetes o misas construidas a partir del *cantus firmus*. Omar Corrado, "Posibilidades intertextuales...", p. 34.

Variación del canto a Oyá como en la tradición oral

LLAMADO

*solo*

T 8 A ka ra o ye o im ba o kei mba le ta pka

*p*

B

RESPUESTA

13 Lento

S sol - vet sae - clum in fa - vil - la, tes - te Da - vid

Cita de materiales generadores en desarrollo

A sol - vet sae - clum in fa - vil - la, tes - te Da - vid

En el ejemplo anterior puede apreciarse cómo el compositor juega con la estructura responsorial por medio de técnicas compositivas que permiten resignificar ambos contenidos religiosos. La Respuesta al Llamado no se presenta de manera tradicional puesto que Álvarez no emplea el texto yoruba; tampoco al unísono u octava, tal como sucede en la tradición oral; más bien la Respuesta es dominada por el universo litúrgico y sus evocaciones históricas en un imbricado tejido que incorpora el lenguaje contemporáneo en la partitura mediante una armonía caracterizada por acordes e inversiones de séptima. Tal fusión y variación del *cantus firmus* es llevada a la máxima expresión en la segunda parte, en la que Álvarez revitaliza aún más el carácter responsorial mediante un tratamiento no convencional. En este caso, crea un responsorio entre las voces femeninas y masculinas con la utilización de la cita de materiales generadores, recurriendo a la tradición oral yoruba mediante el empleo del paralelismo por medio de intervalos de terceras y octavas, las cuales aparecen en medio de un *corpus* musical dominado por el texto en latín. Los intervalos antes mencionados se expresan a modo de progresiones armónicas ascendentes que definen el clímax dramático de toda la sección. Veámoslo en el siguiente ejemplo.

*ff* Octavas paralelas como reminiscencia del estilo responsorial de la tradición oral africana

T  
sae - clum in fa - - vil - la,

B  
sae - clum in fa - - vil - la,

38 Clímax, uso de enarmonía y disonancias como densidad dramática

S  
quan - do ju - dex est ven - tu - rus,

A  
quan - do ju - dex est ven - tu - rus,

T  
Di - es i - rae, cun - cta stric - te dis - cu - ssu - rus.  
*poco rit.* *molto dim.* *p*

B  
Di - es i - rae, cun - cta stric - te dis - cu - ssu - rus.  
*poco rit.*

En tal contexto la llegada a la octava representa una consonancia perfecta en el universo litúrgico.

Los compases anteriores muestran la densidad armónica que alcanza el *Dies Irae*. La ira de Dios es representada mediante la expansión del registro vocal, la incorporación del *divisi*, la reiteración e insistencia melódica en la línea de la soprano, la expansión dinámica y el uso del intervalo de octava como consonancia perfecta sobre el texto traducido del latín: “con estricto rigor”. Estos elementos indican, en el momento de la interpretación, un contraste entre el canto responsorial de la primera parte, de carácter expositivo, y el de la segunda, un desarrollo exponencial del responsorio hacia el clímax del dibujo dramático del texto en latín. En este sentido valdría la pena revisar algunos aspectos para el trabajo coral del *divisi* y otras demandas corales.

### 5.1.1 Metodología para el trabajo del *divisi*. Balance de las notas duplicadas o al unísono

Una de las características del *divisi* es la incorporación de notas duplicadas, así pues, el primer paso es detectarlas. Debemos seleccionar, posteriormente, las cuerdas que contengan

las notas duplicadas o al unísono. A partir de esto trabajaremos con ellas en la búsqueda del balance sonoro del registro vocal. Por ejemplo, si el unísono se presenta en un registro de la cuerda del tenor con poca sonoridad, como son los graves, y el bajo tiene la octava escrita en su tesitura y en indicación de *ff*, deberá evitarse que los tenores fueren la voz. Esto quiere decir que si el tenor no puede cantar *ff* en ese registro, tampoco podrá hacerlo el bajo, por tanto se debe llegar al *ff* por medio de la compensación dinámica y de la unificación del color vocal entre ambas voces a fin de buscar un acertado balance en la sonoridad.

### 5.1.2 La conducción armónica

En el *divisi* encontramos líneas con saltos interválicos que influyen de manera determinante en la asociación armónica fundamentalmente de las voces intermedias. El *Dies Irae* es un ejemplo de ello, mediante la elaboración de una progresión armónica a lo largo de veinte compases en los que se integran líneas melódicas sin rumbo fijo.

29

S  
dis - cu - ssu - rus. Di - es i - rae, di - es il - la  
*mf*  
... así sucesivamente

A  
dis - cu - ssu - rus. Di - es i - rae, di - es il - la  
*mf*

Ensayar toda la sección cantando solamente la primera y tercera nota de cada compás con la figura blanca, sin incluir las notas de paso

32

S  
sol - vet sae - clum in fa - vil - la, tes - te Da - vid  
*f*

A  
sol - vet sae - clum in fa - vil - la, tes - te Da - vid  
*f*

Como observamos en el ejemplo anterior, la cuerda de la contralto comienza con una progresión armónica por grados conjuntos que posteriormente se dificulta con la entrada del *divisi* y las relaciones armónicas entre ambas. Para ello, se aconseja trabajarla desde el compás 20 al 39 cantando sólo la primera figura del compás (negra con punto) y la tercera (negra o negra con punto), como si fueran blancas, obviando así las notas de paso. Esto ayudaría al oído en la detección de los pilares armónicos importantes

sin tener que involucrar toda la información musical, de modo que vayamos desde el entrenamiento auditivo hasta la comprensión del dibujo armónico. Antes de unir las diferentes cuerdas el ejercicio puede realizarse las veces que sean necesarias.

### **5.1.3 Trabajo coral de llamados y respuestas**

1. Deberán ensayarse la pronunciación de las dobles consonantes correspondiente a los Llamados del canto responsorial. Se sugiere pedir al solista que pronuncie el texto sin música haciendo énfasis en la articulación de las dobles consonantes de manera exagerada. De esto resulta que la vocal que se encuentra antes de la doble consonante se pronuncie débilmente y por tanto la frase adquiera en su totalidad un color más percutido.
2. Trabajar las Respuestas como contraste al canto yoruba. El texto en latín debe cantarse *legatto*, y para ello es necesario enfatizar que las vocales deben ser largas, las consonantes pequeñas y articuladas justo hasta el final de la vocal. De esa manera logramos una conducción vocal sin acentuaciones intermedias.
3. Lograr que la segunda Respuesta de la contralto emplee voz de cabeza, ya que se encuentra en un registro grave en el que suele involucrarse la voz de pecho. Esto permitirá un mejor empaste en las voces femeninas. (Ver ejemplo 6 para los tres puntos).

## **5.2 El estilo responsorial de tradición oral africana y el Lamento en la liturgia católica**

El estilo de canto responsorial, una de las expresiones musicales pertenecientes a la tradición oral africana, se convierte en materia prima para la construcción de la sección *Lacrymosa*, a través de la evocación del Lamento.<sup>150</sup> Así pues, a diferencia del ejemplo anterior, donde la Respuesta del canto responsorial asumía un lenguaje occidental desde el punto de vista armónico y litúrgico, en esta sección, todo el responsorio –Llamado y Respuesta– corresponde al universo yoruba. El compositor rompe con el esquema de las

---

<sup>150</sup> Rubén López Cano, *De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los tonos humanos de José Marín (ca. 1618-1699)*, Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 645-646.

prácticas vivas en las que este canto es interpretado por una voz masculina. El carácter responsorial aparece dominado por las voces femeninas, de modo que el Llamado (soprano solista) y Respuesta (sopranos y contraltos) dan paso a la incorporación de una cita estilística.<sup>151</sup> El Lamento sirve de base estructural al canto yoruba correspondiente a la deidad Oddúa y nos es presentado como un parte aguas en el contexto de la obra, ya que es la única sección que se contrapone al tratamiento polifónico dominante en *Osun Requiem*. El Lamento funde sus raíces en las óperas y cantatas europeas del siglo XVII, como uno de los géneros perteneciente a la *seconda pratica*, donde se privilegian los afectos<sup>152</sup> de la voz a través de una variedad de recursos expresivos, figuras retóricas y alegoría musical.<sup>153</sup>

La cita estilística al Lamento se relaciona aquí con el significado cosmogónico de la deidad Oddúa, quien representa la soledad y la muerte. Así pues, desde los primeros compases de la sección el texto en latín describe el tema de la muerte y el resurgimiento de las cenizas mediante una de las figuras retóricas más empleadas en el Lamento como es la *catabasis*.<sup>154</sup> Dicha figura, dentro de las teorías de la retórica musical, es una melodía que desciende por grados conjuntos y que afectivamente describe el abatimiento y la queja.<sup>155</sup> En este caso, tal afecto es introducido en la línea del bajo desde un principio.

Moderato ♩ = 52

Soprano

Alto

Tenor *sempre legato*

Bass *sempre legato* Tetracordo

*p* La - cry - mo - sa di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la

*p* La - cry - mo - sa di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la

Figura retórica *catabasis* = lamento

<sup>151</sup> El musicólogo Omar Corrado describe la cita estilística como “la reconstrucción de gestos formales y expresivos dominantes de un estilo sin referencia particular a una obra determinada, con diversos grados de fidelidad”. Omar Corrado, “Posibilidades intertextuales...”, p. 34.

<sup>152</sup> La teoría de los afectos es una traducción al español del término alemán *Affektenlehre*, palabra que ya estaba en uso durante los siglos XVII y XVIII. A pesar de que en la práctica musical la afinidad de la música con el lenguaje verbal ya existía, fue a través de Athanasius Kircher (1602-1680) con su obra *Mussurgia universalis sive magna consoni et disoni* que se formula de manera completa este concepto.

<sup>153</sup> Rubén López Cano, “De la retórica a la ciencia cognitiva...”, p. 645.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 651.

<sup>155</sup> *Ibid.*

En el ejemplo anterior observamos también cómo la línea del bajo se conforma por dos tetracordos que responden a la misma figura retórica *catabasis*; a lo largo de la sección ésta se repite y combina con reiterados *ostinatos* de tetracordos descendentes.<sup>156</sup> La curva descendente de tales figuras retóricas hacia las notas más graves –que en el *Lacrymosa* aparece en la línea del bajo de manera ininterrumpida–, nos remite a la búsqueda de profundidad. Para lograrlo, el compositor utiliza exclusivamente los registros medio y grave de las cuerdas del tenor y del bajo, como si las voces masculinas tuvieran un significado cognitivo de mortalidad que acompaña la voz femenina en un canto a Oddúa sumamente expresivo. El rezo a esta deidad constituye un paralelo con la figura de Jesucristo, que es evocada en la narrativa del latín mediante el tema de la muerte, el perdón y el descanso.

#### LACRYMOSA/ Traducción

##### Lacrymosa

*Lacrimosa dies illa,*  
Días de lágrimas aquíél

*Qua resurget et favilla*  
en que resurja del polvo

*Judicandus homo reus:*  
el hombre reo para ser  
juzgado.

*Huic ergo parce Deus.*  
Perdónalo pues, Dios.

*Pie Jesu Domine,*  
Piadoso Jesús, Señor,

*dona eis requiem. Amen.*  
dáles el descanso eterno. Así sea.

##### Súyere a Oddúa

*(baba) aremu oddua (ago) ma (a) re le*  
*agolona*

Primer Padre nacido, el mismo Jefe que  
creó a los seres.

Misterio que continúa aumentando con  
fuerza.

*(aremu) agua (richao) (ago) ma (a) re le o*  
*kuo agolona*

Déjeme pasar Dueño del camino. Larga  
vida a Usted.<sup>157</sup>

El movimiento descendente en el bajo como cita estilística al Lamento llega a su fondo, *hipobole*, –figura retórica que en este caso representa la nota más grave del texto

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 658.

<sup>157</sup> En *Cantos a los Orishas 1*, 2012 <<http://es.scribd.com/doc/138381154/99260634-Cantos-a-Los-Orishas-1>> [consultado el 24 de enero de 2014].

litúrgico—, justo sobre la palabra *requiem*.<sup>158</sup> Este momento de reposo contrasta notoriamente con las secciones anteriores. Es necesario subrayar, aunque ya fue expresado, que en el marco de la obra la sección *Lacrymosa* adquiere un significado de comunicación íntima y de reflexión espiritual. En el sincretismo religioso Oddúa es visto como una representación del Santísimo Sacramento y como la deidad que dio origen al mundo y los misterios de la muerte, por lo que es asociado con Jesucristo, ya que ambos fueron enviados por la Divinidad para ayudar al hombre y establecer el orden en la tierra.<sup>159</sup>

S  
ag - guo - lo - na *pp* O - - - kuo ag - guo - lo - na.

A  
ag - guo - lo - na

T  
Do - mi - ne, *pp* do - na e - is re - qui - em!

B  
Do - mi - ne, *pp* do - na e - is re - qui - em!

Figura retórica *hipobole*= nota más grave de la sección

La relación entre el Lamento (con una textura armónico-melódica) y la voz solista, dan como resultado un contraste evidente desde los planos tímbrico y tesitural. Al integrarse ambos se produce una dinámica responsorial con los *tuttis* de las voces femeninas. Esto resulta en una textura responsorial compleja compuesta por tres elementos: bajo ostinato densificado de movimiento regular, canto yoruba correspondiente a la soprano solista, y coro de voces femeninas. Estos tres elementos musicales-textuales deben ser considerados como punto de partida para la planeación de estrategias interpretativas específicas.

<sup>158</sup> Rubén López Cano, “De la retórica a la ciencia cognitiva...”, p. 665.

<sup>159</sup> Natalia Bolívar Aróstegui, Carmen González, Natalia del Río Bolívar, *Corrientes espirituales en Cuba*, Editorial José Martí, La Habana, 2007, p 130.

### 5.2.1 Plano horizontal en la interpretación

Con horizontalidad en la interpretación coral nos referimos a la importancia del fraseo en la conducción melódica; a no tomar las barras de compás como puntos de constante comienzo del canto; a la importancia de la combinación del ataque del sonido-respiración con la continuidad del discurso musical; y a la homogeneidad de la línea de canto durante la frase. Esto permite al coralista emitir el siguiente ataque vocal justo en donde terminó de cantar la frase anterior, y sobre el mismo apoyo. En casos de líneas melódicas con saltos ascendentes o descendentes se debe mantener la misma cavidad laríngea de una sílaba a otra, prestando atención a que las consonantes explosivas o vocales cerradas no resten espacio al momento de articularse; por tanto, no se debe bajar el velo del paladar. De esta manera se evitan las acentuaciones o cambios de color en notas agudas o graves que se generan por saltos, y se logra un fraseo *legatto*.

En el Lamento, adjudicado por Álvarez a las voces masculinas, es importante distinguir los acordes disonantes de los consonantes a fin de estimular el reconocimiento del color armónico en el canto y facilitar la conducción del fraseo de manera horizontal; con ello se obtiene una mejor conducción melódica. Debe entenderse que las disonancias son el resultado de una dinámica horizontal o lineal de carácter básicamente canónico. Aspecto que densifica la idea del bajo descendente.

La disonancia aparece mediante movimientos oblicuos y directos en las distintas voces. En este contexto hay que tener en cuenta que la línea del bajo –*catabasis*– constituye el modelo expresivo al que se encuentra subordinado las voces superiores. Si se toma la línea del bajo como modelo expresivo, se logra un interés renovado en el oyente puesto que se consigue un efecto más dramático. De esta manera, deberá desarrollarse en el coralista una “sensibilidad” especial para obtener un fino control de la relación tensión-distensión que caracteriza a la dirección armónica.

A continuación ofrecemos un ejemplo en el que se establecen distintos planos jerárquicos a través de la dinámica. Estos pueden relativizarse, de manera puntual con la entrada del tenor en canon, línea que puede escucharse en un plano más adelante que el del trasfondo o color armónico. Como se observa, el tenor I se mantiene en la nota Do a lo largo de varios compases; el tenor II si bien empieza al unísono con el tenor I, inicia un movimiento descendente por grados conjuntos, mientras que el bajo, con la figura *catabasis*,

recorre una octava de extensión. Según los movimientos de cada voz, el desplazamiento jerárquico aquí le corresponde al bajo, es éste quien debe sobresalir entre las demás voces buscando un color más amplio conforme se acerca a la nota más grave. Por otro lado, es importante recordar que las barras de compás no deben romper con la organicidad de la *catabasis* del bajo, por tanto, la acentuación después de cada barra de compás deberá responder al manejo consciente del coralista entre tensión-distensión vocal y disonancia-consonancia armónica.

