



La historia y los mitos en la obra de Carl Orff.
Su búsqueda de 'lo elemental' en la música.

Beatriz Cotello
Corresponsal ante la Ópera de Viena
Austria

La historia y los mitos en la obra de Carl Orff. Su búsqueda de lo elemental en la música.

Resumen

El artículo consiste en una presentación de obras descolantes en la creación del compositor alemán Carl Orff (1895-1982), su famosa *Carmina Burana* y sus óperas referidas a personajes de la mitología y la literatura griegas: *Orfeo*, en una recreación de la ópera homónima de Monteverdi, *Antígona* y *Oedipus der Tyrann*, ambas sobre la traducción al alemán de Frederich Hölderlin. De *Carmina Burana* –colección de poesías medievales halladas en Benediktbeuern, Baviera– se ofrece un comentario sobre la historia del manuscrito que le da origen, a través de ejemplos se da cuenta del contenido de los textos elegidos por Orff para musicalizar, y se hace referencia a características de la música. Sobre el *Orfeo* se explican las alternativas de la recreación de la obra y la importancia que le asigna el músico como hito en su derrotero; de *Antígona* y *Oedipus* se verá cómo llega el músico a la idea de llevarlos a la escena, su concepto sobre la traducción de Hölderlin y una descripción del estilo musical y particularidades de la orquestación. La búsqueda de 'lo elemental' constituye un hilo conductor que recorre el artículo, así como recorre la obra del músico, empeñado, como otros de esa generación, en encontrar un nuevo concepto en el desarrollo de su arte.

Palabras clave: *Carmina Burana* | Carl Orff | poesía medieval | goliardos

History and myths in Carl Orff's work. His search for 'the elemental' in music

Abstract

This article presents selected works by the German composer Carl Orff (1895-1982): his vastly known *Carmina Burana* and his operas which deal with subjects extracted from Greek mythology and literature: his recreation of *La Favola d'Orfeo* from Monteverdi, and his versions of *Antigona* and *Oedipus der Tyrann*, based on Frederich Hölderlin's German translation. On *Carmina Burana* – the collection of medieval poetry found in Benediktbeuern, Bavaria – the reader will find some comments on the history of the original manuscript, and will get a general idea of the contents of Orff's cantata by means of a choice of verses, and a description of the music. About *Orfeo*: the importance of the composer's work on Monteverdi's opera is stressed. *Antigona* and *Oedipus*: the article explains some circumstances in the creation of these operas, and offers an outline of the musical style and some peculiarities of the orchestration. The article depicts Orff as a musician in search of a new musical language. He was not the only one in his time, but his pursuit of elementary music took a unique and very personal form.

Keywords: *Carmina Burana* | Carl Orff | medieval poetry | goliards

Introducción

El compositor alemán Carl Orff (1895-1982) es conocido por el gran público por su obra *Carmina Burana* –serie de poesías medievales puestas en música– que desde su estreno en 1937 ha tenido una gran difusión, tanto en versión coral como en diversas versiones escénicas.¹ Se lo conoce también, en el ámbito educativo, por su método para el aprendizaje musical para niños, basado en la percusión y el ritmo. Menos notorio es el resto de su producción: pareciera que los *Carmina Burana* –junto con sus hermanas menores las cantatas *Catulli Carmina* y el *Triunfo de Afrodita*– han llegado de tal manera a ser sinónimo de “música de Orff” que tienden a ocultar la existencia de sus otras obras.² Es verdad que, al contrario de las canciones buranescas, que agradan inmediatamente al oído, y que pueden ser escuchadas con gusto por el auditorio menos preparado, otros exponentes de la creación orffiana, como las versiones originales que realizara sobre los dramas de *Antígona* (1949) y *Edipo* (1959), en la traducción alemana debida a Frederich Hölderlin, entran de lleno en la categoría de música para conocedores y especialistas.

En estas páginas se intenta seguir al músico en su búsqueda de aquello que la música posee de 'elemental' para constituir un lenguaje musical propio, búsqueda que lo conduce a la antigüedad griega, donde encuentra al mítico *Orfeo* y a los trágicos *Edipo* y *Antígona*, pasando por la estación intermedia de las fuentes de la literatura y la música del medioevo, que

recrea con maestría en su *Carmina Burana*, obra que ya ha adquirido el carácter de un clásico.

***Carmina Burana*: una apoteosis musical**

*O Fortuna,
velut luna
statu variabilis
semper crescis
et decrescis [...]*

A las veleidades de la fortuna le canta el gran coro inicial de la cantata, y no es un coro de adoración sino todo lo contrario: el cántico deplora que la fortuna sea tan variable como el satélite lunar, en su crecer y decrecer y se queja de los males que el accionar de su rueda fatal trae al hombre.

