



CATULO Y LESBIA EN LA OBRA DE CARL ORFF

Beatriz Cotello [Corresponsal ante la Ópera de Viena, Austria]

Resumen: En este artículo se presentan las cantatas creadas por el compositor alemán Carl Orff sobre material poético de Catulo: los *ludi scenici* sobre los amores de Catulo y Lesbia titulados *Catulli Carmina* y el *concerto scenico Trionfo di Afrodite* en el que musicaliza los poemas de Catulo sobre el himeneo (con el aditamento de un epitalamio de Safo y un coro de Eurípides). El artículo ofrece un análisis del contenido dramático y musical de ambas piezas y se destacan las características de la concepción de la música de Orff. Junto con *Carmina Burana*, las obras forman un tríptico en que se celebra el triunfo del amor sobre todo el acontecer humano.

Palabras clave: Carl Orff - *Trionfi* - Catulo y Lesbia - Afrodita

Catulo and Lesbia as represented by Carl Orff

Abstract: This article deals with two works from the german composer Carl Orff based on Catullus Latin poetry: *Catulli Carmina* in which he depicts the love story of Catulo and Lesbia and *Trionfo di Afrodite*, where he uses two long wedding poems of Catullus and material from Safo and Euripides. The reader will find an account of the dramatic and musical contents of both plays, which show the main traits of Orff's musical conception. The former cantatas, united with his previous *Carmina Burana*, build up a *Tryptichon* that Orff named *Trionfi* which celebrates the victory of love above all things human.

Keywords: *Catulli Carmina - ludi scaenici* - *Trionfo di Afrodite*.

Génesis de *Catulli Carmina*

Carl Orff (1895-1982) complementa su obra más famosa y conocida, *Carmina Burana*, con dos cantatas, *Catulli Carmina ludi scaenici* y *Trionfo di Afrodite*: conforma así un tríptico sobre el amor humano en diversas expresiones. Un artículo anterior¹ que presenta la obra de Orff en términos de su búsqueda de “lo elemental” en la música, ofrece ya un análisis de los *Carmina Burana*. Nos referiremos ahora a las cantatas complementarias.

La idea de poner en música los versos de Catulo surge en 1930, cuando Orff pasaba el verano en el lago de Garda. Según refiere en sus escritos (1979: 7), en una visita a Sirmione, donde el padre del poeta habría tenido una casa de campo, le acomete una verdadera

1 Cfr. Cotello 2002: 145-166.

‘fiebre catuliana’, y así como la lectura de las *Carmina Burana* había despertado instantáneamente su inspiración, los conocidos versos de Catulo

*Odi et amo, quare id faciam fortasse
requiris*

Nescio, sed fieri sentio et excrucior

sonaron en su mente como una forma musical y se puso de inmediato a la tarea de componer un acompañamiento a *capella* para coro sobre siete de sus poemas, al que le siguieron otros tres. Posteriormente se percató de que estas páginas no expresaban de modo cabal todo lo que le evocaba el texto poético y las utilizó en cambio como el núcleo sobre el cual fundó sus *Catulli Carmina ludi scaenici*. La cantata tuvo un largo período de gestación: en 1937 subieron a escena los primeros himnos y recién en 1943 se estrenó en su forma definitiva. ¶

La cantata como estructura escénica

Fn estos *ludi scaenici* el espectador se enfrenta con una pieza teatral, a su vez presenciada por un coro de jóvenes hombres, mujeres y ancianos, que interviene también en el juego dramático a la manera del coro de la tragedia griega. Según el plan original de Orff, los solistas y el coro tendrían a su cargo el recitado de las palabras y la acción dramática sería representada con mímica por bailarines. Posteriormente introdujo modificaciones a ese esquema y en la actualidad la obra se ofrece en versión concertante).

En la obra se pone de nuevo en evidencia el profundo sentido del drama musical de Orff: consigue organizar diez poemas de Catulo en una estructura escénico-musical en tres actos –introducidos por un coro y sucedidos por un *Exodium* a modo de conclusión– de manera dramáticamente consistente. No fue intención del autor describir en estos actos una acción evolutiva, sino disponer los poemas de manera de mostrar el surgir y el (súbito) desvanecimiento de la pasión amorosa. El coro representa a dos generaciones y pone en evidencia los distintos puntos de vista sobre el amor: de apasionada confianza en la juventud y de irónico cinismo en los viejos. Como se verá más adelante, Orff les da la razón a los primeros: el protagonista debe reconocer al final que sigue amando a Lesbia a pesar de su traición.