Moderato ♩ = 52

Soprano

Alto

Tenor

Bass

En el rango de tensiones y distensiones armónicas. Tenor I: p, Tenor II: mp, Bajo: mf

*sempre legato*

*p* La - cry - mo - sa di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la

*sempre legato*

*p* La - cry - mo - sa di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la

### 5.3 Tratamiento fugal en *Osun Requiem*

Entre los recursos de composición empleados por Álvarez en esta partitura ocupan un lugar señalado las diversas variantes contrapuntísticas. Es por ello que se sugiere dedicar un ensayo en conjunto al trabajo de mesa, con el fin de estudiar y aclarar en la partitura los roles contrapuntísticos que corresponden a cada voz en el amplio espectro de la simultaneidad de la sección *Recordare*. Tales tareas implican el reconocimiento del sujeto, contrasujeto, respuesta, episodio y *stretto*; así como el análisis de sus funciones dentro de la partitura con fines de búsqueda de balance sonoro e interpretativo.

A efectos prácticos, es importante emplear para el trabajo con el coro la terminología de análisis antes expuesta y no la de planos dinámicos.<sup>160</sup> En este sentido, el

<sup>160</sup> Como sabemos, las indicaciones dinámicas hasta el barroco se encontraban implícitas en la serie de figuras

compositor hace mención de dinámica *mf* en cada aparición del sujeto, hecho que confirma el interés de Álvarez por situar dicho elemento en el primer plano desde el punto de vista del balance sonoro. El director debe dotar al coro de los conocimientos básicos pertenecientes en torno al tratamiento fugal, para evitar un acercamiento sesgado e incompleto cuando éste aparezca. La creación de un esquema de selección de los elementos antes mencionados a nivel visual llevaría al intérprete al dominio y entendimiento del tratamiento fugal más allá de la información de rangos dinámicos. A continuación presentaremos un ejemplo de este proceso iniciado en un previo trabajo de mesa.<sup>161</sup>

Andantino ♩ = 100

Soprano

Alto *mf* Re - cor - da - re Je - su - pi - e, quod sum cau - sa

Tenor *mf* Sujeto

Bass

---

7

S

A tu - ae vi - ae. O - go - do e - a - gua - me - ta

T *mf* Re - cor - da - re Je - su - pi - e, Respuesta

B

retóricas y reglas de composición de la notación musical. Aunque esta obra no pertenece a dicho período musical, la utilización de términos de análisis para la práctica de ensayo fortalece de una manera documentada la ejecución musical.

<sup>161</sup> El concepto sujeto, respuesta, contrasujeto, episodio e imitación libre han sido tomados del siguiente trabajo: Alan Belkin, 2003 <<http://alanbelkinmusic.com/bk.C/contrapunto>> [consultado el 21 de febrero de 2013].

55

S pi - e, Re - cor - da - re

A yu guo - re - le - o.

T yu guo - re - le - o. *p* Re - cor - da - re Re - cor - da - re

B *p*

Episodio

61

S

A *p* Re - cor - da - re Re - cor -

T Re - cor - da - re Re - cor - da - re

B Re - cor - da - re Re - cor - da - re

85

S Je - su *(p)* pi - e, Je - su pi - e, Re - cor -

A su *(p)* pi - e, Je - su pi - e, Re -

T *mf* O - go - do e a - gua - me - ta

B ag - guo - lo - na. *(p)* Re - cor - da - re Je - su pi - e,

Imitación libre

109

S ag - guo - lo - na. *f* O - go - do e

A vi - ae. *f* O - go - do e Re - cor - da - re

T tu - ae vi *f* O - go - do e a - gua - me - ta Re - cor -

B tu - ae vi - ae. *f* O - go - do

Stretto

El ejemplo anterior facilita la adquisición de una mayor conciencia del tejido contrapuntístico, estableciendo una llamada de atención respecto a la importancia de acercarse a la partitura de manera vertical, con una mirada de conjunto. Este hecho, estimula la concatenación del conocimiento y convierte la partitura en un documento de estudio proveedora de criterios de análisis que pueden ser revisados de manera individual, también en los momentos de descanso de la cuerda dentro de un ensayo. De esta manera podríamos señalar las funciones temáticas correspondientes al tratamiento fugal abordado por Álvarez.

- Sujeto (tema principal) y Respuesta (entrada del tema principal a la 5ta)
- Contrasujeto (tema secundario que acompaña al sujeto)
- Episodio (transición, impulso direccional a modo de preparación, “baja la temperatura”)
- Imitación libre

En el modelo fugal, el sujeto es una melodía de carácter reconocible que en términos de estructura melódica debe ser lo suficientemente interesante como para ser repetido y presentado; también debe prestarse a la fragmentación y a diversas clases de imitaciones. Álvarez construye en el *Recordare* un sujeto con características melódicas reconocibles a través de la presentación de un material compuesto por una sucesión de sextas menores con dirección descendente que describen el tono de súplica, visto desde la teoría de los afectos. Este sujeto es seguido por el contrasujeto, tema consecuente cuya función es la de acompañar al sujeto a través del contraste y con la exposición de sus propios motivos, enriqueciendo de esta forma la armonía. Como medio de contraste, en esta sección el contrasujeto es variado desde el punto de vista melódico, textual y cultural. Álvarez inserta un canto a Shangó como contraposición al texto en latín del sujeto, y con una estructura melódica compuesta por frases cortas, mismas que dan pie a varias imitaciones a lo largo de la sección y también al desarrollo del *stretto*. Las características de este contrasujeto lo aleja de un tratamiento compositivo tradicional. Desde el punto de vista interpretativo debe comprenderse que este no “acompaña” al sujeto, sino que “problematiza” al sujeto. Observemos el siguiente ejemplo.

Andantino ♩ = 100

Soprano

Alto

6ª m, significado de súplica

*mf* Re - cor - da - re Je - su - pi - e, quod sum cau - sa

“Re cuerda Jesús piadoso que soy la causa de llegada”

7

S

A

T

B

Contrasujeto, canto a Shangó, frases cortas al estilo yoruba

tu - ae vi - ae. O - go - do e a - gua - me - ta

*mf* Re - cor - da - re Je - su - pi - e,

El tono de súplica del sujeto debe ser interpretado por medio de un largo *legatto* que en la definición de sus dos semifrases se ejecuten como cesura y no con respiración; de esta manera se evita el rompimiento del fraseo en la exposición del discurso musical. El contrasujeto como contraposición, debido a que es un material culturalmente distinto, –un canto a Shangó, deidad que define a Yarini en la santería a través de un carácter rítmico y con posibilidades de desarrollo motivico– lleva implícito el cambio de emisión vocal hacia un sonido nasal propio de este estilo de canto. Tales aspectos deben ser tomados en cuenta para el ensayo del reflejo vocal correspondiente al ataque del texto en latín con voz de cabeza, y el paso inmediato a la emisión yoruba con la utilización del resonador etnoideal; ambos como elementos de contraste.

El episodio en el contexto fugal es un elemento que extrae fragmentos del sujeto y contrasujeto con el objetivo de bajar la densidad en la textura y crear un espacio para respirar, convirtiendo la siguiente entrada del sujeto o contrasujeto en un evento especial. Sin embargo el desarrollo temático adquiere particular relevancia en el episodio, por lo que hay elementos motivicos que deben destacarse sutilmente. Esto puede ser útil en la planeación del manejo del sonido para fines de conducción melódica hasta la aparición del

sujeto o contrasujeto. En el compás 57, el episodio aparece mediante entradas sucesivas de cuartas y quintas en las voces del tenor, contralto y soprano. Este toma elementos melódicos y rítmicos del sujeto, desarrollados a través de una conducción ascendente que culmina con la exposición del contrasujeto en la voz del bajo después de varios compases de ausencia. Álvarez señala una indicación dinámica de *p* para todas las voces durante el episodio; en este contexto dinámico se deben destacar elementos motivicos relevantes que se desarrollan precisamente en esta sección hasta la nueva exposición del contrasujeto en el compás 79. Es importante que las voces que participan en el episodio construyan un sonido ligero que favorezca la unidad de color vocal a lo largo de la conducción melódica, para establecer un contraste tímbrico con la entrada del bajo en el contrasujeto.

61

S

A

T

B

Voz de cabeza, sonido ligero

Falsete para lograr un sonido ligero y piano *p*

Re - cor - da - re Re - cor -

Re - - - - cor - da - re Re - - - - cor - - - da - re

Re - cor - da - re Re - cor - da - re

Voz de cabeza, todas las vocales amplias, consonantes no explosivas

*p* Re - cor -

da - re Re - cor - da - re Re - cor - da - re Re - cor -

Re - cor - da - re Re - cor - da - re Re - cor - da - re Re - cor - da - re

79

S re Je - su pi - e, Je - - - su pi - e,

A da - re Je - su pi - e, Je - su pi - e, Je - - -

T

B *mf* O - go - do e a - gua - me - ta o - go - do e

Contrasujeto, canto a Shangó. En este contexto, función de primer plano, emisión nasal con resonador etnoideal

Acabamos de observar el manejo del registro vocal de las cuerdas de tenor y soprano en este episodio; ambas cuerdas están escritas en su registro más agudo y sonoro a partir de un material musical que no es ni expositivo, ni climático, y sí de desarrollo temático. Es conveniente que la cuerda del tenor trabaje el sonido de falsete para obtener tal ligereza, y la soprano, una impostación solamente de cabeza, no mixta. La entrada del bajo en el compás 79 está escrita en el registro central y más sonoro de esta cuerda (tesitura). Álvarez sabe muy bien qué persigue, el compositor juega con el contraste en el registro vocal de las cuerdas en función de las jerarquías establecidas en el contrapunto. Dicha idea se completa con el trabajo de búsqueda de color y empaste a través de la técnica vocal como un medio necesario para la comprensión de los roles contrapuntísticos dentro del registro vocal.

Una vez que hemos planteado algunas herramientas de conocimiento contextuales y prácticas para el trabajo coral de la obra, nos adentraremos en el ámbito del elemento cultural de ascendencia africana, a través del estudio de aspectos como la polifonía, el ritmo y el estilo de canto.

## 6. Análisis de la polifonía, ritmo y estilo de canto de origen africano orientado a la interpretación

### 6.1 Metodologías de análisis orientadas a la tradición no occidental

De acuerdo con John Blacking, en cualquier nivel de análisis las formas de la música se encuentran relacionadas con las formas culturales de las cuales se derivan.<sup>162</sup> En este sentido, la procedencia no occidental de los cantos yorubas impele a analizar varias de sus particularidades desde el campo de conocimiento de la etnomusicología. En este campo de conocimiento, como ya se indicó, tomaremos algunos conceptos trabajados por Simha Arom<sup>163</sup> y Rolando Pérez.<sup>164</sup> Ambos autores han hecho importantes aportaciones al conocimiento de la música africana y de raíz africana en América Latina. Arom, con la sistematización de una serie de conceptos para el análisis de la polirritmia y la polifonía en su amplio espectro; Pérez, con la exploración en profundidad de los procesos hacia la binarización de los ritmos de raíz africana experimentados en América.<sup>165</sup>

Arom maneja el concepto de polifonía proveniente del análisis de la música occidental, que desde hace varias décadas se ha incorporado al campo de la etnomusicología, para aplicarlo al estudio de distintas texturas presentes en la música de África.<sup>166</sup> Considera sin embargo que el concepto que en occidente se tiene de polifonía y polirritmia no alcanza a describir en su conjunto las características que se presentan en la música africana.<sup>167</sup> Para Arom la polifonía africana está basada en un proceso de multi-

---

<sup>162</sup> John Blacking, “Venda Children's songs: A study in Ethnomusicological Analysis”, *The cultural analysis of music*, Witwatersrand University Press, Johannesburg, 1967, p. 193.

<sup>163</sup> El etnomusicólogo franco-israelí, experto en música centroafricana y responsable de numerosos desarrollos en métodos de grabación, transcripción y análisis de las músicas polifónicas tradicionales.

<sup>164</sup> Otras líneas de investigación de Rolando Pérez son la ideología y epistemología en los estudios etnomusicológicos, etnomusicologías alternativas, así como la influencia léxica de las lenguas africanas en América Latina y la contribución musical de China en Cuba.

<sup>165</sup> Simha Arom, *African polyphony and polyrhythm: Musical structure and methodology*, Cambridge University Press, 1991 y Rolando Pérez, *La música afromezicana Mexicana*, Enfoques Editores, Universidad Veracruzana, Jalapa, 1990.

<sup>166</sup> El concepto de polifonía en el campo etnomusicológico es utilizado comúnmente para nombrar todo aquello que fluctúa entre monodía y polifonía, sin ser propiamente ni la una ni la otra. Este término designa los procedimientos con los cuales diversas culturas musicales embellecen y varían sus propias melodías. Paolo Scarnecchia, *Música popular y música culta*, Icaria Editorial, Barcelona, 1998, p. 22.

<sup>167</sup> En su libro *African Polyphony and polyrhythm* Arom refuta el hecho que los términos “heterofonía” (introducido por Carl Stumpf en la musicología moderna a principios del siglo XX) “superposición”, “bordón”, “homofonía”, “paralelismo” entre otros, sean considerados ejemplos de polifonía africana. Para el

partes que se compone de dos o más líneas melódicas o rítmicas diferentes y superpuestas; de igual modo, de un proceso simultáneo, ya que no se sujeta a encuentros esporádicos como suele ocurrir en la heterofonía o superposición; de heterorritmia, dado que la articulación rítmica es diferente en cada parte en contraste a la homorritmia implicada en la homofonía; y de movimientos no paralelos, ya que del desarrollo independiente de cada parte se originan movimientos divergentes o contrarios en oposición a los movimientos paralelos o paralelismo frecuente en las líneas vocales de la música africana. La polirritmia es por tanto un arreglo multiparte basado en la superposición de figuras rítmicas diferentes cuya interrelación resulta en una polifonía rítmica.

La concepción polifónica de Arom es una herramienta de análisis útil para la sección *Domine*, la cual presenta retos interpretativos importantes debido a la existencia de todas las variantes en la suma de los seis cantos yorubas que dominan la sección. Así es que en el proceso de búsqueda de métodos de análisis para la realización de este trabajo, encontramos que, en particular, el enfoque que da el autor a la polifonía nos resulta de gran ayuda.

Rolando Pérez, por otro lado, estudia mediante el método histórico-comparativo la propensión que se ha tenido en los pueblos de América a relacionar el ritmo ternario con el aporte español y el binario con la herencia africana; de ahí que se haya manifestado, a través del tiempo, un proceso de binarización de los ritmos de raíz africana en nuestro continente. Por las características de *Osun Requiem* donde en el entramado sincrético muchos de los cantos yorubas son adaptados a ambientes binarios en razón de la construcción occidental de las secciones, el método de Rolando Pérez es el apropiado. Utilizaremos pues terminologías específicas empleadas por el musicólogo cubano en su trabajo y que nos servirán para la sistematización de prácticas de ensayo dirigidas a la comprensión de la ambivalencia ternaria-binaria a lo largo de la obra.<sup>168</sup> Recurrimos al concepto de líneas temporales propuesto por Nketia y desarrollado por Pérez dado que resulta útil como guía de ensayos; asimismo, las distintas categorías de pulsaciones básicas

---

investigador, éstos no lo son, puesto que no logran describir en su totalidad sus verdaderas características. Simha Arom, “African Polyphony and polyrhythm...”, p. 37.

<sup>168</sup> Para el estudio del ritmo y métrica de los cantos yorubas tomaremos como referencia el siguiente trabajo. Rolando A. Pérez Fernández, *La música afroestilizada mexicana*, Enfoques Editores, Universidad Veracruzana, Jalapa, 1990.

correspondientes al estilo sesquiáltero africano<sup>169</sup> en las fases de binarización. Todo ello con el propósito de lograr una mejor comprensión del ritmo y la métrica en las secciones que así se amerite.