Karl Orff le agradece, en cambio, su benevolencia, por haber puesto a su alcance, en el catálogo de un anticuario, un título que "lo atrajo con fuerza mágica" (Orff 1979: 38):

*Carmina Burana
Lateinische und deutsche Lieder
und Gedichte aus einer Handschrift
des XIII Jahrhunderts aus Benediktbeuern
herausgegeben von J.A. Schmeller
1847*

(Canciones latinas y alemanas y poesías, de un manuscrito del S. XIII del Benediktbeuern,³ editadas por J. A. Schmeller, 1847).

No tardó en adquirir el libro. Quedó tan atrapado en su contenido como lo había sido por el título y se puso inmediatamente a trabajar en la composición de lo que llegó a constituir su obra maestra.

Sobre el manuscrito y su contenido literario

El regalo de la fortuna era la edición de un manuscrito del s. XIII descubierto en la Biblioteca estadual de Baviera por su director Johann

Andreas Schmeller, revisado y hecho imprimir en el año indicado. El manuscrito original había pertenecido a la biblioteca del monasterio benedictino y de ahí había llegado a la del Estado de Baviera —en esa época la “Königliche Hof-und Central Bibliothek”— con motivo de la secularización de los establecimientos religiosos en los años de la invasión napoleónica (1803). Schmeller le dio el nombre con que actualmente se lo conoce.

La colección contiene más de doscientas canciones de goliardos, o *vaganten* recogidas en el s. XIII, la mayor parte de ellas en el latín del medioevo propio de la comunidad escolástica, otras en francés o alemán antiguos. Los goliardos,⁴ esos estudiantes o frailes vagabundos (y pecadores) que peregrinaban o viajaban a distintas ciudades, antes de que existieran las universidades permanentes, no tenían un estilo de vida muy edificante. Su conducta licenciosa era denostada desde los púlpitos y los cantos que entonaban “*in taberna quando erant*”⁵ no alentaban para nada a transitar por el sendero de la virtud, ni a someterse al ayuno y la mortificación: muy por el contrario, exaltaban los placeres del amor, de la ebriedad y de una mesa bien provista⁶ y abundaban en críticas a la Iglesia y parodias irreverentes.⁷

Diversos indicios llevan a suponer que el manuscrito fue copiado alrededor de 1230. Se supone que no fue escrito en el Benediktbeuern “porque es difícil imaginar que el mismo hubiera contado con un copista cultivado, el tipo de escritura sugiere un secretario de obispado” (Bischoff 1967: 15), que podría haber sido el del obispo de Seckau en Estiria, o quizá alguno del Tirol.

Las canciones reconocen diversos orígenes: del sur de Francia, de Alemania y Suiza, de Inglaterra y Escocia, de España e Italia; la mayor parte

de los autores son anónimos, pero algunas piezas pueden ser atribuidas a poetas como Hugo de Orléans (1093-1170), Walter de Chatillon (1135-1182), Peter de Blois (1135-1207), el Archipoeta (ca.1130-ca.1165) y el austríaco Walther von der Vogelweide (ca.1170-ca.1230).

Los textos están distribuidos temáticamente en *carmina moralia* –morales pero satíricas– *carmina veris et amoris*, *carmina lusorum et potatorum* y *carmina divina*, estas últimas de contenido religioso y reverente que contiene dramas litúrgicos, como el *Ludus breviter de Passione*.

La selección de textos de Orff

De este total de textos Orff seleccionó veinticuatro, que organizó en tres partes, coincidentes en líneas generales con los temas citados más arriba.

El ciclo queda enmarcado al inicio y al final por el gran coro que –como se ha visto– le canta a la cambiante Fortuna, que “en una vuelta te da un latigazo y en la siguiente te acaricia”, “te persigue hasta dejarte desnudo” y ante quien “la pobreza y la riqueza se disuelven como la nieve”.

La primera parte *Primo Vere*, describe el despertar de la primavera, que trae consigo el amor y la alegría. Canta el barítono solo: “¿No sientes cómo el mundo entero se renueva, y nuestro corazón se enciende con ímpetu fogoso?”⁸

En versos llenos de lirismo se describe cómo los bosques reverdecen, los prados se llenan de flores y en los jóvenes se alborota el deseo: “ven, ven, compañero mío, sin ti no puedo estar” o “dulce boca color de rosa, ven a darme la salud”⁹; en otros, aparecen las intenciones nada inocentes de las féminas que “quieren un hombre para el verano”¹⁰ y las del mancebo

enamorado que "si le perteneciera todo el mundo, desde el mar hasta el Rin" lo cambiaría gustoso por el amor de su "reina de los ángeles".¹¹

La segunda parte *In Taberna* pasa del lirismo a la socarrona filosofía del "abate de Cucania"¹² miembro poco afortunado de la supuesta gilda de los aficionados al juego de azar y sus congéneres, que sólo obedecen los mandatos del amor, se ríen de la virtud y prefieren ser contados entre los pecadores.¹³ (De más está decir que ellos son los que más se quejan de las vueltas de la fortuna).