El texto del coro inicial y del *Exodium* fue redactado en latín por el propio Orff: recordemos que en su época era usual que los jóvenes aprendieran el latín y el griego en la escuela secundaria, y Orff era un experto latinista (así como había encantado a sus compañeros de clase con la lectura de los clásicos griegos). No todo ese introito es fruto de su imaginación sino que incluye algunas citas. Orff explica en sus memorias (1979: 92) que en esta parte de la obra, en lugar de los versos clásicos de Catulo, él usa variantes del latín de Plauto. Gersdorf (1994: 89) destaca su uso del diminutivo, al estilo del comediante latino, y al respecto aporta como ejemplo un parlamento entonado por los jóvenes (coro inicial)

*O tua blandula, blanda blandicula
blanda blandicula, tua labella. ♪*

Características generales de la música

La idea inicial de Orff habría sido la de una música vocal pura; opta más tarde por introducir un acompañamiento de instrumentos de percusión a los que agrega el piano –la orquestación incluye cuatro– también utilizado en forma percusiva, por considerarlo lo más apropiado para realzar el “*stile eccitato*” del texto.

En esta obra, así como en las *Carmina Burana*, se muestra la riqueza de los recursos tonales del compositor y su maestría para poner de relieve el valor del ritmo y de la palabra. Para Orff, el ritmo no es solamente el pulso de la música: constituye el fundamento de su estructura formal. Característico en él es el uso de textos repetitivos (*ostinato*) que se cantan con intensidad creciente, (*crescendi*). El genio del compositor logra que el conjunto de canto coral con su acompañamiento instrumental indicado más arriba, llegue a sonar como una orquesta completa.

Como ya se ha apuntado para los *Carmina Burana*, Orff construye la trama musical por *reiteración* de los temas, no por su desarrollo. Las figuras acompañantes del *ostinato* son armónicamente simples y precisas: con mínimas variaciones logra efectos de tensión y distensión que llegan a relacionar palabras y música de manera sumamente efectiva.

El lenguaje musical que emplea Orff en *Catulli Carmina* carece del elemento folklórico utilizado en los *Carmina Burana* –que tanto contribuye a su popularidad– y resulta un lenguaje más austero, cercano al de sus otras obras sobre textos y temas clásicos. La partitura es de gran exigencia para los solistas y coreutas: algunos pasajes requieren fuerza y gran caudal de voz, otros deben encararse con suavidad; es necesario un perfecto ajuste, gran sentido del ritmo y una afinación muy precisa. ♪

Desarrollo de la obra

En la introducción, los *Juvenes* y *Juvenulae* intercambian expresiones de amor y promesas de pertenecerse para siempre:

Eis aiona!
Eis aiona!
tui sum!

Esta introducción constituye un ejemplo claro de la forma en que Orff trabaja el material musical: al conjunto fonético *eis-aiona* le corresponde un tema musical que se repite muchas veces, a diversas alturas y con diversos ritmos, hasta que la tensión se hace máxima y se disuelve luego de un climax con chasquido de platillos, acompañado del sonido de castañuelas y campanillas, con el aditamento de sordos ruidos de timbales. Los pianos intervienen con acordes sostenidos con el pedal u oleadas cromáticas.

Las exclamaciones se reiteran y van apareciendo nuevas formulaciones

mientras crece la intensidad dramática y erótica, subrayada por la música. Los jóvenes, cada vez más atrevidos, hacen el elogio de sus amadas

sus ojos

*O tui oculi, ocelli lucidi
fulgorant, efferrunt, me velut specula*

su lengua

*O tua lingula, lingula, lingula
usque pernuciter vibrans ut vipera*

Las doncellas se muestran, primero recatadas

cave, cave, cave, cavete

luego amenazantes

*cave meam viperam
nisi te mordet*

Sigue un intercambio de reclamos: ellos exigen: muérdeme; ellas, más tiernas, piden: bésame.