## **6.2 Polifonía y polirritmia de la tradición oral africana en la sección *Domine***

La sección *Domine* es en *Osun Requiem* la que aglutina la mayor cantidad y diversidad de cantos yorubas. La presencia africana está dada por Álvarez mediante el uso de la polifonía, concepto que desde hace varias décadas se ha insertado en el terreno de la etnomusicología para el estudio de músicas no occidentales.<sup>170</sup> Tal como se ha señalado al inicio de este capítulo, utilizaremos la terminología planteada por Simha Arom para el análisis de esta sección, por considerar que ésta se adapta a las necesidades de la misma.<sup>171</sup>

Arom desarrolla los conceptos multipartes, simultaneidad, heterorritmia y movimientos no paralelos con objeto de determinar las bases de la polifonía y polirritmia africanas.<sup>172</sup> En la sección *Domine* hallamos distintas líneas melódicas y rítmicas superpuestas que responden a la terminología empleada por el autor, y que para efectos de nuestro trabajo las llamaremos igualmente: multipartes. A cada una de estas multipartes le corresponde un canto yoruba distinto que al superponerse entre sí dan origen a la heterorritmia, puesto que la articulación rítmica es diferente en cada uno de ellos, lo que se opone a la identidad rítmica de la frase musical que se imita (homorritmia), usual en la música occidental. Álvarez traslada al ámbito vocal a modo de metáfora la estética policentrista del ritmo africano.<sup>173</sup>

---

<sup>169</sup> “África”, *Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1972, p. 18.

<sup>170</sup> El concepto de polifonía, en el campo musicológico, fue por mucho tiempo un concepto relacionado exclusivamente a las civilizaciones provenientes de Europa Occidental. Pierre Boulez, en la *Enciclopedia de la Musique*, publicada por Fasquelle en 1958, mantiene una postura etnocentrista que difiere de la opinión de Jacques Chailley, quien en el Larousse *Diccionario de la Musique* argumenta la presencia de este concepto en músicas primitivas gracias al desarrollo de la etnomusicología.

<sup>171</sup> Simha Arom, “African polyphony and polyrhythm...”, pp. 37-38.

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> En la música instrumental africana ejecutada por ensambles de tambores, son escasos los movimientos paralelos o simultáneos a nivel rítmico o en el diseño de los golpes con sus alturas relativas; de igual modo en la relación entre voces e instrumentos.

**Multipartes, heterorrítmia**

Moderato ♩ = 80

Calixto Alvarez

Soprano  
Alto  
Tenor

Canto a Oyá

*p* O-ya o ye o im-ba o - ke'im - ba le-ta - pka a ka-ra o ye

Canto a Shangó

*p* Güe-mi - le - re lu-be o ma o yo e-güe

Canto a Osun

*p* Ye ye o-lu - be chag-ba de o-lu - be gua - si ma-ri im-ba so-ro-ko

En este ejemplo observamos que las multipartes se encuentran a lo largo de toda la sección, lo que le confiere un carácter de simultaneidad contrario al principio de heterofonía que, según Arom, suele aparecer de manera esporádica en la música no occidental. Lo mismo ocurre con la presencia de movimientos no paralelos, los cuales se originan en función del desarrollo independiente de cada una de estas partes, produciendo un resultado polifónico a base de movimientos contrarios o divergentes en contraposición con el conocido paralelismo, tan común en la música vocal africana.<sup>174</sup>

Movimientos contrarios

Movimientos contrarios

Movimientos contrarios

S  
A  
T  
B

25 be Güe-mi-le - re lu-be o ma o yo e-güe güe-mi o ma o yo o Chan-go o

25 gua-ye o ma yo La de co-yu-lo cha-ra-ka-te mi o - guo ye te cha-ra-ka-te mi o

25 gba gua o - ri a-gua o - sun a-gua o - ma a-gua o - ma le i - ya o bo bo e

le ba-ga-ba-ga Do - mi-ne Je - su Chris - tel! Do - mi-ne Je - su

<sup>174</sup> Ibid.

La simultaneidad entre las multipartes genera una textura de densidad polifónica y polirrítmica importante desde el punto de vista interpretativo; en contraste con los tratamientos más occidentales, éstas aparecen aquí sin un sentido de imitación entre las voces. En primer lugar, el hecho de que las multipartes sean líneas rítmico-melódicas diferentes e independientes ocasiona cierta dificultad en el coralista para encontrar los puntos de referencia auditiva. En segundo lugar, la heterorritmia formada por la conjunción de multipartes provoca una relación simultánea de subdivisiones subpulsicas de 3, 2 o 4, complicando así la ejecución. Por último, la aparición y alternancia de un segundo, tercer o cuarto canto distintos sobre la misma cuerda, rompe con la conducción melódica, provocando saltos interválicos de gran dificultad. Tales complejidades obligan a buscar herramientas a fin de facilitar el trabajo coral, por lo que hemos desarrollado a continuación una propuesta metodológica enfocada a la mejor interpretación de esta sección.

1. Se recomienda localizar y señalar en la partitura cada uno de los seis cantos yorubas que conforman esta parte de la obra.
2. Una vez señalados, ensayar con el coro al unísono cada uno de los cantos por separado, hasta que todos los coralistas puedan recordarlos y reproducirlos con facilidad de manera aleatoria.
3. Tomar el canto a Oyá, el cual se reconoce ya desde la sección *Dies Irae*, y ensayar cada entrada de este canto voz por voz en el registro correspondiente, esto, con objeto de estimular el oído polifónico imitativo. Es importante hacer énfasis en que sólo se ejecute el canto a Oyá seguido por *tacet*. Observémoslo en el siguiente ejemplo.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Yoruba. The Soprano part has lyrics: "le ba-ga ba-ga E-ni-o bo o ba-le ba-ga ba-ga E-ni-o bo o ba-le ba-ga ba-ga Ye ye o-lu-". The Alto part has lyrics: "o - ke'im - ba le-ta - pka a ka-ra o ye o im - ba o - ke'im - ba le-ta - pka". The Tenor part has lyrics: "Canto a Oyá O - ya o ye o im - ba o - ke'im - ba le - ta - pka a ka-ra o ye". The Bass part has lyrics: "E - ni - o bo o ba-". The score includes musical notation with triplets and rests, and a dynamic marking of *p* at the end.

4. A continuación, se sugiere hacer el mismo trabajo con el primer canto a Osun. Este canto aparece con variaciones en la segunda parte, aspecto que debe tomarse en cuenta.

5. A continuación deberá repetirse el mismo esquema con el primer canto a Egún.

6. Ahora con el canto a Shangó. Es preciso recordar que de la primera exposición de este canto en la cuerda de contralto se puede pasar de manera inmediata a la siguiente exposición de este canto en la cuerda de la soprano.

Moderato ♩ = 80 Calixto Alvarez

**Soprano**  
*p* O - ya o ye o im - ba o - ke^im - ba le - ta - pka a ka - ra o ye

**Alto**  
 Canto a Shangó *p* Güe - mi - le - re lu - be o ma o yo e - güe

**Tenor**  
*p* Ye ye o - lu - be chag - ba de o - lu - be gua - si ma - ri im - ba so - ro - ko

---

**S**  
 o im - ba o - ke^im - ba le - ta - pka E - ni - o bo o ba - le ba - ga ba - ga E - ni - o bo o ba -

**A**  
 güe - mi o ma o yoo Chan - go o guaye oma o yo O - ya o ye o im - ba

**T**  
 ye ye o - lu - be chag - ba de o - lu - be gua - si ma - ri im - ba so - ro - ko

---

**S**  
 31 gua - ye o O - ya o ye o im - ba o - ke^im - ba le - ta - pka a ka - ra o ye

**A**  
 31 Canto a Shangó *f* guo o mi da - ra o da - ra o gue Güe - mi - le - re lu - be o ma o yo e - güe

**T**  
 31 gua ka o ki *f* Do - mi - ne Je - su Chris - te! Rex

**B**  
 31 Chris - te! *f* Do - mi - ne Je - su Chris - te! Rex

7. Los dos cantos restantes Osun II y Egún II, aparecen sólo en la cuerda contralto y tenor, respectivamente, por lo que se sugiere ensayarlos de manera horizontal, haciendo énfasis en los saltos interválicos de mayor dificultad cuando aparezca un nuevo canto yoruba.
8. Una vez entendidos los procesos tonales y polifónicos entre un canto y otro en el contexto de toda la sección, es recomendable ensayar, en las voces que lo requieran, los cambios de pulso básico binario a ternario o viceversa.

Fase binaria-ternaria

S  
A

13 le ba-ga ba-ga E-ni-o bo o ba-le ba-ga ba-ga E-ni-o bo o ba-le ba-ga ba-ga Ye ye o-lu-

Para una mejor comprensión de la complejidad polirrítmica o polimétrica debemos conocer que en las músicas africanas y afroamericanas es muy importante la relación entre las partes de una textural multilineal. La estrategia de ensayo está diseñada para entender, en primer orden, el referente métrico y púlsico/subpúlsico que propone la partitura. En segundo orden, el lograr una interpretación basada en la lógica rítmica y musical de cada parte en su relación con las demás, más allá de la métrica escrita y las subdivisiones de pulso. En tercer orden, que la ejecución musical traspase las etapas iniciales de conocimiento para convertirse en una interpretación natural, con “feeling”.

### 6.3 Ritmo y métrica: proceso de binarización en el estilo sesquiáltero africano

Una parte importante de las demandas interpretativas de *Osun Requiem* tienen que ver con la ambivalencia de fases ternarias y binarias tanto en el desarrollo de una línea vocal vista de manera horizontal, como en la relación entre ésta y las demás voces. Dicha característica es conocida como el estilo sesquiáltero africano, en el que aparecen combinaciones de segmentos con una organización de pulsaciones básicas (corchea) regulares o irregulares que confluyen en la relación ternaria binaria de 2:3.<sup>175</sup> La línea temporal del ritmo africano, que no es más que la frase que agrupa la extensión de doce pulsaciones básicas inherentes a su lenguaje rítmico, se expresa comúnmente mediante la estructura sesquiáltera (2+2+3) + (2+3) dentro del compás 12/8 o en dos compases de 6/8.<sup>176</sup> Tal estructura, según Rolando Pérez, ha estado sujeta, junto a otros dispositivos, a los procesos de binarización experimentados en la música latinoamericana en los que muchos de los ritmos africanos ternarios han derivado en fórmulas binarias.<sup>177</sup>

<sup>175</sup> Rolando A. Pérez Fernández, *op.cit.*, p. 67.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>177</sup> *Ibid.*, pp. 105-107.

En la primera sección de la partitura, *Requiem aeternam*, encontramos uno de los rasgos que hablan de dicho proceso de binarización, el cual consiste en la figura dosillo insertada dentro del compás 6/8 de subdivisión ternaria. El dosillo, en este contexto ternario, constituye un paso hacia la binarización. Desde el punto de vista interpretativo, el hecho que la segunda nota del dosillo se encuentre ligada es parte de un estilo rítmico más relajado extensivo a los cinquillos y cuatrillos presentes en dicha sección. Esto provoca un contraste entre los lenguajes rítmicos del material occidental en latín y el yoruba dentro de la exposición fugal basada en la misma melodía. Así pues el canto Bara Suayo se convierte en un sujeto africanizado en el entorno rítmico y tímbrico.

Paso hacia la binarización

Rolando Pérez explica cómo en la música latinoamericana la presencia del dosillo es frecuente, y que ésta representa de manera explícita o implícita la transformación binaria de los ritmos ternarios. El autor lo ejemplifica de esta manera.<sup>178</sup>

Pie ternario

Binarización del pie ternario

Además de la transformación del pie ternario hacia la constitución de figuras binarias como el dosillo, Rolando Pérez extiende el proceso de binarización a la métrica. A

<sup>178</sup> Figura procesada del trabajo de Rolando A. Pérez Fernández, p. 106.

continuación, observemos el desplazamiento del compás 6/8 al compás 2/4 como una fase avanzada del fenómeno de binarización.<sup>179</sup>

1  $\frac{6}{8}$  

2 El compás 2/4 desplaza al compás 6/8

2  $\frac{2}{4}$  

3  $\frac{2}{4}$  

En las figuras anteriores puede observarse el proceso de binarización de una manera sistemática: primero, su incidencia en patrones rítmicos y después en la conformación de la métrica mediante el uso de compases de subdivisión binaria como el 2/4. Si llevamos tal información al primer ejemplo de *Requiem aeternam* constatamos entonces que la presencia binarizadora se encuentra en el uso del dosillo y no en la transformación del compás. En tal ejemplo, la organización de pulsaciones básicas de la frase rítmica correspondiente, responde a la siguiente relación: (3+2+3).



S mi - ne, Do - - - mi - ne, Do - mi - ne, —

A tu - a Do - - - mi - ne, Do - - - mi - ne, —

T e. Do - - - mi - ne, Do - - - mi - ne, Do -

B *mf* Mba - ra su - a <sup>2</sup> yo o - mo - nia <sup>5</sup> la - gua - na co - ma - ra ke - ñi - ra - huo

Organización de pulsaciones básicas (3+2+3)

La organización de pulsaciones básicas anteriormente expuestas es conocida en Latinoamérica y África como estructura *docmia*, que en Cuba derivó en el famoso tresillo

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 112.

cubano, de gran difusión en el Caribe.<sup>180</sup> Esta estructura *docmia*, forma parte de la asimetría en la organización de las pulsaciones básicas que dan lugar a una variedad de segmentos ternarios-binarios a lo largo de una línea temporal. La asimetría –planteada desde el punto de vista teórico– debe resultar en una ejecución alejada de rigidez, más bien, escucharse y sentirse como un movimiento anacrúsico, relajado rítmicamente.

En la sección *Lacrymosa* la presencia binarizadora se expresa a partir de la utilización del compás binario 4/4. Este es un caso ya binarizado en el que la figura del tresillo de negra responde entonces a una reminiscencia del aspecto ternario de la raíz africana. Puede observarse en el siguiente ejemplo.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part is marked 'solo' and 'Estilo sesquiáltero horizontal'. The lyrics for the Soprano part are 'Bab-ba-re bu-o Od-du-a ag-guo-ma-re'. The Alto part is marked 'Organización irregular (2+3)'. The Tenor and Bass parts are marked 'Organización regular (2+2)'. The lyrics for the Tenor and Bass parts are 'ju-di-can-dus ho-mo-re-us. Hu-ic-er-go par-ce De-us,'. Annotations include 'Reminiscencia ternaria' pointing to a triplet in the Soprano line and 'Presencia sesquiáltera vertical' pointing to the vertical alignment of notes across the vocal lines.

El tresillo en compás binario acompañado por el patrón de negras sucesivas da lugar a un contrarritmo sesquiáltero, si lo analizamos de manera vertical o multilineal. La agrupación de negras en las voces masculinas conforma una organización de pulsaciones básicas regulares de (2+2), mientras que en la línea de la soprano la organización es irregular (3+2). Dicho elemento es fundamental desde el punto de vista interpretativo, puesto que la soprano, al cantar el Solo, debe tener claro que el estilo sesquiáltero se da manera vertical, como ya se explicó, y horizontal, a través de la misma relación sesquiáltera

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 122.

en su propia línea. Por tanto, el tresillo es la figura que evoca el rasgo africano, y debe ser interpretado con una clara conciencia de su función en el contexto binario de la sección. Éste es nuevamente un recurso de contraste entre signos occidentales (bajo ostinato en 4) y signos africanos con el contrarritmo (tresillo de negras y síncopas).

En *Osun Requiem*, la sección *Domine* es la que reúne la mayor cantidad de ejemplos de estilo sesquiáltero multilineal y lineal dentro de lo que es un ejemplo contundente de binarización. Dicha sección está conformada por seis cantos yorubas escritos en el compás binario 2/4, en el que aparece por segunda vez el canto ternario a Oyá, correspondiente a la sección *Dies Irae*, pero reutilizado en el contexto binario.

**Canto a Oyá, subdivisión ternaria solo**

Tenor *p* O ya o ye o i mba o kei mba le ta pka. —

Bass

En el ejemplo anterior este canto nos es presentado mediante una organización regular de sus pulsaciones básicas (3+3). A continuación veámoslo en el ambiente binario de la sección *Domine*.

**Canto a Oyá**

Calixto Alvarez

Moderato  $\text{♩} = 80$

Soprano *p* O-ya o ye o im-ba o keim-ba le-ta-pka a kara o ye

Alto *p* Güe-mi - le - re lu-be o ma o yo e-güe

Tenor *p* Ye ye o-lu - be chag-ba de o-lu - be gua - si ma-ri im-ba so-ro-ko

Compás binarizado      Reminiscencia ternaria

En este ejemplo la presencia de dicho canto en el compás binario conlleva a la utilización del tresillo como elemento de adaptación a dicho contexto, lo que representa una

evocación de su estatus original en el compás 6/8 de subdivisión ternaria. Desde el punto de vista interpretativo existen diferencias importantes en la interpretación de dicho canto, ya sea en un contexto u otro.