In taberna quando sumus enumera minuciosamente a los bebedores,

*bibit hera, bibit herus
bibet miles, bibit clerus
bibit ille, bibit illa
bibit servus cum ancilla,
bibit velox, bibit piger
bibit albus, bibit niger [...]*

beben y beben muchos otros, "*bibunt centum, bibunt mille [...] bibunt omnes sine meta [...]*", al tiempo que se asa el cisne que se van a comer.

El cisne llora su triste suerte en un aria que pretende ser una broma pero suena algo siniestra: "Yo era el cisne más hermoso y ahora estoy todo negro y quemado". (Los clamores de este desgraciado, en general a cargo de un tenor, suenan más dolorosos y efectivos cuando los entona la voz aflautada de un contratenor¹⁴).

La tercera parte *Cours d'Amours* posee un carácter francamente erótico: "Mi corazón suspira por tu belleza... deseo librarte de las cadenas de la virginidad",¹⁵ canta el barítono; por su lado, la soprano se debate entre "*lascivus amor et puditia [...]*"¹⁶ con muchos deseos de inclinarse por lo primero. Más allá, una pareja en su cuarto...

*si puer cum puellula
moraretur in cellula
felix coniunctio [...]*

dos palabras y está todo dicho. (No en vano Orff apreciaba la concisión de los versos latinos).

El coro entona en elocuentes frases el elogio de la amada y declara con insistencia su ardor amoroso en un rítmico estribillo

O o o
*totus floreo
iam amore virginali
totus ardeo*¹⁷

cada vez que lo repite aumenta su entusiasmo, hasta llegar al paroxismo en el himno a Venus:

*Ave formosissima
gemma pretiosa...*
.....
Venus generosa [...]

y casi sin solución de continuidad, retorna al himno inicial como en una enésima vuelta de la rueda del destino.

En la elaboración de los textos, que incluyó su traducción al alemán, Orff contó con la asistencia de su discípulo Michel Hofmann, asesor del Archivo estadual de Bamberg, experto latinista. (Orff lo era también). La tarea no fue para nada sencilla por cuanto la edición de Schmeller era tan fiel al original¹⁸ que contenía no pocos errores filológicos y pasajes oscuros, de modo que tuvieron que consultar repetidamente a los especialistas Alfons Hilka y Otto Schumann, que estaban trabajando a la sazón en una edición revisada de *Carmina Burana*.¹⁹ Es cierto que las imperfecciones les brindaban a los traductores un mayor grado de libertad.

La música de Orff para las *Carmina Burana*

Algunos poemas del manuscrito incluían indicaciones sobre la música en una notación anterior a las notas actuales, constituida por símbolos denominados *neumas*. Según su relato, Orff las dejó de lado porque ante la vista de la ilustración con la rueda de la fortuna y de los primeros versos del poema alusivo, se sintió embargado por la inspiración. Fue así que el mismo día en que adquirió el libro –un jueves santo– escribió la música para el gran coral *O Fortuna*, al día siguiente continuó con *Fortuna plango vulnera* y el domingo de Pascua compuso el *Ecce gratum*, gran himno a la primavera. A esa altura ya tenía un plan aproximado para el conjunto. (Orff 1979: 43).²⁰

El estilo de la cantata, según el autor, está basado en el *ostinato* y el *bordón*. El *ostinato* es una frase melódica corta, que se repite 'obstinadamente', como su nombre indica, y el *bordón* consiste en un acompañamiento sostenido de notas bajas. El *ostinato* y el *bordón* constituyen "las raíces y fuentes del acompañamiento musical" de *Carmina Burana* y "se remontan a la época en que estaba trabajando en la concepción de un estilo elemental de música" (Orff 1979: 43), originalmente para aplicarlo en los talleres musicales infantiles²¹ que había creado en 1924, en sociedad con Dorothee Günther.²²

Para cada una de los veinticuatro números Orff creó un motivo musical, que permanece invariable: "encontrada la formulación musical, y su acompañamiento instrumental –que fue establecido al mismo tiempo en cada caso– la misma permanece igual en todas las repeticiones" (Orff 1979: 43). Cabe hacer notar que la repetición 'obstinada' no tiene por qué ser monótona, y precisamente el genio de Orff consiste en obtener una pieza musical variada y maravillosamente agradable de oír (y sentir), con frases

musicales simples de carácter repetitivo. Consigue la variedad debido a su "inagotable fantasía para las combinaciones sonoras" como apuntara el crítico Karl Ruppel del *Kölnische Zeitung* (citado en Orff 1979: 74), fantasía que le permitió idear fórmulas distintas para cada número.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que al decir que cada motivo es invariable, se refiere Orff a lo que en términos musicales se expresa como que no hay 'desarrollo armónico': las notas son siempre las mismas. Hay cambios, sin embargo, en la intensidad del sonido: del *piano* al *forte*; aceleración en el ritmo: *crescendo* y variaciones en el 'color', es decir, la cualidad del sonido, que depende del instrumento ejecutante. En este último aspecto cabe hacer notar la riqueza de instrumentación con que Orff dota a la cantata, especialmente en lo que se refiere a los instrumentos de percusión: En pocas otras oportunidades pueden lucirse tanto los músicos a cargo de esta sección de la orquesta como en *Carmina Burana*: tambores y timbales, platillos, gong, matracas, xilófono, celesta, tres metalófonos, tres campanas, campanas de tubo, castañuelas, cascabeles, triángulos.²³