*morde me
basia me*

el tenor erótico de texto y música crece cada vez más: *juvenes* y *juvenculae* declaran muy abiertamente que sus manos están prontas a acariciar y prensar el cuerpo de sus amados². Sus exclamaciones llegan hasta el paroxismo

*Ellos: Tu es Venus
Ellas: O me felicem*

gran *tutti* del acompañamiento instrumental: platillos, campanillas, timbales, acordes.

2 Respectivamente sus *mammulae* y sus *peni peniculus*.

Intervienen bruscamente los ancianos

*O res ridicula!
immensa stultitia.*

tratan de brutos y estúpidos a los ardientes jóvenes y pretenden recordarles que

*Nilil durare potest tempore perpetuo.
Cum bene Sol nituit, redditur Oceano.
Decrescit Phoebe, quam modo plena fuit,
Venerum feritas saepe fit aura levis.*³

El acompañamiento musical de esta estrofa es austero y sombrío, en el estilo *recitativo* de los creadores de la ópera: intermedio entre el sonido de la palabra y del canto

Como ejemplo de que la pasión mal termina, los ancianos invitan a los jóvenes presenciar las desdichas de Catulo en su amor por Lesbia y se da inicio a la acción escénica propiamente dicha que, según indicaciones de Orff, se organiza alrededor de una columna central mientras en el foro se ubican la taberna, donde alternan los amantes, la casa de Lesbia, las de las cortesanas Ipsitilla y Ammiana y la de Celio, el amigo (desleal) de Catulo.⁴

Primer acto: Catulo expresa la ambivalencia de su sentimiento amoroso en el poema *Odi et amo...* (C. 85), que como se ha indicado da origen a la pieza.

3 Inscripción en una pared pompeyana (Pompeij CIL IV 9123).

4 Naturalmente, las particularidades escenográficas se omiten en las versiones concertantes.

Entra Lesbia y Catulo la insta a que lo ame a pesar de los rumores y las malas intenciones de los malvados (C.5) Conviene destacar en esta parte que Orff no se remite a ponerle música a las palabras sino que “urde las líneas poéticas en nuevas fórmulas rítmicas” (Mason 1995: 5) para describir musicalmente los cientos y miles de besos que Catulo desea intercambiar con Lesbia.

Sentados ambos al pie de la columna, Catulo expresa las sensaciones que la presencia de Lesbia le despierta (C. 51) y cae dormido en su regazo. El contenido de este poema de “...autoexaltación pasional, arrobamiento ante la turbación... y transporte, que eleva por encima de lo humano hasta la desmesura de superar lo divino ...” (Galán 1999: 67) tiene su correlato musical en el tono quejumbroso de la música. Aquí Orff renuncia a la repetición y opta en cambio por una suave línea melódica. El coro le recuerda a Catulo los plenarios del *otium*.

Entran a escena parejas de amantes y Lesbia deja a Catulo para bailar con ellos en una taberna. Llega Celio. Catulo despierta y le confía su dolor porque Lesbia ha sido infiel a sus promesas y se ha entregado a otros hombres (C. 58 y 70). Los ancianos comprueban que se están cumpliendo sus cínicas predicciones y lo celebran

placet, placet, placet
optime, optime, optime!

Segundo acto: de noche, Catulo duerme en la calle delante de la casa de Lesbia. La soprano solista entona

una tierna melodía para acompañar su sueño.

dormi, dormi,
dormi ancora

el coro le hace eco con suaves murmullos.

En el sueño, el poeta se ve a sí mismo abrazado con Lesbia en su lecho. Pide a los dioses que ella se atenga a sus promesas de amor y fidelidad (C. 109); luego se da cuenta de que el que yace en los brazos de Lesbia no es él mismo sino Celio. Despierta y entona una queja por la deslealtad de su amigo (C. 73). Intervienen nuevamente los ancianos, cada vez más contentos.

placet, placet, placet
optime, optime, optime!