- El canto en el compás 6/8 podría interpretarse como un ritmo libre a pesar de su organización en pulsaciones regulares. El que aparezca *a cappella* sin una línea temporal ejecutada por otra voz, le confiere en este caso cierta libertad, ya que la línea temporal, en su función acompañante, suele reflejar elementos rítmicos básicos de los patrones melódicos. Por tanto, el solista podría jugar con la flexibilidad rítmica con la que se interpreta *a cappella* muchos de los cantos africanos, en los que se utiliza un ritmo libre,<sup>181</sup> justo antes de la entrada del acompañamiento instrumental con la línea temporal.
- En el compás binario, el canto a Oyá forma parte de las distintas líneas vocales que dan origen a un contrarritmo sesquiáltero importante, denso, por lo que la interpretación de este canto debe ser absolutamente precisa.

En el compás 2/4 se observa esa densidad del contrarritmo sesquiáltero.

Organización de pulsaciones básicas (2+2+2+2+2)

Soprano: *be chag-ba de o-lu - be gua - si ma - ri im - ba so - ro - ko ye ye o-lu -*

Alto: *üe-mi o ma o yo o Chan-go o*

Tenor: *im - ba gba gua o - ri A un -*

Bass: *le ba-ga ba - ga E-ni - o bo o ba - le ba-ga ba-ga E-ni - o bo o ba - le ba-ga ba-ga E-ni - o bo o ba -*

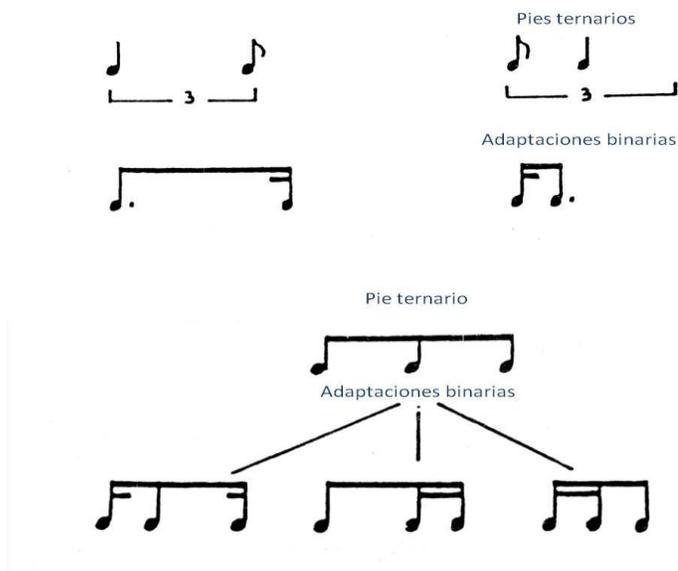
Organización de pulsaciones básicas (3+3+3+3+3)

En el ejemplo anterior hemos tomado aspectos de la lógica aditiva africana escrita, para explicarnos, desde el ámbito sonoro, la lógica interpretativa. En la cuerda de la

<sup>181</sup>Concepto que define una de las características de interpretación de los cantos africanos, en el que la sensación de una pulsación básica, regular, está ausente. Rolando A. Pérez Fernández, *op.cit.*, p. 60.

soprano se escucha –tomando la semicorchea como referente subpulsico– una organización aditiva de [3+3+2] + [4+4]. Tal patrón, es de hecho una típica “cáscara” de danzón. En la línea del tenor se escucha una organización rítmica aditiva de [2+3+2+3] + nota larga. En este caso el referente subpulsico es la corchea de tresillo.

Todas estas características en juego en esta sección deben orientarse al “sentir del pulso interno” en la relación de las fases binarias y ternarias en el compás de 2/4. Para la correcta ejecución de este pasaje es imprescindible comprender cabalmente que la esencia rítmica de estos cantos yorubas tiene un origen ternario, lo cual dio lugar a las siguientes variantes que encontramos a lo largo de la sección.<sup>182</sup>



En vista de lo anterior sería necesario, a manera de ejercicio, ensayar primero los patrones rítmicos sesquiálteros con voz hablada. Después, incluir una línea temporal ejecutada con palmadas a modo de guía de la subdivisión binaria o ternaria, según fuese el caso. Y por último, sin retirar la línea temporal, sumar las distintas voces para establecer una plena conciencia de los cambios constantes entre fases binarias y ternarias.

Es importante señalar que los referentes teóricos aquí expuestos constituyen una herramienta de conocimiento necesaria para comprender las relaciones y contraste rítmico entre los signos occidentales y africanos en esta obra. Entre las problemáticas de ejecución debemos puntualizar que el aspecto binario no sólo se define por la cifra métrica escrita

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 109.

sino por el sentido rítmico de las líneas. Debe tomarse en cuenta lo que se escucha musicalmente, en el plano propiamente sonoro. En este sentido no es suficiente poder solfear correctamente cada línea, sino entender cómo estas cualidades de movimientos rítmico contrastantes se imbrican sonoramente; tarea difícil cuando se parte desde el plano rítmico de la academia occidental.

#### **6.4 Propuesta de una emisión vocal para la interpretación de los cantos yorubas**

*Cantantes giran, cantantes agitan, cantantes asustan,  
cantantes alivian, cantantes comparten a nuestra alma  
y la mente de Dios.*

De la tradición oral, Cuba

La heterogeneidad de elementos musicales en *Osun Requiem* nos conduce a la elaboración de una propuesta de trabajo para la emisión vocal en la que se contraste el sonido coral occidental y el estilo de canto de tradición oral africana. Lo anterior demanda para el intérprete un trabajo técnico de suma importancia. En principio debe entenderse que el lenguaje vocal de los intertextos yorubas constituye una cita explícita a un universo de relaciones intertextuales que inciden de manera directa en la interpretación. Por ello, es fundamental la creación de dos sonoridades contrastantes a partir de los textos en latín y yoruba con objeto de que el intérprete y el receptor comprendan el entramado de referentes culturales de distinta índole. A continuación propongo algunas resoluciones técnicas que pudieran tomarse en cuenta, como herramientas de trabajo útiles en el proceso de aprendizaje de la obra.

El primer punto es el establecimiento de dos sonoridades distintas. La correspondiente al texto litúrgico en latín con una emisión coral de vocales redondas y homogéneas, y la del intertexto yoruba con una emisión nasal. Esta última emisión tiene su origen en uno de los rasgos del estilo de interpretación de estos cantos, cuyo referente para la realización de este trabajo ha sido el cantante de música afrocubana religiosa Lázaro Ros.<sup>183</sup> Sin embargo, tomaremos de su estilo solamente la emisión nasal, dejando a un lado

---

<sup>183</sup> Intérprete emblemático de la música religiosa afrocubana en Cuba, fallecido en 2005. Cuenta con una

otras características de su voz, como la sonoridad abierta con el uso de resonadores de pecho, por considerar que estos no se adaptan por distintas razones a las demandas vocales de la obra que se enuncian a continuación.

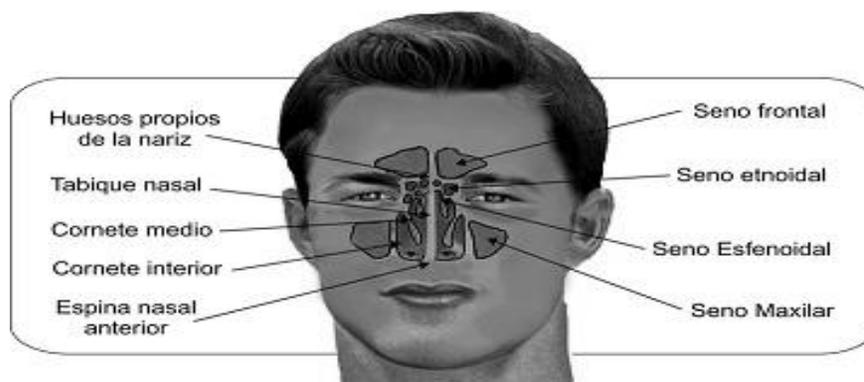
1. La primera tiene que ver con la duración de *Osun Requiem*. Esto quiere decir que para un coralista entrenado en cantar con voz de cabeza resulta incómodo, cuando no dañino, tener que cambiar a voz de pecho en intervalos de tiempo muy cortos y mantener dichos cambios los 45 minutos que aproximadamente dura la obra.
2. La segunda responde a la necesidad de lograr una sonoridad homogénea de los intertextos yorubas en todas las voces, de tal suerte que si estos se interpretan con voz de pecho, no se lograría el empaste, uno de los principios fundamentales de la música coral.
3. La tercera demanda está relacionada con la necesidad de garantizar una estabilidad en la afinación, por tratarse de una obra *a cappella*. Es importante reconocer que la mayoría de los problemas de afinación en un coro responden a deficiencias de la técnica vocal; por tanto, si se sugiere al coralista el empleo alternado de la voz de pecho y de cabeza, es probable que lleguen a presentarse problemas de afinación en una u otra emisión.
4. La última corresponde a la relación entre los intertextos yorubas y la tesitura vocal de cada cuerda. Es completamente imposible cantar con voz de pecho los cantos yorubas que aparecen escritos en el registro más agudo de las cuerdas. Un ejemplo entre otros lo encontramos en la línea de la soprano en la sección *Recordare*, en la que se desarrolla uno de los cantos a Shangó hasta llegar al Sol 6. (Véase el compás 34 de la partitura anexa).

Tomando en cuenta la dificultad técnica de los intertextos yorubas, se ha buscado en la práctica interpretativa una emisión que permita a los coralistas transitar de una sonoridad a otra sin riesgo de daño vocal. Para su ejecución se propone activar los resonadores del seno frontal y seno etnoidal para emitir el sonido en este sitio, tal como se muestra en la

---

amplia discografía, premios discográficos y condecoraciones. Dejó grabado el más vasto repertorio de cantos rituales afrocubanos.

siguiente figura.



Una vez localizados los resonadores, puede solicitársele al coro buscar la posición labial correspondiente a la consonante “f”, sin pronunciarla; esto provocará que los dientes superiores queden un poco expuestos. Seguidamente, se tratará de emitir el sonido en esa posición sin expulsar el aire que normalmente se necesita para la pronunciación de esta consonante. Conviene repetir el ejercicio varias veces hasta tener bien localizada la posición, y tomar después las tres primeras sílabas de uno de los cantos yorubas para ensayar el ataque y permanencia de la posición cuando se va a pasar de una sílaba a otra. Asimismo, es preciso indicar al cantante que emita las consonantes “ng”. Existen dos maneras de hacerlo; la primera con una gran impostación, es decir, abriendo significativamente la cavidad; la otra, es haciendo sonar las consonantes teniendo en mente sólo los resonadores antes citados. Este segundo ejemplo es el que deberá tomarse como modelo. Antes de iniciar el ensayo, y una vez realizados los ejercicios de vocalización formal del coro, se sugiere hacer este ejercicio de localización de “ng” e incluso añadir repeticiones cortas de la sílaba “ña” (ña, ña, ña, ña). En el caso de la emisión nasal de estos cantos en el registro grave del bajo, se recomienda realizar los mismos ejercicios. En este caso deberá solicitárseles, además, que intenten combinar la “nasalidad” con una resonancia en la cavidad que se dirija hacia la nuca, con la lengua colocada detrás de los dientes inferiores.

Los aspectos a tener en cuenta para corregir el uso de estos resonadores son los siguientes:

- Observar que no exista tensión en la laringe, y que ésta no suba.

- Prestar atención a la limpieza del ataque del sonido en esta emisión, después de haber cantado con voz impostada.
- Escuchar la homogeneidad de toda la frase yoruba a fin de que la voz no se mueva de este sitio, hasta el cambio correspondiente a la voz impostada con el texto en latín.
- Cuidar que se conserve la misma posición de estos resonadores en los saltos interválicos ascendentes o descendentes.
- Observar que las fosas nasales no se contraigan demasiado.

En síntesis, es importante hacerle comprender al coro que deberá concentrarse en resonar de manera local, no en cantar. De lo contrario, al tensarse la laringe se correría un riesgo innecesario.

El uso de ciertos códigos y movimientos de los dedos y las manos, y en general la gestualidad del director, es fundamental para transmitir lo que se intenta lograr. Citemos a continuación sólo dos ejemplos. Con un movimiento amplio de los brazos se puede indicar el espacio y la cavidad de la voz impostada para el texto litúrgico; con una indicación cerrada de los dedos pulgar e índice (búsqueda del enfoque del sonido), puede describirse a su vez el diámetro estrecho del resonador del canto yoruba.

Hemos revisado hasta aquí algunas propuestas de trabajo que, pensamos, pueden contribuir a superar las demandas polifónicas, polirrítmicas y de emisión vocal que plantea en esta obra la música de referente africano. Se han abordado problemas específicos, al analizar determinadas secciones o fragmentos que, a nuestro juicio, resultan representativos de las dificultades de interpretación detectadas. Con ello, se ofrecen algunas herramientas de trabajo que juzgamos útiles para un diseño de interpretación general de la obra.

## Conclusiones

La finalidad de este trabajo de tesis ha sido la de proporcionar elementos teóricos, contextuales y técnicos que permitan al intérprete un mayor conocimiento de la obra *Osun Requiem* del compositor cubano Calixto Álvarez. Para ello se han tomado en cuenta los aspectos concomitantes que influyeron en su creación, así como las demandas técnicas interpretativas derivadas del uso de diversos referentes culturales.

A partir de una lectura hermenéutica de la obra y desde el ámbito de la intertextualidad se han podido descifrar elementos significativos para la interpretación musical relacionados a la obra teatral para la que fue creada originalmente, *Réquiem por Yarini*. Estos elementos se concentran en los cantos yorubas correspondientes a la tradición oral africana, usados por el autor como citas alusivas a distintos planos de significación replicados desde la partitura al argumento teatral. En este sentido, ha sido importante para su estudio la integración de todo su *corpus* musical, que hasta la realización de este trabajo ha contado con escasas presentaciones.

La presencia de la Regla de Osha es un elemento de suma importancia. El universo religioso que define las acciones y conductas verbales de los personajes constituyen un equivalente a la presencia en la partitura de cantos a los orishas Shangó (Alejandro Yarini), a Oyá (la Jabá), y Osun (la Santiaguera), personajes centrales de la trama. Los cantos correspondientes a Eleguá, Oddúa y Egún evocan el orden litúrgico ritual de estos cantos en las prácticas ceremoniales: Toque de Santo e Ituto (celebración fúnebre de la santería).

El estudio de la tipología de estos cantos nos condujo a concluir el pleno conocimiento que Calixto Álvarez tenía acerca de la liturgia en las prácticas rituales de la Santería a la hora de componer esta obra. El compositor empleó Súyeres (cantos de invocación, llamados, rezos que pueden cantarse), cantos de Fiesta (que suelen hacerse en la sección más festiva del Oru cantado, que es el guemilere o wemilere, acompañados de toques de rumba, para “guarachear”), cantos de Cierre (los que se emplean para concluir los ritos), y cantos de Despedida (utilizados en ceremonias fúnebres afrocubanas).

El título *Osun Requiem* alude a la importancia de la orisha Osun en la acción dramática de la pieza de teatro, representada por el personaje la Santiaguera, quien ocasiona la trágica muerte de Alejandro Yarini. Su presencia en el imaginario sincrético-cultural

cubano se materializa en la figura devocional de la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba.

Calixto Álvarez utilizó herramientas compositivas afines a la tradición oral africana, por un lado, y por otro, a la cultura occidental de la que forma parte el género réquiem, integrándolas a lo largo de la obra: el tratamiento fugal, el estilo de canto responsorial, el uso de formas polifónicas y el rasgo rítmico sesquiáltero, algunos de ellos compartidos en ambas expresiones. Comprobamos además la existencia de contextos binarios y ternarios en los cantos yorubas como parte de la tendencia binarizadora desplegada en Latinoamérica.

La presencia de esta heterogeneidad de elementos musicales nos condujo a la elaboración de una propuesta de trabajo para la emisión vocal en la cual se contrastara el sonido coral occidental y el estilo de canto de tradición oral africana. Se consideró en primer orden la aplicación de una técnica vocal específica que se adaptara a las posibilidades de los coralistas, que no afectara su salud vocal. En ese sentido, encontramos conveniente el empleo de los resonadores etnoidal y frontal.