Cabe hacer notar que, para un músico en busca de 'lo elemental', y que apreciaba especialmente los ritmos del lenguaje, la fonética de las frases latinas constituía un material ideal. Lo que más le llamaba la atención era la concisión de esas frases: "el efecto emana de la concisión del enunciado, cualidad que lo hace apto para la reiteración".²⁴ (Orff 1976: 43). También las estrofas en que se repite una fórmula verbal hasta la extenuación, o los estribillos cadenciosos, se prestan admirablemente al uso del *ostinato*.

De entre las primeras podemos mencionar el coro de bebedores que repite sus "bibit...bibit..." en dieciseis versos, y en materia de estribillos el ya citado

ó - ó - ó
tó - tus flo - re - ó

o el gracioso

Manda liét
manda liét
min geselle
chumet niét²⁵

En las partes líricas referidas a la primavera y en los diálogos de amantes los temas repetitivos son suaves y crean un clima feérico, y en las canciones que describen la fiesta popular y los juegos entre mancebos y doncellas se emplean ritmos juguetones más marcados y persistentes, de carácter danzante. Por último, en los números corales, como el dedicado a la Fortuna, y las canciones orgiásticas en el recinto de la taberna, las frases musicales son rabiosamente *ostinatas*, van progresando en altura en la escala y adquieren más y más intensidad hasta desencadenar explosiones sonoras con gran despliegue de percusión.

La última gran pieza coral de la serie *Cours d'Amours*, *Ave formosissima*, cuando llega al clímax sonoro desata una verdadera tormenta de sonido en la que las voces de los coreutas junto con los solistas en *fortissimo*, amalgamadas con los instrumentos de cuerda y de viento, se sostienen suspendidas entre una algarabía de campanas, campanitas, címbalos, y triángulos que desciende como en cascada hacia un sordo fragor de bombos y timbales que parece surgir de las entrañas terrestres. Algo de la música, y el empleo de las campanas hacen sentir una atmósfera de himno religioso, acompañamiento muy adecuado al texto, que podría ser de las letanías de la Virgen cristiana.

El estreno de *Carmina Burana* tuvo lugar en Frankfurt en junio de 1937, en versión escénica, con el coro vestido con trajes diseñados por Dorothee

Günther y números de danza. Más tarde, en el mismo año, se ofreció en versión de concierto, para que el público pudiera seguir el texto con atención. Orff no agregó indicaciones precisas para la escenificación, a fin de dejar mano libre a los directores que pudieran llevar la obra a la escena en el futuro.

Este estreno resultó un éxito triunfal, y constituyó un hito fundamental en la evolución de la obra de Orff, tanto que le escribió a su editor –Schott, de Mainz– “ya puede hacer picadillo de todo lo que he escrito hasta ahora y que usted, desgraciadamente, ha publicado. Mis obras completas empiezan con *Carmina Burana*”. (Orff 1979: 43) y de hecho, él mismo se deshizo de sus obras anteriores, salvo su transcripción de la *Favola d’Orfeo* de Monteverdi, a la que se hará referencia a continuación.²⁶

La búsqueda de lo elemental en los grandes maestros

La búsqueda de ‘lo elemental’ aparece con insistencia en las memorias y en los escritos de Orff sobre su obra. Los historiadores también la señalan como una característica fundamental de su trayectoria; entre ellos, Massimo Mila (1993: 335) dice que “Orff Intenta unir concepciones dotadas de gran simplicidad con el empleo de factores masivos”²⁷ y que, por ello, “sus creaciones se reducen a lo esencial y elemental”.

Lo ‘elemental’ en la música de Orff no es sinónimo de música ‘pura’: “la música absoluta nunca le interesó, uno no se lo imagina componiendo una sonata o una sinfonía [...] su inspiración se despertaba solamente cuando podía unir la música con la palabra y el gesto, con la danza y la experiencia corporal del ritmo” (Pahlen 1998: 549), síntesis que ciertamente constituye la clave de la fuerza vital con que están dotadas composiciones como *Carmina*

Burana. Lo 'elemental' para Orff era "[...] aquello que pertenece a los elementos, la materia originaria, lo primigenio, lo que existe desde el principio" (Orff 1976: 8).