Acto tercero: Catulo reitera el *Odi et amo*... esta vez con más fuerza y mayor tormento. Pero no tarda en buscar consuelo en Ipsitilla, *perbella puella*, quien aparece en la ventana. Le escribe una carta (C. 32) donde le pide que lo invite a hacer la siesta con ella y le anticipa fabulosas proezas sexuales.⁵ Luego aparece Ammiana, *puella defututa* (C. 41). Catulo no vacila en declarar que no está en sus cabales y la rechaza. La acción se anima con amantes y meretrices que pasan, Celio y Lesbia aparecen de nuevo en escena.

Catulo reitera sus lamentos: recuerda los días felices en que Lesbia retribuía su amor y se obliga a mantenerse firme y no correr tras de ella (C. 8). Este pasaje es el más decisivo

5 *Nove continas futationes.*

en materia musical: el coro debe cantar enérgicamente sin apoyo de acompañamiento rítmico. En un diálogo con el grupo coral, el solista afirma que nadie ha amado a Lesbia ni le ha sido tan fiel como él (C. 87) y por último admite que (C. 75)

*ut iam nec benevelle queat tibi, si
optima fias,
nec desistere amare, omnia si facias.*

Interviene de nuevo el coro de jóvenes y ancianos: los primeros reiteran sus exclamaciones de eterna pertenencia

*Eis aiona
Eis aiona
tui sum!*

Los otros, fastidiados, intentan acallarlos, pero es obvio que han perdido la partida: Catulo sigue amando a Lesbia a pesar de todo y los jóvenes continúan enamorados. En el *Exodium* se retoma el tema musical del principio, con lo que la pieza adquiere un carácter cíclico, así como en *Carmina Burana* se vuelve al *O Fortuna* inicial. ¶

Trionfo di Afrodite. Concerto scenico

Estructura escénica y características generales de la música

En la década de 1950 Orff vuelve sobre sus cantatas y se pone a la búsqueda de un asunto para completar un tríptico. Nuevamente Catulo le ofrece el material apropiado

en sus poemas nupciales (C. 61 y 62): al tema del amor carnal de los cantos medievales buranescos y del amor traicionado de los *Catulli Carmina*, Orff añade el del amor de los esposos ante el tálamo nupcial y titula a su cantata *Trionfo di Afrodite*. En ella se describen las alternativas de una ceremonia de bodas en la antigüedad, según los versos de Catulo, intercalados con invocaciones al dios Himeneo; incluye poesías de Safo en griego y concluye con un coro final que exalta la grandeza de Afrodita en palabras del *Hippolytos* de Eurípides.

Orff no busca darle a esta obra una estructura teatral como en *Catulli Carmina*: recuérdese que a ésta la denominó *ludi scenici*; al *Trionfo*, en cambio, lo considera un *concerto* como para significar que en él va a prevalecer el poder sugestivo de palabras y música.

La estructura musical está basada en motivos rítmicos, como también en las otras cantatas, sólo que en este caso Orff sigue más de cerca el metro original de los poemas, insiste menos en el *ostinato* y emplea más el *bordón*, un acompañamiento de nota sostenida sobre el cual se entonan las melodías. El acompañamiento instrumental es más complejo que en la cantata anterior, ya que están presentes todos los instrumentos de la orquesta: las cuerdas habituales, violín, viola, violoncello y contrabajo, instrumentos de viento: de madera y metal; el piano multiplicado por tres, dos arpas y tres guitarras. La percusión aparece fuertemente representada, como es característico de este músico.

La amplitud de la orquesta no obsta para que en esta cantata, lo mismo que en las anteriores, el contenido expresivo de la música se vehiculice a través de la voz, entonada por cantantes solistas –tres sopranos, contralto, dos tenores, barítono y bajo– y por los coros de voces femeninas y masculinas. La orquesta tiene la función de acompañarlos, ya sea replicando las líneas vocales o apoyándolas con pautas repetitivas y marcándoles el ritmo.

Esta pieza tuvo también un largo período de maduración y fue estrenada en 1953.⁶ ¶

Desarrollo de la obra

El material está dividido en siete secciones.

I. El Carmen 62 de Catulo es introducido por un arpeggio luego del cual el corifeo invoca a la estrella de la noche –primera alusión a Venus– y llama a jóvenes y doncellas a cantar himnos a Himeneo mientras esperan a la esposa y el esposo.