Este trabajo constituye el primer acercamiento al estudio de una obra compleja, rica en referentes multiculturales e intertextuales, que forma parte del patrimonio cultural de Cuba y de Latinoamérica: *Osun Requiem*, de Calixto Álvarez, un compositor señero en la historia de la vanguardia cubana, de la música coral y para escena que no ha tenido un suficiente reconocimiento.

## Bibliografía

Acosta, Leonardo, *Otra visión de la música popular cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.

Alcalde, Antonio, *El canto de la misa: de una liturgia “con cantos” a una “liturgia cantada”*, vol. 34, Editorial SAL TERRAE, Santander, 2002.

Amira, John, Steven Cornelius, *The music of Santería: Traditional Rhythms of de Batá Drums*, White Cliffs Media Company, Arizona, 1992.

Arom, Simha, *African polyphony and polyrhythm: Musical structure and methodology*, Cambridge University Press, 1991.

Belkin, Alan, *Principios de contrapunto*, 2003 <[alanbelkinmusic.com/bk.C/contrapunto](http://alanbelkinmusic.com/bk.C/contrapunto)> [21-02-2013].

Biagini, Hugo E., Arturo A. Roig (dirs.), *Diccionario del pensamiento alternativo*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2008.

Bianchi Ross, Ciro, “Pasión y muerte de Yarini”, *Periódico Juventud Rebelde*, 31 de agosto de 2008, La Habana.

Blacking, John, “Venda Children's songs: A study in Ethnomusicological Analysis”, *The cultural analysis of music*, Witwatersrand University Press, Johannesburg, 1967.

Bolívar Aróstegui, Natalia, Natalia del Río Bolívar, *Lydia Cabrera en su laguna sagrada*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2000.

Bolívar Aróstegui, Natalia, Carmen González, *Mitos y leyendas de la comida afrocubana*, Editorial Plaza Mayor Incorporated, San Diego, 2000.

Bolívar Aróstegui, Natalia, Carmen González, Natalia del Río Bolívar, *Corrientes espirituales en Cuba*, Editorial José Martí, La Habana, 2007.

Bolívar Aróstegui, Natalia, *Orishas del panteón afrocubano*, Quorum Editores, Cádiz, 2008.

Brouwer, Leo, “La vanguardia en la música cubana”, *Gajes del Oficio*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.

Brugal, Yana Elsa, “Religiosidad afrodescendiente y teatro cubano, en José Monleón, Nel Diago (eds.), *Teatro, religión y Sociedad (Acción Teatral de la Valdigna V)*, Universitat de Valencia, 2006.

Cabrol, Fernand, Henri Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Letouzey et Ané, París, 1903.

Calahorra Martínez, Pedro, “El Réquiem gregoriano en el talante polifónico”, en *Jornadas de Canto Gregoriano*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza (2008), 11-23.

Cámara, Madeline, “Ochún en la cultura cubana: metáfora y metonimia en el discurso de la nación”, en *La palabra y el Hombre*, núm.125, enero-marzo, Universidad Veracruzana, Jalapa (2003), 21-34.

Cañizares, Raúl, *Santería Cubana: El Sendero de la Noche*, Inner Traditions / Bear & Co, Rochester, 2002.

Cardinall, Allan Wolsey, *In Ashanti and Beyond*, Service & Co. Limited, London, 1927.

Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979.

Carpentier, Alejo, “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”, en Isabel Aretz (rel.), *América Latina en su música*, siglo xxi editores, UNESCO, México, 2007.

Carredano, Consuelo, Victoria Eli (eds.), *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*, vol.8, colección *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2014.

Castellanos, Jorge, Isabel Castellanos, “La religión: la regla de Ocha”, *Cultura Afrocubana: Las religiones y las lenguas*, vol.3, Ediciones Universal, Miami, 1992.

Castellanos, Jorge, Isabel Castellanos, “El negro en el teatro cubano”, *Cultura Afrocubana: Letras, Música, Arte*, vol.4, Ediciones Universal, Miami, 1994.

Collaer, Paul, “African Music”, en *The world of music*, vol. XII, núm.1, Maguncia, Mainz (1970), 34-45.

Corrado, Omar, “Posibilidades intertextuales del dispositivo musical”, en *Migraciones de sentidos. Tres enfoques sobre lo intertextual*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe (1992), 33-51.

Corrado, Omar, “Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes”, en *Revista Musical Chilena*, núm.184, año XLIX, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile (1995), 47-63.

Dauster, Frank, “Visión de la realidad en el teatro cubano”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 56, julio-diciembre, México (1990), 853-870.

*Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, “Réquiem”, Madrid, 2001, <<http://lema.rae.es/drae/?val=r%C3%A9quiem>> [22-04-2012].

Drott, Eric, “What Inclusiveness Excludes”, en *Journal of the American Musicological Society*, vol.65, núm. 3, 2012, 823-864.

Felipe, Carlos, "Réquiem por Yarini", *Teatro. Colección Contemporáneos*, Ediciones Unión, La Habana, 1967.

Genette, Gérard, *Palimpsestos: La Literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.

González Martínez, Juan Miguel, *El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica*, EDITUM, Murcia, 1999.

Guanche, Jesús, *Procesos etnoculturales de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983.

Guerrero, Francisco, *Missarum liber primus*, Editorial CSIC-CSIC Press, Madrid, 1982.

Gutiérrez Grova, Alina, "Lenguaje y poética del texto teatral: Réquiem por Yarini", en *Signos Lingüísticos I*, enero-junio, Universidad de la Habana (2005), 137-155.

*Harvard Dictionary of Music*, "Africa", Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1972.

Hornbostel, Erich M. von, "African Negro Music", *Memorandum*, vol. 4, International Institute of African Languages and Cultures, Oxford University Press, 1928.

Kwabena Nketia, J. H., *The Music of Africa*, Gollanez, London, 1975.

Leal, Rine, *En primera persona, 1964-1966*, Instituto del libro, La Habana, 1967.

Leal, Rine, *Breve historia del teatro cubano*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2004.

León, Argeliers, "Un caso de tradición oral escrita", en *ORALIDAD Anuario para el rescate de la tradición oral de América Latina*, UNESCO, La Habana (1988), 33-41.

Levi-Strauss, Claude, *Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades*, siglo xxi editores, México, 1979.

Linares, María Teresa, "La materia prima de la creación", en Isabel Aretz (rel.), *América Latina en su música*, siglo xxi editores, México, 2007.

Linares-Ocanto, Luis, "Los dioses en sí mismos, lo afrocubano en Réquiem por Yarini de Carlos Felipe", en *Latin American Theatre Review*, 33.2 (Spring), Kansas (2000), 43-50.

López Cano, Rubén, *De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los tonos humanos de José Marín (ca. 1618-1699)*, Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2004.

López Cano, Rubén, "Música e intertextualidad", en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, núm.104, México (2007), 30-36.

López Cano, Rubén, “Musicología manual del usuario. Texto didáctico”, 2007, <www.lopezcano.net> [16-01-2014].

Loyola Fernández, José, “Importancia e inserción de elementos de los cantos y los toques afrocubanos en la música contemporánea”, en *La Gaceta de Cuba*, núm. 3, UNEAC, La Habana (1999), 38-41.

Marquina Espinosa, Aurora, “El futuro”, *El ayer y el hoy: lectura de antropología política*, vol. II, Editorial UNED, Madrid, 2013.

Marrou, Henri-Irénée, *Teología de la Historia*, Ediciones Rialp, Madrid, 1978.

Martínez, Guillermo, *De la palabra hablada a la palabra escrita: Mito, fábula y adivinación*, en *Oh mío Yemayá de Rómulo Lachatañere, Cuentos negros de Cuba de Lydia Cabrera y Cuentos y leyendas negras de Cuba de Ramón Guirao*, ProQuest, Michigan, 2008.

Medrano de Luna, Gabriel, *Danza de indios de Mesillas: una danza de conquista en Tepezalá, Aguascalientes*, El Colegio de Michoacán, Morelia, 2001.

Miranda, Armando, “Carlos Felipe: el encuentro con la imagen”, en *Tablas I*, enero-marzo, La Habana (1984), 13-22.

Miranda Cancela, Elina, “Réquiem por Yarini, ¿una tragedia griega cubana?”, en *La Experiencia Literaria*, núm.4-5, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México (1996), 41-57.

Molino, Jean, “Expérience et savoir”, en *Musurgia II*, núm.4, París (1995), 112-118.

Montes Huidobro, Matías, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Ediciones Universal, Miami, 1973.

Ortiz Aponte, Sally, *La esoteria en la narrativa hispanoamericana*, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1977.

Ortiz, Fernando, *Los instrumentos de la música afrocubana*, vol. 4, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana, 1955.

Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1987.

Ortiz, Fernando, *La africanía de la música folklórica cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001.

Palisca, Claude V., “Theory”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.18, MacMillan, London, 1980.

Pérez Asensio, Magdalena, *El mito en el teatro cubano contemporáneo*, Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, 2006.

Pérez Fernández, Rolando A., *La música afroestiza mexicana*, Enfoques Editores, Universidad Veracruzana, Jalapa, 1990.

Pérez Rodríguez, Froilán, “Aché Lenu o el poder de la lengua”, en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, <[www.eumed.net/rev/ccccss/15](http://www.eumed.net/rev/ccccss/15)> [23-10-2012].

Pratt Fairchild, Henry, *Diccionario de Sociología*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

Ramírez, Marta, “Aún la vanguardia”, en *La Jiribilla*, <[www.lajiribilla.cu/2003/n126\\_10/126\\_16.html](http://www.lajiribilla.cu/2003/n126_10/126_16.html)> [2-03-2013].

Roy, Maya, “Músicas cubanas”, *Músicas del mundo*, vol.11, Ediciones AKAL, Madrid, 2003.

Scarnecchia, Paolo, *Música popular y música culta*, Icaria Editorial, Barcelona, 1998.

Schüler, Arnaldo, *Diccionario enciclopédico de Teología*, Editora da ULBRA, Rio Grande do Soul, 2002.

Schweitzer, Kenneth, “Lucumí public ritual performance: The toque de santo”, en *Santería music in Cuba*, Washington College, Chestertown USA, 2008, <[www.lameca.org/dossiers/santeria\\_music/eng/p4.htm](http://www.lameca.org/dossiers/santeria_music/eng/p4.htm)> [10-01-2014].

Yrmino Valdés, *Ceremonias fúnebres de la santería afrocubana: Ituto y honras de Egún*, Sociedad de Autores Libres, San Juan, 1991.

Villegas Morales, Juan, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 2005.

Vinueza, María Elena, “Afrocubanismo”, en Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol.1, Sociedad de Autores y Editores, Madrid, 1999.

Zurbano, Roberto, “Repasar la historia desde el fondo de la Casa”, *Catálogo Fondo Editorial Casa de las Américas 1960-2009*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2011.

### **Fuentes electrónicas**

Cantos a los orishas. 2012: <<http://www.slideshare.net/krenpdron/canto-a-los-orishas-con-sus-traduccionen-en-pdf>> [31-01-2014].

Cantos a los orishas 1. 2012: <<http://es.scribd.com/doc/138381154/99260634-Cantos-a-Los-Orishas-1>> [07-01-2014].

Coco a Eggún. 2010: <<http://revistamundoyoruba.blogspot.mx/>> [28-01-2014].

Filosofía de Ifá. 2013: <<http://es.scribd.com/doc/156522079/55064552-Filosofia-de-Ifa>> [02-02-2014].

Histoire des tambours Batá de l'île de Cuba. Ortiz et ses relations avec les Olubatas havanais. 2006: <<http://echuaye.blogspot.mx/2007/03/ortiz-et-ses-relations-avec-les.html>> [02-02-2014].

Ituto. 2009: <<http://religionysanteria.blogspot.mx/2009/11/ituto.html>> [02-02-2014].

Ituto. 2010: <<http://www.ecured.cu/index.php/Ituto>> [06-12-2013].

Ituto. 2012: <<http://www.slideshare.net/julioapardillo/ceremonias-funebresyrminovaldes>> [28-01-2014].

## Anexos

### Anexo No. 1: Catálogo de obras de Calixto Álvarez

#### Música Sinfónica:

1969: *Manifiesto*. I Premio en el Concurso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

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 Sinfónica y Coral:

1985: *Santiago de Cuba* (cantata para coro mixto y orquesta, texto de M. Navarro Luna)

I Premio del Concurso Festival Santiago de Cuba.

1995: *La Esperanza del Mundo* (cantata para coro de niños y orquesta, texto de José Martí)

1999: *10 de Octubre* (cantata para coro mixto y orquesta, texto de José Martí). I Premio del  
Concurso Festival Santiago de Cuba.

#### Música para coro:

1985: *Tres Cantos de José Jacinto* (coro mixto, texto de José Jacinto Milanés)

1-Que hay una mancha

2-Hijo de Cuba soy

3-Fuga de la Tórtola

1986: *Osun Requiem* (coro mixto, textos de liturgia católica y africana)

-Kyrie, Dies Irae, Tuba Mirum, Rex, Recordare, Confutatis, Lacrimosa, Domine,  
Hostias, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei.

1988: *Te beso* (Coro femenino, texto de J.M.García Vázquez)

*No tengo*

1989: *Juegos Corales* (coro de niños a cappella, texto de M. Aguirre). Mención en el concurso Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

-Capricho, Enigma, Semana, Décima, Guagua, Cigüeña, Arrepentimiento

1993: *Anatema* (coro mixto). Mención concurso Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

1998: *Dios te salve María* (coro mixto)

2000: *Cantos de espíritus* (coro mixto, texto de A. Agramonte)

1-Un congo

2-Yo'ta caminando

3- Cimarrón

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). I Premio del Certamen Internacional de los Premios a la Composición y Expresión Coral, Canarias.

\* Otros muchos pequeños trabajos principalmente para coro de niños y piano.

Música de Cámara:

1970: *Canto Cardinal* (alto, set de percusión y piano)

1971: *Poker* (cuarteto de cuerdas)

1972: *Rimas* (sop., vln., vla., vc., guit., texto de José Martí)

*Trío Op. 313 N°72* (vln., vc., pno.)

1973: *Que despierte el leñador* (voz y set de percusión, texto de Pablo Neruda)

1974: *Sonata constructiva* (vc., pno.)

1988: *Dúo en tres partes* (2 cl.)

-Canon, Habanera, Laberinto

1992/99: *Los pregoneros* (5 cl. y versión para orquesta de cuerdas)

1992: *Quinteto para clarinetes* (pic. cl., 2 sop. cl., alto cl., bass cl.)

1998: *Invitación al son* (orquesta de cuerdas)

*Pentatriedro* (3 instrumentos de viento idénticos)

\* Otros pequeños trabajos escritos principalmente para estudiantes de música.

### Música Vocal:

- 1978: *Diario en La Mayor* (cantata para ten. o sop. y piano, texto de Nicolás Guillén)
- 1988: *Venus y Adonis* (ópera para 2 sop., 2 ten. e instrumentos electroacústicos, texto de W. Shakespeare)
- 1998: *Treno de Hadrumeto* (sop., ten. y órgano)
- 1999: *El cántaro azul* (sop. y guit., texto de Dulce María Loynaz)
- Bienvenida al milenio* (coro de niños y piano, texto de D.M.Baralt)

### Música para piano:

- 1966: *Sonatina*
- 1976: *Suite Rioplatense* (versión para piano de la música incidental de M'ijo el doctor)
- Gato, Vals Campero, Vidalita, Chacarera
- 1978: *Sonaleatina*
- Tocata*
- 1979: Canon II (piano y cinta magnetofónica)
- 1987: *Tres piezas clásicas*
- Contradanza, Fuga, Fandango. Premio Concurso Dirección de Escuelas de Arte.
- 1988: *Cuatro miniaturas*
- Invitación al son, Una guajira en la Habana, Canto Indemne, Tema de Guille. I
- Premio Concurso Dirección de Escuelas de Arte.
- 2000: *Repiques*

### Música para otros instrumentos solistas:

- 1970: *Torus per Contrabasso*
- 1987: *Suite cubana* (órgano hammond)
- Ebbo, Ikus, Oddu.
- 1995: *Cinco breves para cello* (violoncello, también en versión para órgano)
- Sonsoneo, Romance, BACHata, Campesina, Mamboendó.