El afán por encontrar aquello que la música es 'en sí misma', como reacción a la música como 'expresión del sentimiento', concepción característica de prácticamente todo el s. XIX, ya agotada por exceso de uso, está presente en los compositores de fines de ese siglo y principios del s. XX. Orff se destaca entre ellos como un músico que no adhirió a las corrientes en boga y buscó su propio camino.

También su formación musical había seguido una trayectoria independiente: él mismo se consideraba autodidacta. Su madre²⁸ le imparte lecciones de piano desde los cinco años y, desde muy niño, aprende a volcar en el pentagrama las melodías que improvisa en el instrumento. En la adolescencia consigue –gracias a los buenos oficios de su progenitora– que su padre le permita dejar el *Gymnasium*²⁹ antes de su finalización, a fin de dedicarse solamente a la música. Toma clases de teoría musical con maestros privados y en la cátedra de composición de la escuela de altos estudios musicales de Munich. La relación de Orff con estos docentes –con excepción de Heinrich Kaminsky³⁰– no estuvo exenta de contradicciones: parece que no lograban proporcionarle las herramientas que él precisaba para trabajar adecuadamente las ideas dictadas por su inspiración. A sugerencia del crítico Curt Sachs –invitado por Orff invita al estreno (1921) de una serie de *lieder* que había compuesto sobre poemas de Franz Werfel– emprende el estudio de la obra de Monteverdi. Su empatía con el creador de la ópera fue inmediata: "aquí se encontraban nuevos fundamentos, aquí se encontraba el germen que permitiría nuevos desarrollos, aquí estaba el

nuevo comienzo que yo estaba buscando [...] un nuevo camino a recorrer que podría llevarme lejos" (Orff 1975: 121). Enseguida se pone a trabajar en el proyecto de volver a llevar a la escena la obra cumbre de Monteverdi: su ópera *Orfeo*.³¹

El trabajo sobre la partitura le valió a Orff (1975: 20) "no pocos quebraderos de cabeza", porque no consistía en una mera reconstrucción histórica sino en una verdadera recreación del original, en el cual introduce cambios fundamentales. En primer lugar, tradujo el texto al alemán, con ayuda de Dorothee Günther, que también reformuló totalmente algunos pasajes, como el prólogo con el que la Música presenta a la obra.

En el aspecto teatral, redujo la cantidad de actos, de cinco a tres, con lo que eliminó algunos personajes que consideró innecesarios, lo mismo que muchos pasajes que iban dirigidos al auditorio del s. XVII y que quedaban fuera de lugar a principios del s. XX. De esta manera consiguió un libreto que comprendía sólo lo esencial para el desenvolvimiento lógico de la historia.

Modificó también la partitura: "reescribió cuidadosamente el acompañamiento en el bajo, en el que introdujo sus series armónicas más osadas e innovadoras" (Gersdorff 1994: 44). En materia de orquestación, en cambio, se ciñó fielmente a la que había ideado Monteverdi, y se propuso recrear el sonido monteverdiano en instrumentos originales, que hubo de buscar en museos y colecciones privadas. Esta última iniciativa no contribuyó a librarlo de sus dolores de cabeza: al empezar los ensayos algunos instrumentos debieron ser eliminados y otros sustituidos, porque al ponerlos a tocar después de permanecer mudos en las vitrinas de los museos durante años (o siglos) sonaban mal. Otros no resistieron el

transporte y el contacto con el aire: un órgano antiguo enviado desde Nürnberg se hizo trizas al sacarlo del empaque y tuvo que ser remplazado por un armonium, etc.

A pesar de las dificultades e inconvenientes, la ópera fue estrenada en el Teatro Nacional de Mannheim en abril de 1923 y, si bien constituyó un gran triunfo para los que habían participado en el magno esfuerzo, el resultado fue clasificado como un experimento *repertoirefeindlich*: no apto para ingresar al repertorio (Orff 1975: 20).³²

Años después (1929) Orff realizó una nueva versión, para la Opera de Munich, y más adelante (1940) una tercera, para la de Dresde (ambas con instrumentos modernos). Con temas monteverdianos compuso más tarde – de propia mano– un *Lamento d'Arianna* y un *Ballo dell'ingrate* que integró con el Orfeo en un espectáculo llamado *Lamenti liberamente tratto da opere di Claudio Monteverdi* ofrecido por primera vez en 1958 en el marco del Festival de Schwetzingen.

Orff consideró que "su trabajo con la obra de Monteverdi había sido sumamente importante [...] porque se trataba de una búsqueda del estilo propio de la mano de un gran maestro del pasado" (Orff 1975: 119).

La tragedia griega en la obra de Orff

Un músico empeñado en la búsqueda de lo 'elemental', lo originario, tenía necesariamente que encontrar a la tragedia griega en alguna vuelta de su camino.