### Música electroacústica:

- 1978: *Canon I* (piano y cinta magnetofónica)

- 1992: *Venus y Adonis* (véase música vocal)  
1993: *Ciclos en la vía* (cinta magnetofónica)  
2000: *Música en-cinta* (cinta magnetofónica)

Música incidental para teatro:

- 1973: *La Panadería* (B.Brecht) (orq. sinfónica)  
1975: *La Excepción y la Regla* (B.Brecht) (perc. y tres guit.)  
1976: *M'ijo el Dotor* (F.Sánchez) (orq. sinfónica)  
1978: *Meñique* (J.Martí) (piano preparado y efectos)  
1980: *Las Impuras* (M.Carrión) (orq. sinfónica)  
*Puedelotodo vencido* (M.Galich) (instrumentos folclóricos y efectos)  
1981: *La duodécima noche* (W. Shakespeare) (orq. cuerdas)  
1983: *Fuenteovejuna* (L. de Vega) (orq. de cuerdas y cintamagnetofónica)  
1984: *Liola* (L.Pirandello) (orq. de cuerdas)  
1985: *Baltazar* (G.Gómez de Avellaneda) (orq. sinfónica y coro mixto)  
*La Dolorosa Historia del Amor Secreto de Jacinto Milanés* (A. Estorino) (orq. de cuerdas y coro mixto)  
1986: *Requiem por Yarini* (C.Felipe) (coro mixto)  
1987: *Otelo* (W. Shakespeare) (cuarteto de cuerdas)  
1992: *El Barbero de Sevilla* (P.A.de Beaumarchais) (fl., cl. y cinta magnetofónica)  
1996: *Julio César* (W.Shakespeare) (cinta magnetofónica)  
2002: *La Mandrágora* (N. Machiavelo) (voz y guitarra)

Música para escenario:

- 1974: *Los musiquillos de Bremen* (C.Barro) (comedia musical para voces y coro de niños y piano)  
1991: *Lisístrata* (Aristofanes) (comedia musical, voces, coro y orq. sinfónica)  
1993: *Viva la Música* (A.Janeiro) (comedia musical para niños, conjunto instrumental y coro infantil)  
*Las Aceitunas* (L. de Rueda/A.Janeiro) (zarzuela para niños, conjunto instrumental y coro infantil)

- 1995: *Siempre Caperucita* (A.Janeiro) (comedia musical para voces de niños y cinta magnetofónica)
- 1996: *El Flautista de Hamelin* (A.Janeiro) (comedia musical para niños y cinta magnetofónica)
- 2003: *La Mariposa* (A.Janeiro) (zarzuela para voces de niños y orquesta sinfónica)

**Anexo No. 2: *Osun Requiem*, para coro mixto *a cappella***

# OSUN REQUIEM

**para coro a cappella**

*Calixto Alvarez*

(música compuesta originalmente para la puesta  
en escena de "Requiem por Yarini" de Carlos Felipe)

**La Habana. Teatro Mella. 1986. Dir.: Armando Suárez del Villar.**

# REQUIEM AETERNAM

(Osun Requiem)

Calixto Alvarez

**Adagio Maestoso**

Soprano  
*fff* Re - qui - em ae - ter - nam *ff* Re - qui - em ae - ter - nam

Alto  
*fff* Re - qui - em ae - ter - nam *ff* Re - qui - em ae - ter - nam

Tenor  
*fff* Re - qui - em ae - ter - nam *ff* Re - qui - em ae - ter - nam

Bass  
*fff* Re - qui - em ae - ter - nam *ff* Re - qui - em ae - ter - nam

**Allegretto**

S  
do - na e - is, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

A  
do - na e - is, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

T  
*mp*

B

9

S et lux per - pe - tu - a Do - mi - ne, Do -

A et lux per - pe - tu - a et lux per - pe -

T <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup>  
 8 *mf* Mba - ra su - a - yo o - mo - nia la - gua - na co - ma - ra ke - ñi - ra - huo

B

13

S mi - ne, Do - - - mi - ne, Do - mi - ne,

A tu - a Do - - - mi - ne, Do - - - mi - ne,

T e. Do - - - mi - ne, Do - - - mi - ne, Do -

B *mf* Mba - ra su - a <sup>2</sup> - yo o - mo - nia <sup>5</sup> la - gua - na co - ma - ra ke - ñi - ra - huo

17

S Do - - - mi - ne, Do - - - mi -

A et lux per - pe - tua

T mi - ne, *mf* ob - ba - ra gua - yo e ke

B e. *mp* et lux per -

21

S ne, et lux per - pe - tu - a lu - - - ceat e - is

A et lux per - pe - tu - a lu - - - ceat e - is *mf* o -

T 8 e - chuod - da - la o - mo - nia la - gua - na ma - na ke - ñi - ra - huo

B pe - - - tua Do - mi - ne, lu - - - ceat e - is

25

S lu - - - ceat e - - - is lu - - - ceat e - is

A 2 mo - nia la - gua - na ma - na ke - ñi - ra - huo lu - - - ceat e - is

T 8 *mp* lu - - - ceat e - is lu - - - ceat e - is

B lu - - - ceat e - is *mf* o - mo - nia la - gua - na ma - na ke - ñi - ra - huo

29 **Allegro**

S

A

T 8 *f* Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

B e *f* Ky - ri - e e - lei - son

33

S *f* A - kon - ko la - ko a - kon - ko la - ro - ye E - le - gba ne - ma saun

A *f* Chris te

T 8 Ky - ri - e e - lei - son, Chris - te e - lei - son,

B Ky - ri - e e - le - i - son Chris - te e - le - i - son Chris - te e -

38

S *f* chi - o Chris - te e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

A e - lei - son, A - kon - ko la - ko a - kon - ko la - ro - ye E -

T 8 A - kon - ko la - ko a - kon - ko la - ro - ye E - le - gba ne - ma saun

B le - i - son Chris - te A - kon - ko la - ko a - kon - ko la -

43

S *ff* e - lei - son. Ky - ri - e E - le - gba ne - ma saun chi - o

A *ff* le - gba ne - ma saun chi - o Ky - ri - e E - le - gba ne - ma saun chi - o

T 8 chi - o Ky - ri - e e - le - i - son *ff* Ky - ri - e e - lei - son.

B ro - ye E - le - gba ne - ma saun chi - o *ff* Ky - ri - e e - lei - son.

# DIES IRAE

Calixto Alvarez

Moderato

Soprano

Alto

Tenor

Bass

*solo*

*p* O ya o ye o i mba o kei mba le ta pka. —

5

Lento  $\text{♩} = 40$

S

A

T

B

*pp* Di - es i - rae, di - es il - la sol - vet sae - clum in — fa - vil - la,

*pp* Di - es i - rae, di - es il - la sol - vet sae - clum in — fa - vil - la,

*tutti*

*pp* Di - es i - rae, di - es il - la sol - vet sae - clum in — fa - vil - la,

9 Tempo I

S

A

T

B

*solo*

8 A ka ra o ye o im ba o kei mba le ta pka

*p*

13 Lento

S

A

T

B

8 sol - vet sae - clum in fa - vil - la, tes - te Da - vid

sol - vet sae - clum in fa - vil - la, tes - te Da - vid

16

S cum Sy - bil - la. cum Sy - bil - la.

A cum Sy - bil - la. cum Sy - bil - la.

T

B

20 Pesante ♩ = 60

S *pp* Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, quan - do ju - dex

A *pp* Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, quan - do ju - dex

T *pp* **tutti** Quan - - - tus tre - - - mor quan - - - do

B *pp* Quan - - - tus tre - - - mor quan - - - do

23

S  
est ven - tu - rus, *p* Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus,

A  
est ven - tu - rus, *p* Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus,

T  
8 ju - - - dex *p* Quan - - - tus tre - - - mor

B  
ju - - - dex *p* Quan - - - tus tre - - - mor

26

S  
quan - do ju - dex est ven - tu - rus, *mp* cun - cta stric - te

A  
quan - do ju - dex est ven - tu - rus, *mp* cun - cta stric - te

T  
8 quan - - - do *mp* ju - - - dex cun - - - cta

B  
quan - - - do *mp* ju - - - dex cun - - - cta

29

S  
dis - cu - ssu - rus. Di - es i - rae, di - es il - la  
*mf*

A  
dis - cu - ssu - rus. Di - es i - rae, di - es il - la  
*mf*

T  
8 stric - te dis - cu - ssu - rus. Di - - - es i - - - rae,  
*mf*

B  
8 stric - te dis - cu - ssu - rus. Di - - - es i - - - rae,  
*mf*

32

S  
sol - vet sae - clum in fa - vil - la, tes - te Da - vid  
*f*

A  
sol - vet sae - clum in fa - vil - la, tes - te Da - vid  
*f*

T  
8 di - - - es il - - - la sol - - - vet  
*f*

B  
8 di - - - es il - - - la sol - - - vet  
*f*

35

S  
cum Sy - bil - la. Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus,  
*ff*

A  
cum Sy - bil - la. Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus,  
*ff*

T  
8  
sae - clum in fa - - - vil - la,  
*ff*

B  
sae - clum in fa - - - vil - la,  
*ff*

38

S  
quan - do ju - dex est ven - tu - rus,  
*fff*

A  
quan - do ju - dex est ven - tu - rus,  
*fff*

T  
8  
Di - es i - rae, cun - cta stric - te dis - cu - ssu - rus.  
*fff* *poco rit.* *molto dim.* *p*

B  
Di - es i - rae, cun - cta stric - te dis - cu - ssu - rus.  
*fff* *poco rit.* *molto dim.* *p*

# TUBA MIRUM

Calixto Alvarez

Andante  $\text{♩} = 72$

(OSUN REQUIEM)

Soprano *mp* Tu - ba mi - rum spar - gens so - num per se - pul - chra

Alto *mp* Tu - - - ba mi - rum spar - gens so - num per se - pul - chra

7 *mf* *o - ya*

S S *re - gi - o - - - num, co - get om - nes an - te thro - num. Mors stu - pe - bit*

S *re - gi - o - num, co - get om - nes an - te thro - num. Mors*

A *re - gi - o - num, co - get om - nes an - te thro - num. Mors*

13 *o ye o Im - ba o kei - mba le - ta -*

S S *et na - tu - ra, cum re - sur - get cre - a - tu - ra,*

S *et na - tu - ra, cum re - sur - get cre - a - tu - ra,*

A *stu - pe - bit et na - tu - ra, cum re - sur - get cre -*

19 *pka.*

S S *ju - di - can - ti res - pon - su - ra. Mors stu - pe - bit et na - tu - ra, cum re -*

S *ju - di - can - ti res - pon - su - ra. Mors stu - pe - bit et na - tu - ra, cum re -*

A *a - tu - ra, ju - di - can - ti Mors stu - pe - bit et na - tu - ra, cum re -*

25

S sur - get cre - a - tu - ra, *f* ju - di - can - ti res - pon - su - ra. Li - ber

S A *f* A - ka - ra o ye o

A sur - get cre - a - tu - ra, *f* res - - - pon - su - ra.

31

S scrip - tus in quo to - tum un - de mun - dus *ff* Ju - dex er -

S A *Im - ba o kei - mba le - ta - pka.*

A pro - fe - re - tur, con - ti - ne - tur, ju - di - ce - tur. *ff*

37

S go quid - quid la - tet nil i - nul - tum re - ma - ne - bit.

A cum se - de - bit, ap - pa - re - bit, i - nul - tum re - ma - ne - bit.

tempo ♩ = 68

42

S S *fff* O - ya o ye o Im - ba A - ka - ra o ye o Im - ba O - ya o ye

S *fff* Quid sum mi - ser tunc dic - tu - rus? quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus,

S A *fff* O - ya o ye (b) o Im - ba A - ka - ra o ye o Im - ba O - ya o ye

A *fff* Quid sum mi - ser tunc dic - tu - rus? quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus,

47

S S  
o Im - ba A - ka - ra o ye o Im - ba O - ya o ye o Im - ba

S  
*ff* cum vix jus - tus sit se - cu - rus? *f* Quid sum mi - ser tunc dic -

S A  
o Im - ba A - ka - ra o ye o Im - ba O - ya o ye o Im - ba

A  
*ff* cum vix jus - tus sit se - cu - rus? *f* Quid sum mi - ser tunc dic -

52

S S  
A - ka - ra o ye o Im - ba O - ya o ye o Im - ba A - ka - ra o ye

S  
tu - rus? *mf* quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus, *p* cum vix jus - tus sit se -

S A  
A - ka - ra o ye o Im - ba O - ya o ye o Im - ba A - ka - ra o ye

A  
tu - rus? *mf* quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus, *p* cum vix jus - tus sit se -

57

S S  
o Im - ba O - ya o ye o Im - ba A - ka - ra o ye o Im - ba

S  
cu - rus?

S A  
o Im - ba O - ya o ye o Im - ba A - ka - ra o ye o Im - ba

A  
cu - rus?

# REX TREMENDAE MAJESTATIS

Calixto Alvarez

Moderato  $\bullet = 72$

Soprano *f* Rex *ff* Rex tre - men dae

Alto *f* Rex *ff* Rex tre - men dae

Solo Tenor *f* Mo fo yu guo - re le *mf* Mo fo

Tenor *f* Rex *ff* Rex tre - men dae

Bass *f* Rex *ff* Rex tre - men dae

S *mf* Rex tre - men dae ma - jes - ta - tis, *f* Rex tre - men dae ma - jes -

A *mf* Rex tre - men dae ma - jes - ta - tis, *f* Rex tre - men dae ma - jes -

A *mf* Rex tre - men dae ma - jes - ta - tis, *f* Rex tre - men dae ma - jes -

ST *f* yu guo - re le o

T *mf* Rex tre - men dae ma - jes - ta - tis, *f* Rex tre - men dae ma - jes -

B *mf* Rex tre - men dae ma - jes - ta - tis, *f* Rex tre - men dae ma - jes -

11

S ta - tis, *ff* Rex tre - men dae ma - - - jes ta tis,

A ta - tis, *ff* Rex tre - men dae ma - - - jes ta - tis,

A ta - tis, *ff* Rex tre - men dae ma - - - jes ta - tis,

T ta - tis, *ff* Rex tre - men dae ma - - - jes ta - tis,

B ta - tis, *ff* Rex tre - men dae ma - - - jes ta - tis,

16

S

A *p* qui sal - van - - - - dos sal - vas

16

ST *mp* a la yo ta do bo le

T *p* qui sal - van - - - - dos sal - vas

B

22

A gra - tis, qui sal - van - dos sal - vas gra - tis, qui

22

ST *mp* a la do lu be lu be lu be

T gra - tis, qui sal - van - dos sal - vas gra - tis, qui

28

A sal - van - dos sal - - - - vas

ST 28  
8 yom ba la o lu be lu be yom ba la o o fu - sa go - e - a

T 8 sal - van - dos sal - - - - vas

33 (solo soprano)

SS 33  
f Mo fo yu guo - re le

S 33  
f Rex

A 33 gra - - - - tis, f Rex

ST 33  
8 ya gba mi - ra o ba ko so. f Mo fo yu guo - re le

T 33 gra - - - - tis, f Rex

B 33 f Rex

38

SS 38 Mo fo yu guo - re le Chan - gó

S 38 Rex tre - men dae ma - - - jes

A 38 Rex tre - men dae ma - - - jes

ST 38  
8 Mo fo yu guo - re le Chan - gó

T 38 Rex tre - men dae ma - - - jes

B 38 Rex tre - men dae ma - - - jes

43

SS *mf* Mo fo yu guo - re le o a la yo ta

S ta - tis, *mf* sal - - - -

A ta - tis, *mf* sal - va me, sal - va me, sal - va me,

ST *mf* Mo fo yu guo - re le o a la yo ta

T ta - tis, *mf* sal - - - - va me, sal -

B ta - tis,

48 *crescendo*

SS do bo le Mo fo yu guo - re le o a la yo ta do bo le

S va me, sal - - - - va me, sal - va me, sal -

A sal - va me, sal - - - - va me, sal - - - - va *crescendo*

ST do bo le Mo fo yu guo - re le o a la yo ta do bo le *crescendo*

T va me, sal - - - - va me, sal - - - - va

B *mf* sal - - - - va me, sal - - - - va me, sal - - - - *crescendo*

53

SS  
S  
A  
ST  
T  
B

Mo fo - yu guo - re le o - a la yo ta do bo le

va me, sal - va me, sal - va me, sal - va me,

me, sal - va me, sal - va me, sal - va me,

8 Mo fo - yu guo - re le o - a la yo ta do bo le

me, sal - va me, sal - va me, sal - va me,

va me, sal - va me, sal - va me, sal - va me,

*fff*

58

S  
A  
T  
B

*mp* fons pie - ta - - - - - tis.

*mp* fons pie - ta - - - - - tis.

*mp* fons pie - ta - - - - - tis.

*mp* fons pie - ta - - - - - tis.

# RECORDARE

(OSUN REQUIEM)

Calixto Alvarez

Andantino ♩ = 100

Soprano

Alto  
*mf* Re - cor - da - re Je - su - pi - e, quod sum cau - sa

Tenor

Bass

7

S

A  
tu - ae vi - ae. O - go - do e - a - gua - me - ta

T  
*mf* Re - cor - da - re Je - su - pi - e,

B

13

S

A

T

B

o - go - do\_ e ag - guo - lo - na. o - go - do\_ e

quod sum cau - sa tu - ae vi - ae. quod sum cau - sa

19

S

A

T

B

*mf* Re - cor - da - re Je - su\_ pi - e,

ag - guo - lo - na. Mo - fo - yu guo - re - le Chan - gó, guo -

tu - ae vi - ae. O - go - do e\_ a - gua - me - ta

25

S

A

T

B

quod sum cau - sa tu - ae vi - ae. O - go - do

re - le Chan - gó, guo - re - le Chan - gó, Chan - gó, ne me

o - go - do e ag - guo - lo - na. Mo - fo - yu guo -

*mf* Re - cor -

31

S *e a - gua - me - ta o - go - do e ag - guo - lo -*

A *per - das il - la di - e. ne - - - me per - das il - - la*

T *re - le Chan - gó, mo - fo - yu guo - re - le Chan - gó,*

B *da - re Je - su - pi - e, quod sum cau - sa tu - ae*

37

S *na. o - go - do e ag - guo - lo - na. Mo - fo -*

A *di - e. Re - cor - da - re Re - - - - - cor - da - re*

T *Re - - - cor - - - da - re Je - - - - - su pi - e,*

B *vi - ae. quod sum cau - sa tu - ae vi - ae. Mo - fo -*

43

S *yu guo - re - le Chan - gó, mo - fo - yu guo - re - le o.*

A *Re - - - cor - da - re Re - cor - da - re Je - su*

T *Re - cor - da - re Je - su pi - e, Re - cor - da - - -*

B *yu guo - re - le Chan - gó, mo - fo - yu guo - re - le o.*

49

S Re - - - - cor - da - re Je - - - - su

A pi - e, Mo - fo - yu guo - re - le Chan - gó, mo - fo -

T re Mo - fo - yu guo - re - le Chan - gó, mo - fo -

B Re - - - - cor - da - - - re Je - su

55

S pi - e, Re - cor - da - re

A yu guo - re - le o.

T yu guo - re - le o. *p* Re - cor - da - re Re - cor - da - re

B pi - e, Je - su pi - e, *p* Re - cor - da - - - re Re - cor - da - re

61

S

A *p* Re - cor - da - - - re Re - cor -

T Re - - - - cor - da - re Re - - - - cor - - - da - re

B Re - cor - da - re Re - cor - da - re

67

S *p* Re - cor -

A da - re Re - cor - da - re Re - cor - da - re Re - cor -

T 8 Re - cor - da - re Re - cor - da - re Re - cor - da - re Re - cor - da - re

B

73

S da - re Re - - - - cor - da - re Re - cor - da - re (*p*) Re - cor - da -

A da - re Re - cor - da - - - - - re (*p*) Re - cor -

T 8

B

79

S re Je - su pi - e, Je - - - - su pi - e,

A da - re Je - su pi - e, Je - su pi - e, Je - - -

T 8

B *mf* O - go - do e a - gua - me - ta o - go - do e

85

S Je - - su *(p)* pi - e, Je - su pi - e, Re - cor -

A su *(p)* pi - e, Je - - - su pi - e, Re - -

T *mf* O - go - do e a - gua - me - ta

B ag - guo - lo - na. *(p)* Re - cor - da - re Je - su pi - e,

91

S da - re Je - su pi - e, Je - su pi - e, Re - cor -

A cor - da - - re Je - su pi - e, Je - su pi - e,

T o - go - do e ag - guo - lo - na. o - go - do e

B quod sum cau - sa tu - ae vi - ae. quod sum cau - sa

97

S da - re *mf* O - - - go - do e a - gua - me - ta

A quod sum *p* cau - sa tu - ae vi - ae. quod sum cau - sa

T ag - guo - lo - na. Re - cor - da - re Je - su pi - e,

B tu - ae vi - ae. quod sum cau - sa tu - - ae vi - ae.

103

S  
o - go - do e ag - guo - lo - na. o - go - do e

A  
tu - ae. vi - ae. tu - ae. vi - ae. tu - ae.

T  
quod sum cau - sa tu - ae vi - ae. quod sum cau - sa

B  
quod sum cau - sa tu - ae vi - ae. quod sum cau - sa

109

S  
ag - guo - lo - na. *f* O - go - do e

A  
vi - - - ae. *f* O - go - do e Re - cor - da - re

T  
tu - ae vi *f* O - go - do e a - gua - me - ta Re - cor -

B  
tu - ae vi - ae. *f* O - go - do

115

S  
a - gua - me - ta Re - cor - da - - - - - re

A  
Je - su pi - e, O - - - - go - do e

T  
da - re Je - su pi - - - - - e, Re -

B  
e a - gua - me - ta O - go - do

121

S Re - - - cor - - - da - re Je - su pi - e, O - go - do

A a - gua - me - ta o - go - do e Re - cor - - - da - re

T cor - - - da - re Re - cor - da - re Je -

B e ag - guo - lo - na. Re - cor - da - re Je - su

127

S e Re - cor - da - re Re - cor - da - re Re - cor -

A Re - cor - da - re Je - su pi - e, quod sum cau - sa tu - - - ae

T su pi - e, Je - su Je - su pi - e,

B pi - e, O - go - do e a - gua - me - ta Je - su

133

S da - re Re - cor **ff** da - re O - go - do e.

A vi - ae. Re - cor - da - re **ff** O - go - do Re - cor - da - re

T O - go - do e **ff** Je - su pi - - - e.

B pi - e, Je - - su **ff** pi - e, ag - guo - lo - na.

# CONFUTATIS

Calixto Alvarez

Musical score for the piece "CONFUTATIS" by Calixto Alvarez. The score is written for a vocal ensemble consisting of two Tenors, two Basses, a Soprano, and an Alto. The music is in a minor key and 6/8 time. The lyrics are in Latin, and the score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment for the Bass parts.

**First System:**

- 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

**Second System (starting at measure 7):**

- Soprano:** flam - - - mis - - - a - - - cri - - -
- Alto 1:** flam - - - mis a - - - cri
- Alto 2:** flam - - - mis a - - - cri
- Tenor 1:** tis
- Tenor 2:** dic tis
- Bass:** dic - tis

13

S  
bus ad - - - dic - - - tis

A  
bus ad - - - dic - - - tis vo - - - ca - - -

A  
bus ad dic - - - tis vo - - - ca - - -

T  
8  
vo - - - ca - - -

B  
vo ca - - -

B  
vo - - - ca

19

S  
me cum be - - - ne - - - dic - - - tis

A  
me cum be - - - ne - - - dic - - - tis

T  
8  
me cum be - - - ne - - - dic - - - tis

B  
me cum be ne - - - dic - - - tis

B  
me cum be - - - ne dic - - - tis

25

S  
o - - - o o - - - o o - - - o

S  
o - - - o o - - - o o - - - o

A  
o o - - - ro sup - - - plex

T  
o o - - - ro plex

B  
o o - - - ro plex

31

S  
o o - - - o o - - - o a - - -

S  
o - - - o o - - - o a - - - a

A  
et cli a nis a - un - gba gua - o -

T  
et ac - - - cli - - - nis a - - - a

B  
et ac - - - cli - - - nis a - - - a

37

S a a - - - a a - - - a a - - -

S a - - - a a - - - a a - - - a

A a - un - gba gua - o - ri a - un -

T ri a - un -

B a - - - a a - - - a a - - - a

B a a - - - a a - - - a a - - -

43

S a a - - - a a - - - a a - - -

S a - - - a a - - - a a - - - a

A gba gua - o - ri a - gua o - sun a - gua o -

T gba gua - o - ri a - gua o - sun a - gua o -

B a - - - a a - - - a a - - - a

B a a - - - a a - - - a a - - -

49

S a a - - - a a - - - a a - - -

S a - - - a a - - - a a - - - a

A sun a - gua o - ma le i - ya o a - gua o -

T sun a - gua o - ma le i - ya o

B a - - - a a - - - a a - - - a

B a a - - - a a - - - a a - - -

55

S a a - - - a a - - - a a - - -

S a - - - a a - - - a a - - - a

A sun a - gua o - sun a - gua o - ma le i - ya

T a - gua o - sun a - gua o a - gua o - ma le i - ya

B a - - - a a - - - a a - - - a

B a a - - - a a - - - a a - - -

61

S a a - a

S a - - - a

A o con - fu -

A o con - fu - ta - tis ma - le - dic - tis flam - mis a - cri - bus ad - dic - tis vo - ca - me cum be - ne -

T o con - fu - ta - tis ma - le - dic - tis flam - mis a - cri - bus ad - dic - tis vo - ca - me cum

T o Con - fu

B a - - - a

B a a - a

67

A ta - tis ma - le - dic - tis

A dic - tis o - ro sup - plex et ac - cli - nis cor con - tri - tum qua - si ci - nis ge - re cu - ram me - i fi - nis con - fu -

T be - ne - dic - tis o - ro sup - plex et ac - cli - nis cor con - tri - tum qua - si ci - nis ge - re cu - ram

T ta - tis mal - e - dic - tis

73

S  
a - un - gba                      gua - o - ri                      a - un - gba

A  
con - fu - ta - tis                      ma - le -

A  
ta - tis ma - le - dic - tis flam - mis a - cri - bus ad - dic - tis vo - ca - me cum be - ne - dic - tis o - ro sup - plex et

T  
8  
me - i fi - nis cor con - tri - tum qua - si ci - nis ge - re cu - ram me - i fi - nis con - fu - ta - tis

T  
8  
con - fu - ta - tis                      ma - le -

B  
a - un - gba                      gua - o - ri                      a - un - gba

79

S  
gua - o - ri                      a - gua o - sun                      a - gua o - sun

A  
dic - tis                      con - fu - ta - tis

A  
ac - cli - nis cor con - tri - tum qua - si ci - nis ge - re cu - ram me - i fi - nis con - fu - ta - tis ma - le - dic - tis

T  
8  
ma - le - dic - tis con - fu - ta - tis ma - le - dic - tis flam - mis a - cri - bus ad - dic - tis vo - ca - me cum

T  
8  
dic - tis                      con - fu - ta - tis

B  
gua - o - ri                      a - gua o - sun                      a - gua o - sun

85

S  
a - gua o - ma le i - ya o bo bo e - gua

A  
ma - le - dic - tis con - fu -

A  
flam-mis a - cri-bus ad-dic-tis vo-ca - me cum be - ne - dic - tis o-ro sup-plex et ac-cli-nis cor con-tri - tum

T  
8  
be - ne-dic-tis o-ro sup - plex et ac-cli-nis cor con-tri - tum qua - si ci-nis ge-re cu - ram

T  
8  
ma - le - dic - tis con - fu -

B  
a - gua o - ma le i - ya o bo bo e - gua

91

S  
ca - o - ki bo bo e - gua ca - o - ki

A  
ta - tis ma - le - dic - tis

A  
qua-si ci - nis ge-re cu-ram me - i fi-nis con-fu - ta - tis ma-le - dic - tis flam-mis a - cri-bus ad-dic-tis

T  
8  
me - i fi nis - con-fu - ta - tis ma - le-dic-tis flam-mis a - cri - bus ad - dic-tis con-fu - ta - tis

T  
8  
ta - tis ma - le - dic - tis

B  
ca - o - ki bo bo e - gua ca - o - ki

97

S

A

A

T

T

B

vo-ca-me cum be - ne - dic - tis con - fu - ta - tis ma - le - dic - tis con - fu - ta - tis ma - le - dic - tis

ma - le - dic - tis flam - mis a - cri - bus ad - dic - tis con - fu - ta - tis ma - le - dic - tis con - fu - ta - tis

103

A

T

*(repite perdiéndose)*

con - fu - ta - tis ma - le - dic - tis con - fu - ta - tis ma - le - dic - tis con - fu - ta - tis ma - le - dic - tis

ma - le - dic - tis con - fu - ta - tis ma - le - dic - tis con - fu - ta - tis ma - le - dic - tis con - fu - ta - tis

*(repite perdiéndose)*

# LACRYMOSA

(Osun Requiem)

Calixto Alvarez

Moderato ♩ = 52

Soprano

Alto

Tenor *sempre legato*

Bass *sempre legato*

*p* La - cry - mo - sa di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la

*p* La - cry - mo - sa di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la

S *p* Bab - ba - re bu - o Od - du - a ag - guo - ma - re -

A

T *p* ju - di - can - dus ho - mo re - us. Hu - ic er - go par - ce De - us,

B *p* ju - di - can - dus ho - mo re - us. Hu - ic er - go par - ce De - us,

9

S le \_\_\_\_\_ ag - guo - lo - na

A

T 8 Hu - ic er - go par - ce De - us, pi - e Je - su Do - mi - ne,

B Hu - ic er - go par - ce De - us, pi - e Je - su Do - mi - ne,

13

S A - re mu - a gua - ri - sha

A

T 8 do - na e - is re - qui - em! *p* La - cry - mo - sa di - es il - la,

B do - na e - is re - qui - em! *p* La - cry - mo - sa di - es il - la,

17

S ag - guo - ma - re - le *tutti* *f* Bab - ba - re bu - o

A *f* Bab - ba - re bu - o

T 8 qua re - sur - get ex fa - vil - la *molto cresc.* *f* ju - di - can - dus ho - mo re - us.

B qua re - sur - get ex fa - vil - la *molto cresc.* *f* ju - di - can - dus ho - mo re - us.

21

S Od - du - a ag - guo - ma - re - le ag - guo - lo -

A Od - du - a ag - guo - ma - re - le ag - guo - lo -

T 8 Hu - ic er - go par - ce De - us, Hu - ic er - go par - ce De - us,

B Hu - ic er - go par - ce De - us, Hu - ic er - go par - ce De - us,

25

S na

A na

T 8 pi - e Je - su *p* Do - mi - ne, *mp* do - na e - is re - qui - em!

B pi - e Je - su *p* Do - mi - ne, *mp* do - na e - is re - qui - em!

29

S *p* A - re mu - a gua - ri - sha ag - guo - ma - re - le

A *p* A - re mu - a gua - ri - sha ag - guo - ma - re - le

T 8 *p* La - cry - mo - sa di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la

B *p* La - cry - mo - sa di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la

33

S *solo* O - - kuo ag - guo - lo - na *tutti* O - - - kuo

A O - - - kuo

T 8 ju - di - can - dus ho - mo re - us. pi - e Je - su

B ju - di - can - dus ho - mo re - us. pi - e Je - su

36

S *solo* ag - guo - lo - na *pp* O - - - kuo ag - guo - lo - na.

A ag - guo - lo - na

T 8 Do - mi - ne, *pp* do - na e - is re - qui - em!

B Do - mi - ne, *pp* do - na e - is re - qui - em!