También hay que tener en cuenta que la historia y la literatura griegas tenían un puesto destacado en el curriculum del Gymnasium en esa época, y de hecho, el griego era una de las pocas materias que a Orff le gustaba:

tenía, según su maestro, "una gran aptitud para entenderlo y dar con la expresión justa a pesar de que no estudiaba bien las lecciones de gramática" y disfrutaba leyendo los textos en voz alta ante sus compañeros de clase (Thomas 1975: 38).

El deseo de componer su propia música para la interpretación de las grandes tragedias acompañó a Orff desde la época de sus formación pero tardó en plasmarse en una obra: su *Antígona* vio la luz recién en 1949.

Un tiempo antes de volcarse al estudio de Monteverdi, Orff fue impactado por la grandiosa *Elektra*, de Richard Strauss sobre el texto de Hugo von Hoffmannsthal. De esta experiencia concluye que "se trata de una cima imposible de sobrepasar" pero le queda la inquietud de crear una pieza musical para un texto de la antigüedad griega. Poco tiempo después, ve una versión teatral de *Antígona* que califica de "lección sobre la manera en que una tragedia antigua no se debe representar" en cambio lo impresiona la excelente interpretación de la actriz Mary Dietrichs en el rol protagónico. De ahí surge su idea de encontrar un texto "que no hubiera sido redactado con demasiado celo filológico" pero que estuviera dotado de la fuerza dramática que él consideraba necesaria para expresar en música el recitado de la Dietrichs (Orff 1981: 10).

Encuentra el anhelado texto un tiempo después, en la traducción de Hölderlin, que le parece "la mejor de todas las *germanizaciones* existentes"³³ (Orff 1981: 10), pero la idea de musicalizarlo permanece en estado latente, hasta los primeros esbozos en 1941, y todavía debe esperar varios años hasta su realización definitiva. El estreno de *Antígona* se produjo recién en agosto de 1949 (en el marco del festival de Salzburgo).

El lenguaje de Hölderlin, según la sensibilidad de Orff (1981: 22) "poseía una intensidad creciente" que lo motivó para desarrollar un estilo equivalente en materia de canto y declamación, que pone de relieve la actuación del intérprete, y la acompaña con una nutrida orquesta. En la música, Orff procura seguir "el principio básico de la tragedia griega de hacer que todo lo audible sea al mismo tiempo visible y todo lo visible sea audible" (1981: 24). Bien audible resulta mediante el formidable aparato orquestal con que dota a la partitura de *Antígona*, en el que se destaca, nuevamente, la percusión.

La importancia que Orff acuerda en sus obras a la percusión es consistente con su permanente inquietud por 'lo elemental': ¿de qué medio más 'elemental' ha dispuesto el ser humano para hacer música que el de percutir o golpear entre sí elementos capaces de producir sonido? Claro que un músico de inicios del s. XX tiene ante sí una variedad de tales elementos con que jamás hubiera soñado el hombre primitivo, que aprendió a obtener sonos del rítmico entrechocar de dos piedras o de semillas dentro de una calabaza seca... Nada menos que seis pianos incluye Orff en la orquestación de *Antígona*, a fin de usarlos como instrumentos de percusión —además del uso como pianos normales de teclado— golpeando el encordado con baquetas de madera o pulsándolo con plectros. Combina *ostinati* tocados en los pianos con *glissandi*³⁴ de los xilófonos como "indicios sonoros del fluir del mar y de los vientos, los elementos originarios de los griegos" (Orff 1981: 40), hace sonar instrumentos que pocas veces se emplean como yunques e introduce el gong javanés, descubierto por él en la etapa de creación de la escuela de música.³⁵

La obra contiene dos grandes momentos, según apunta Gersdorf (1994: 115). El primero sigue al diálogo inicial de Antígona e Ismene: se trata del

coro triunfal de los ancianos de Tebas, con desborde de júbilo celebratorio de la liberación de Tebas (gran oportunidad para poner a sonar los seis pianos además de, címbalos, tambores y timbales y doce gongs javanese). El segundo gran momento, el clamor de Antígona camino del sepulcro

¡Oh! túmulo! ¡Oh! cámara nupcial!

acompañada de un "inexorable ritmo primigenio", austero y seco.

Cierra la pieza el coro que canta en honor de Antígona y de otros héroes que sufrieron igual destino y, por último, le reprocha a Creonte su impiedad en un gran acorde de do mayor.

Los dioses no fueron propicios con esta versión de *Antígona*, recibida con frialdad por parte de público y crítica. La frustración no abatió el ánimo creador de Orff: antes bien, lo impulsó a intentar una nueva experiencia sobre texto de Hölderlin, esta vez con *Oedipus Rex*.

Orff trabajó más de siete años en la composición de su *Oedipus*. En esta ópera rompe con los cánones tradicionales del género, más allá de lo realizado en *Antígona*, donde todavía se puede hablar de recitativos y arias.³⁶ En *Oedipus* no hay arias ni secuencias melódicas; los recitativos cantados son sustituidos por parlamentos que se declaman según una rítmica que marca fuertemente las sílabas y los acentos en un tono no muy alejado al del habla, o bien se recitan con fondo musical; y se eliminan, por otra parte, las secuencias melódicas.

Algunos críticos han encontrado un cierto parecido entre el *Oedipus* de Orff y el *Edipo Re* de Strawinsky,³⁷ dado que Strawinsky también opta por reproducir en música la fonética de las palabras. El parecido puede deberse a que ambos hubieran llegado cada uno por su lado a un mismo punto, porque Orff manifiesta que no hay influencia de Strawinsky en su obra; en

cambio, sí de Modesto Mussorgsky. En la orquestación prescinde de los instrumentos de cuerda, refuerza los metales, agrega más percusión: más pianos, celesta, y órgano. Por medio de estos recursos, Orff procura describir "el tránsito de Edipo del 'parecer' al 'ser', su permanente cuestionarse, preguntar, escudriñar, interrogar..." (Orff 1981: 210).

Oedipus Rex fue estrenada en el teatro estatal de Württemberg en 1959.

Conclusión

Orff marca el final de su carrera con *Prometeo*, según el texto original de Esquilo, "con larguísimos monólogos que deben ser cantados en un tono similar al de una voz susurrante y con gran rapidez" (es uno de los papeles más exigentes del teatro musical) y cierra su ciclo creador con *De temporum fine comedia*, una obra de carácter apocalíptico, que lo muestra "en un sendero solitario hacia la consumación definitiva" (Pahlen 1996: 551).

Ha pasado a la historia de la música como un maestro en el arte de transmitir los contenidos de la antigua tragedia con los medios del teatro moderno, y como un creador original que recogió el reto de su época de renovar las formas musicales, sin dejar por ello de tener en cuenta que la música ha de ser para el goce de todos, como lo evidencian sus obras de resonancia popular y su trabajo para acercar a la juventud a la magia de la escucha y la creación musical.

La fascinación que despierta su obra no proviene "del esplendor de la multitud de sonidos sino de la fuerza vital que emana de unos pocos".³⁸

Anexo

Selección de obras de Carl Orff (1895-1981)
y sus fechas de estreno.

Música escénica

Los Triunfos (Tríptico)
Carmina Burana (1937)
Catulli Carmina (1943)
Trionfo di Afrodite (1953)
De Temporum fine comoedia (1973)

Operas basadas en la antigüedad griega

L'Orfeo, Favola in Musica de Claudio Monteverdi (recreación) (1925).
Antigonae (1949)
Oedipus der Tyrann (1959)
Prometheus (1968)

Operas basadas en el folklore de Bavaria

Der Mond (1939)
Die Kluge (1943)
Die Bernauerin (1947)
Astutuli (1953)

Obras para coro con acompañamiento instrumental

Cantatas sobre textos de Franz Werfel (1930)
Piezas corales sobre textos de Bertolt Brecht (1931)

"Das Schulwerk", ejercicios de música.

Música para niños.
Cinco tomos.

(Existe traducción al español, al inglés, al portugués, a otros idiomas europeos, al
ganés y al japonés).

Notas

¹ Recuérdese el espectáculo de ballet con coreografía de Mauricio Wainrot y la actuación de Julio Bocca ofrecido en el Luna Park en el 2002.

La música ha sido también utilizada como banda sonora en varias películas: la más notable es *Saló o los 120 días de Sodoma* de Pasolini (1975).

² Véase un listado (no exhaustivo) de las obras de Orff como anexo de este artículo.

³ Monasterio benedictino de la localidad bávara de Beuern.

⁴ El nombre de goliardos se supone que deriva del de su santo patrono Golias, un obispo cuya existencia no ha sido probada fehacientemente.

⁵ Una de las canciones de la selección de Orff comienza con la frase "*In taberna quando sumus*".

⁶ El maestro René Clemencic, especialista en música antigua, define el estilo de vida de los goliardos en tres palabras: Saufen, Spielen, Bummeln (emborracharse, jugar, vagabundear).

⁷ De estas últimas dice Clemencic (1984: 2) que no necesariamente significaban que sus creadores fueran individuos ateos o descreídos, sino que se valían de tales imágenes porque en esa época "Dios estaba presente en todas partes".

⁸ 4: *Omnia sol temperal.*

⁹ 9: *Reie.*

¹⁰ 9: *Swaz hie gat umbe.*

¹¹ 10: *Were diu werlt alle min.*

¹² 13: *Ego sum abbas* (Cucaniensis).

¹³ 11: *Estuans interius.*

¹⁴ Tenor con un registro muy alto.

¹⁵ 18: *Circa mea pectora.*

¹⁶ 21: *In trutina.*

¹⁷ 22: *Tempus est iocundum.*

¹⁸ Apunta Bischoff (1967: 17) en las notas introductorias a su edición del Faksimile, que la copia de Schmeller llegaba al extremo "de haber conservado las manchas y los agujeros practicados por los gusanos en el original".