# DOMINE

Calixto Alvarez

Moderato ♩ = 80

Soprano  
Alto  
Tenor

*p* O - ya o ye o im - ba o - ke<sup>^</sup>im - ba le - ta - pka a ka - ra o ye  
*p* Güe - mi - le - re lu - be o ma o yo e - güe  
*p* Ye ye o - lu - be chag - ba de o - lu - be gua - si ma - ri im - ba so - ro - ko

S  
A  
T

o im - ba o - ke<sup>^</sup>im - ba le - ta - pka E - ni - o bo o ba - le ba - ga ba - ga E - ni - o bo o ba -  
güe - mi o ma o yoo Chan - go o gua - ye o ma o yo O - ya o ye o im - ba  
ye ye o - lu - be chag - ba de o - lu - be gua - si ma - ri im - ba so - ro - ko

S  
A  
T  
B

le ba - ga ba - ga E - ni - o bo o ba - le ba - ga ba - ga E - ni - o bo o ba - le ba - ga ba - ga Ye ye o - lu -  
o - ke<sup>^</sup>im - ba le - ta - pka a ka - ra o ye o im - ba o - ke<sup>^</sup>im - ba le - ta - pka  
O - ya o ye o im - ba o - ke<sup>^</sup>im - ba le - ta - pka a ka - ra o ye  
*p* E - ni - o bo o ba -

19

S *be* *chag-ba de o-lu - be gua - si ma-ri im-ba so - ro - ko ye ye o-lu -*

A *Güe-mi - le - re lu-be o ma o yo e-güe güe-mi o ma o yo o Chan-go o*

T *o im-ba o - ke'im - ba le-ta - pka A un - gba gua o - ri A un -*

B *le ba-ga ba-ga E-ni - o bo o ba - le ba-ga ba-ga E-ni - o bo o ba - le ba-ga ba-ga E-ni - o bo o ba -*

25

S *be* *Güe-mi-le - re lu-be o ma o yo e-güe güe-mi o ma o yo o Chan-go o*

A *gua-ye o ma o yo La de co-yu-lo cha-ra-ka-te mi o - guo ye te cha-ra-ka-te mi o -*

T *gba gua o - ri a-gua o - sun a-gua o - ma a-gua o - ma le i-ya o bo bo e-*

B *le ba-ga ba-ga **f** Do - mi-ne Je - su Chris - te! Do - mi-ne Je - su*

31

S *gua-ye o O - ya o ye o im-ba o - ke'im - ba le-ta - pka a ka-ra o ye*

A *guo o mi da-ra o da-ra o gue Güe - mi - le - re lu-be o ma o yo e-güe*

T *gua ka o ki **f** Do - mi - ne Je - su Chris - te! Rex*

B *Chris - - - te! **f** Do - mi - ne Je - su Chris - te! Rex*

37

S *mf* o im - ba o - ke'im - ba le - ta - pka Ye ye o - lu -

A güe - mi o ma o yoo Chan - go o gua - ye o ma o yo

T 37 glo - ri - ae! Rex glo - ri - ae!

B 37 glo - ri - ae! Rex glo - ri - ae!

43

S be chag - ba de o - lu - be gua - si ma - ri im - ba so - ro - ko chag - ba de

A *mf* Ye ye o - lu - be chag - ba de o - lu -

49

S o - lu - be o ye ye ma - ri im - ba so - ro - ko chag - ba de o - lu - be gua -

A be gua - si ma - ri im - ba so - ro - ko ye ye o - lu - be chag - ba de o - lu -

53

S 55 si ma - ri im - ba ma - ri im - ba so - ro - ko *f* Quam o - lim A - bra - hae

A 55 be gua - si ma - ri im - ba so - ro - ko *f* Quam o - lim A - bra - hae

T 55 *f* Quam o - lim A - bra - hae Quam o - lim A - bra - hae

B 55 *f* Quam o - lim A - bra - hae Quam o - lim A - bra - hae

61

S *ff* pro - mi - sis ti , *ff* et se - mi - ni e - jus. et se - mi -

A *ff* pro - mi - sis ti , *ff* se - mi - ni et se - mi - ni et se - mi -

T *ff* pro - mi - sis ti , *ff* et et se - mi - ni e - jus.

B *ff* pro - mi - sis ti , *ff* et et

67

S ni e - - - - - *p* jus.

A ni e - - - - - *p* jus.

T 8 67 se - mi - ni e - - - - - *p* jus.

B se - mi - ni e - - - - - *p* jus.

# HOSTIAS

(OSUN REQUIEM)

Calixto Alvarez

$\bullet = 96$

Solo  
Soprano

Musical staff for Solo Soprano, 2/4 time signature. The staff contains a whole rest followed by a quarter rest, then a half note G4, and finally a quarter note G4 with a fermata. The lyrics "U-re u-re" are written below the staff, with "P sempre" above the final note.

Soprano

Musical staff for Soprano, 2/4 time signature. The staff contains a whole rest followed by a quarter rest, then a half note G4, and finally a quarter note G4 with a fermata. The lyrics "ti - bi ne ne" are written below the staff, with "P sempre" above the first note.

Alto

Musical staff for Alto, 2/4 time signature. The staff contains a quarter rest, then a half note G4, and finally a quarter note G4 with a fermata. The lyrics "et pre - ces mi mi et" are written below the staff, with "P sempre" above the first note.

Tenor

Musical staff for Tenor, 2/4 time signature. The staff contains a quarter rest, then a half note G4, and finally a quarter note G4 with a fermata. The lyrics "Hos - tias Do Do Hos - tias" are written below the staff, with "P sempre" above the first note.

Bass

Musical staff for Bass, 2/4 time signature. The staff contains a quarter rest, then a half note G4, and finally a quarter note G4 with a fermata. The lyrics "Hos - tias Do Do Hos - tias" are written below the staff, with "P sempre" above the first note.

Hos - tias  
*P sempre*

Do

Do

Hos - tias

S.S.

Musical staff for S.S., 2/4 time signature. The staff contains a quarter rest, then a half note G4, and finally a quarter note G4 with a fermata. The lyrics "ko - re i - ro ko i - ro ko - ro ke ke" are written below the staff.

S

Musical staff for Soprano, 2/4 time signature. The staff contains a quarter rest, then a half note G4, and finally a quarter note G4 with a fermata. The lyrics "ti - bi ne ne ti - bi" are written below the staff.

A

Musical staff for Alto, 2/4 time signature. The staff contains a quarter rest, then a half note G4, and finally a quarter note G4 with a fermata. The lyrics "pre - ces mi mi et pre - ces" are written below the staff.

T

Musical staff for Tenor, 2/4 time signature. The staff contains a quarter rest, then a half note G4, and finally a quarter note G4 with a fermata. The lyrics "Do Do Hos - tias" are written below the staff.

B

Musical staff for Bass, 2/4 time signature. The staff contains a quarter rest, then a half note G4, and finally a quarter note G4 with a fermata. The lyrics "Do Do Hos - tias" are written below the staff.

Do

Do

Hos - tias

S *ko i - ro ko - ro ke ke*  
ne ne tu sus-ci-pe

A *mi mi*  
*ko i - ro ko - ro ke ke*  
of - fe - ri - mus of - fe -

T  
8 Do Do of - fe - ri - mus of - fe -

B  
Do Do lau - dis lau - dis

S.S. <sup>16</sup>  
*a - ra - ba i - ña o - ri a - ba - ña^a - ba - ña mi ti ti*

S <sup>16</sup>  
tu sus-ci-pe tu sus-ci-pe tu sus-ci-pe

A  
ri - mus of - fe - ri - mus of - fe - ri - mus

T  
8 ri - mus of - fe - ri - mus of - fe - ri - mus

B  
lau - dis lau - dis

21

S.S.

21 *a - ra - ba i - ña o - ri a - ba - ña^a - ba - ña mi ti ti o - lu - ko - so*

S

3 *tu sus-ci-pe tu sus-ci-pe*

A

*of - fe - ri - mus of - fe - ri - mus*

*a - ra - ba i - ña o - ri a - ba ña^a - ba - ña mi ti - ti*

T

8 *of - fe - ri - mus of - fe - ri - mus*

B

*lau - dis lau - dis pro a - ni - ma - bus*

26

S.S.

26 *lo - la - ke sa - guo - a i - ra u - ga ga - ma bu - a i - ra u - ga ga - ma*

S

*qua - rum qua - rum qua - rum*

A

*qua - rum qua - rum qua - rum*

T

8 *il - lis il - lis il - lis*

B

*pro a - ni - ma - bus pro a - ni - ma - bus*

3

31

S.S. *bu - a* *i-ra*

S *o-lu - ko-so lo - la - ke sa - guo - a i-ra u - ga ga - ma bu - a*  
*fa - ci - mus* *fac - ci - mus*

A *o-lu - ko-so lo - la - ke sa - guo - a i-ra u - ga ga - ma bu - a*  
*fac - ci - mus* *fac - ci - mus*

T *me - mo - riam* *me - mo - riam* *me -*

B *ho - die* *ho - die* *ho - die*

36

S.S. *u - ga ga - ma bu - a i-ra u - ga ga - ma bu - a*

S *fa - ci - mus* *tran - si - re ^ ad vi - tam* *bu - a i - ra u - ga - ga - ma*  
*tran - si - re ^ ad vi - tam*

A *fac - ci - mus* *de mor - te* *de mor - te*  
*bu - a i - ra u - ga ga - ma*

T *mo - riam* *Do - mi - ne* *Do - mi - ne*

B *fac e - as* *fac e - as*

41

S.S.

U - re u - re

S

41 *bu - a*

ti - bi ne ne

A

*bu - a*

pre - ces Do ne Do ne

T

8

et mi mi et

B

Hos - tias Do Do Hos - tias

46

S.S.

*ko - re i - ro ko i - ro ko - ro ke ke U - re u - re ko - re i - ro*

S

46

ti - bi ne ne ti - bi

A

pre - ces Do ne Do ne pre - ces

T

8

mi mi et

B

Do Do Hos - tias

51

S.S. *ko i - ro ko - ro ke ke*

S *ne ne* *p* *quam o - lim*

A *Do ne Do ne*

T *mi mi*

B *Do Do*

56

S *A - bra - hae*

A *p* *et se - mi - ni*

T *p* *et se - mi - ni*

B *p* *e - jus.*

# BENEDICTUS

(Osun Requiem)

Calixto Alvarez

Bass 1  
Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui

Bass 2  
*f* Be - - - ne - dic - tus,

T 1  
7  
8  
*f* Be - ne - dic - - - tus, qui ve - nit in no - mi -

T 2  
8  
*f* Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne

B 1  
ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne

B 2  
qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do -

S  
13  
*f* Mba - ra

A  
*f* Mba - ra

T 1  
8  
ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - - - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic -

T 2  
8  
Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne -

B 1  
Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui

B 2  
mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus,

19

S  
su - a - yo o - mo - nia - la qua - na

A  
su - a - yo o - mo - nia - la qua - na

T 1  
tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi -

T 2  
dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne

B 1  
ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne

B 2  
qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do -

25

S  
co - ma - ra ke - r̃i - ra - wo e.

A  
co - ma - ra ke - r̃i - ra - wo e.

T 1  
ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic -

T 2  
Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne -

B 1  
Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui

B 2  
mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus,

31

S *Mba - ra su - a - yo*

A *Mba - ra su - a - yo*

T 1 tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - - tus, qui ve - nit in no - mi -

T 2 dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne

B 1 ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne

B 2 qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do -

37

S *o - mo - nia - la gua - na co - ma - ra ke -*

A *o - mo - nia - la gua - na co - ma - ra ke -*

T 1 ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic -

T 2 Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne -

B 1 Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui

B 2 mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus,

43

S  
*ñi - ra - wo e.*

A  
*ñi - ra - wo e.*

T 1  
 tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi -

T 2  
 dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne

B 1  
 ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne

B 2  
 qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do -

49

S  
*O wa - ra - gua - yo e ke -*

A  
*O wa - ra - gua - yo e ke -*

T 1  
 ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic -

T 2  
 Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne -

B 1  
 Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui

B 2  
 mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus,

55

S *e* *e - - - chu ob - da - la*

A *e* *e - - - chu ob - da - la*

T 1 *tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi -*

T 2 *dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne*

B 1 *ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne*

B 2 *qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do -*

61

S *O - mo - nia*

A *O - mo - nia*

T 1 *ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic -*

T 2 *Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne -*

B 1 *Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui*

B 2 *mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus,*

67

S  
la - gua - na ma - na ke - ři - ra - wo

A  
la - gua - na ma - na ke - ři - ra - wo

T 1  
tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi -

T 2  
dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne

B 1  
ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne

B 2  
qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do -

73

S  
e.

A  
e.

T 1  
ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

T 2  
Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

B 1  
Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

B 2  
mi - ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

Molto Moderato

79

A *p* O - chi - me - ne - a a - la - do - ni - che o - chi - me - ne - a

T 1-2 *p* O - sa - - - nna in e - xcel - - - sis. O - sa -

B 1 *p* O - sa - - - nna in e - xcel - - - sis. O - sa -

B 2 *p* O - sa - - - nna in e - xcel - - - sis. O - sa -

85

S O - sa - - - nna

A a - la - ro - ye a - la - do - ni - che. O - chi - me - ne - a a - la - do - ni -

T 1-2 nna in e - xcel - - - sis. O - sa - - - nna in e - xcel - - -

B 1 nna in e - xcel - - - sis. O - sa - - - nna in e - xcel - - -

B 2 nna in e - xcel - - - sis. O - sa - - - nna in e - xcel - - -

91

S in e - xcel - - - sis.

A *rit.* che o - chi - me - ne - a a - la - ro - ye a - la - do - ni - che.

T 1-2 *rit.* sis. O - sa - nna in e - xcel - - - sis.

B 1 *rit.* sis. O - sa - nna in e - xcel - - - sis.

B 2 *rit.* sis. O - sa - nna in e - xcel - - - sis.

*rit.*

# AGNUS DEI

Calixto Alvarez

Allegro moderato ♩ = 80

Soprano

ff A - gnus De - - -

Alto

ff A - gnus De - - -

Tenor

ff o - chi me ne - a \_\_\_\_\_ A - gnus De - - -

Bass

ff o - chi me ne - a \_\_\_\_\_ A - gnus De - - -

7

S

i, \_\_\_\_\_ qui tol - lis pec -

A

i, \_\_\_\_\_ qui tol - lis pec -

T

8

i, \_\_\_\_\_ a - la do - ni - che \_\_\_\_\_ pec -

B

i, \_\_\_\_\_ a - la do - ni - che \_\_\_\_\_ pec -

Allegro ♩ = 112

13

S ca - ta - mun - di, *f* Re - qui -

A ca - ta - mun - di,

T ca - ta mun - di,

B ca - ta mun - di,

18

S em - ae - ter - - - - nam - do - na e - is,

A *f* O - chi me ne - a a - la do - ni - che o -

T *f* o mo - nia la - gua - na

B *f* Chon chon chon ko mo la la me fa mi

23

S Re - qui - em - ae - - - - ter - - - - nam

A chi me ne - O - chi me ne - a

T o mo - nia la - gua - na o mo - nia la - gua - na

B o bo - bi Chon chon ko mo la Chon chon

27

S do - na e - is, et lux

A a - la do - ni - che o - chi me ne O -

T 8 o mo - nia la - gua - na E - le - gba a - go -

B chon ko mo la la me fa mi o bo - bi Re - qui - em

31

S per - pe - tu - a lu - ceat - e - is

A chi me ne - a a - la do - ni - che o -

T 8 lo - na fu - a gua E - chu ba - ra - to - ki i - ba - ra E - le - gba E - le - gba a - go -

B - ae - - - - ter - nam Re - qui - em

35

S et lux per - pe - tu - a

A chi me ne O - chi me ne - a

T 8 lo - na fu - a gua E - le - gba a - go - lo - na fu - a gua E - chu ba - ra - to - ki

B - Re - qui - em ae - - - -

39

S  
lu - ceat - - e - - is - - cum san - ctis - -

A  
a - la do - ni - che o - chi me ne - - O -

T  
8  
i - ba - ra E - le - gba E - le - gba a - go - lo - na fu - a gua E - le - gba ni - ta la -

B  
ter - nam Re - qui - em - - Chon chon

43

S  
cum - san - ctis in - ae - ter - - - - -

A  
chi me ne - a a - la do - ni - che o -

T  
8  
ro - ye E - le - gba ni - ta la - ro - ye E - le - gba ni - ta la -

B  
chon ko mo la la me fa mi o bo - bi Re - qui -

47

S  
num, cum san - ctis - - cum - san - ctis in - ae - ter -

A  
chi me ne - - O - chi me ne - a

T  
8  
ro - ye E - le - gba ni - ta la - ro - ye E - le - gba ni - ta la -

B  
em Chon chon chon ko mo la la me fa mi

51

S num, qui - a pi - us es

A a - la do - ni - che o - chi me ne o -

T 8 ro - ye E - le - gba ni - ta la - ro - ye E ni o bo o ba

B o bo bi Re - qui - em Re - qui -

55

S qui - a pi - us es qui - a pi - us es

A chi me ne o - chi me ne o -

T 8 le ba ga E ni o bo o ba le ba ga E ni o bo o ba

B em Re - qui - em Re - qui -

59

S - qui - a pi - us es.

A chi me ne o - chi me ne

T 8 le ba ga E ni o bo o ba le ba ga

B em Re - qui - em