¹⁹ Apareció en 1941, como puede verse en la bibliografía.

²⁰ Los *neumas*, antepasados de las notas actuales, derivan de las indicaciones musicales ideadas por los griegos. El maestro René Clemencic, fundador del Clemencic Consort, grupo dedicado a la música antigua, en un estudio sobre los *neumas* de *Carmina Burana* y descubrió en ellos melodías "de encantadora belleza y vivacidad" y hasta arreglos para varias voces, que incorporó al repertorio del Consort.

²¹ El método de Orff, que surgió como resultado de esa experiencia, más que de enseñanza, es de exploración del camino desde el lenguaje y el movimiento hacia el sonido. Fue ideado para conducir a los niños a vivenciar la música y a participar de su creación, a partir de ejercicios muy simples como la repetición de rimas y canciones sencillas, para ir progresando hasta niveles desarrollados de polifonía y polirritmo. La escuela de Orff y Günther constituyó un experimento de gran éxito. Fue destruída durante la segunda guerra pero el método sobrevivió y fue difundido por todo el mundo en los años siguientes.

²² Dorothee Günther era una artista múltiple: escritora y pintora, amante de la música antigua. Orff tuvo su primer encuentro con ella –encuentro que consideró como uno de los más significativos de su vida– en la época en que estaba trabajando en una nueva versión del *Orfeo* de Monteverdi, como se verá más adelante. Fue ella quien tuvo la iniciativa de crear, en sociedad con Orff, los talleres de iniciación a la música para niños.

²³ El despliegue de percusión no es privativo de *Carmina Burana*, como se verá más adelante.

²⁴ La palabra "conciso" es sumamente gráfica en alemán: suena como un estallido: "knapp".

²⁵ *Manda liet, manda liet* (juego de palabras intraducible), *min geselle chumet niet*: mi amigo o amiga no viene.

²⁶ De más está decir que la editorial no tomó muy en serio estas instrucciones.

²⁷ Esa "concepción de gran simplicidad unida al empleo de factores masivos" germinó muy precozmente en el músico: en sus memorias, relata que en cuanto pudo treparse al banquito del piano de su madre, empezó a ensayar acordes que repetía con insistencia, mas no contento con el resultado, se fue a la cocina y se llevó furtivamente el mazo para ablandar la carne, con el que consiguió un sonido satisfactorio. De más está decir que se le vedó el uso del piano y en cambio le ofrecieron un tambor, que le pareció un pobre sustituto. (Thomas 1975: 21).

²⁸ La madre de Orff poseía una excelente preparación musical, había aprendido a tocar el piano con un discípulo de Liszt y a los doce años ya podía tocar como solista con orquesta.

²⁹ Escuela secundaria.

³⁰ Las clases con Kaminsky tenían lugar al pie de la montaña donde se encuentra el Benediktbeuern, como si la fortuna ya estuviera encaminando a Orff en esa dirección.

³¹ Sobre el Orfeo de Monteverdi *cf.* Cotello, B. "El mito de Orfeo y Eurídice en la historia de la Ópera" en *Circe, de Clásicos y Modernos* N° 3 (1998), Santa Rosa, Instituto de Estudios Clásicos, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa: 153-197.

³² La puesta inicial de la recreación de Orff fue tildada de "Repertoirefeindliches experiment". *Feind* es 'enemigo' y *feindlich* vendría a ser 'enemistoso'. Es difícil encontrar una palabra que exprese exactamente lo mismo en español.

³³ El subrayado es de la autora para enfatizar que Orff no usa la palabra "traducción" (*Übersetzung*), dice en cambio "Verdeutschung" que vendría a ser 'alemanización' o 'germanización'.

³⁴ Del francés *glisser*, deslizar. En el caso del xilófono consiste en pasar la baqueta rápidamente sobre todas las notas. En el piano o el arpa el efecto se consigue con los dedos.

³⁵ Se dedicó en esa época a coleccionar instrumentos de percusión procedentes de diversas culturas. También ideó unos cuantos que fueron construidos en el taller de su amigo Karl Maendler, especialista en instrumentos antiguos.

³⁶ El recitativo en la ópera es el tipo de música que los primitivos compositores del género denominaban "recitar cantando" y las arias son los pasajes cantados en que los personajes expresan sus sentimientos.

³⁷ Sobre el *Edipo Re* de Strawinsky *cf.* Cotello, B. "Trayectoria de Edipo en la historia de la Ópera" en *Circe, de Clásicos y Modernos* N° 6 (2002), Santa Rosa, Instituto de Estudios Clásicos, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa: 153-197.

³⁸ Wilhelm Killmayer citado en Gersdorf 1994: 136.

Recibido: 12 de agosto de 2002 Evaluado: 2 de septiembre de 2002