*Vesper adest, iuvenes consurgite
Vesper Olympo*

6 La pieza fue estrenada en La Scala de Milán en un concierto que incluía las otras dos. No fue bien recibida por público y críticos a pesar de que la orquesta estaba dirigida por Herbert von Karajan, quien era en ese momento director del teatro, y se contaba con solistas de suprema calidad como la cantante Elizabeth Schwarzkopf. El éxito llegó unas semanas después en Munich, con la primera versión concertante dirigida por Eugen Jochum.

expectata diu vix tandem lumina tollit

El canto del corifeo es un recitado apenas entonado, siguiendo la acentuación del texto, sobre un fondo de nota sostenida: el *bordón*.⁷ Siguen los parlamentos alternados de coros de *vergini e giovani* sobre un acompañamiento de acordes alternados de las cuerdas. Las invocaciones a Himeneo llevan al climax orquestal.

II. Se refiere al arribo de la esposa y el esposo acompañados de su cortejo. Diálogo de coros sobre textos de Safo en los que se canta el elogio de los desposados: a él lo comparan con un árbol joven, de ella dicen que su forma es grácil y sus ojos tiernos. La música, en tonos graves, crece en intensidad para culminar, como es usual en Orff, en un estallido de platillos y timbales cuando se invoca a Afrodita.

III. Diálogo de los contrayentes entre sí. Las bellas imágenes poéticas de Safo son resaltadas en su sensualidad por una música de intensa serenidad en las cuerdas pero con toques subyacentes que expresan la excitación del momento. El novio compara a la novia con la luna, cuyo fulgor plateado empalidece a las estrellas,

ἄστερες μὲν ἀμφὶ κόλαν
σελάωναν

7 En esta parte la estructura musical se construye sobre un bordón que dura 158 compases.

ἄψ ἄπυκρῦπτοισι φέεινον
εἶδος

.....

le dice que el amor le ha trastornado los pensamientos como el viento que pasa a través de los árboles,

εἰτίναξέ μοι φρένας Ἔρος,
ὥς ἄνεμος κῶπ ὄρος δρύσιν
ἐμπέτων.

Sobre un delicado tañido de arpeggios, el coro invoca a las Musas y a las Gracias para que otorguen sus dones a la pareja.

IV. Invocación a Himeneo (Catulo, C. 61) sobre pzoderosos acordes sostenidos, que conducen a un himno de alabanza, fraseado en cortos motivos rítmicos.. Luego de un pasaje rítmico intenso que evoca danzas rituales, sigue uno de susurros y de sonido como repiqueteado, que va ganando intensidad hasta el climax.

V. Juegos y cantos nupciales, siempre según la descripción de Catulo. Las sopranos solistas y las vírgenes conducen a la novia a la cámara nupcial. Ella se muestra recatada

*tardet ingenuus pudor:
fled quod ire necesse est*

un coro de voces aflautadas la anima: no llores, Aurunculeia, vas a ser como el jacinto en un jardín florido. Este fragmento se destaca por su frescura, sobre un acompañamiento de reminiscencias orientales.

VI. Un tierno diálogo entre los protagonistas lleva in crescendo al climax de la aparición de Afrodita que se verifica en la última sección.

VII. Orff quiso que para el triunfo de la diosa la música llegara al éxtasis (Gersdorf 1994: 91), que se va alcanzando en etapas progresivas, hasta culminar en un grito orgiástico del coro y solistas que se eleva por encima de un fragoroso *tutti* orquestal. ♪

Palabras finales

La poesía de Catulo había sido musicalizada en la antigüedad y también en el renacimiento, si bien en esa época había más interés por los versos de Horacio. Con sus *Catulli Carmina* y en el *Trionfo di Afrodite*, Orff llama la atención sobre el poeta veronés y su ejemplo motiva a otros compositores de su área cultural a conferirle sonido musical a su obra. Casi todos emplean los textos latinos, es decir, la lengua que en el siglo XX se escucha casi exclusivamente en la música religiosa. Según Gersdorf (1994: 89), se logra de esta manera “una simbiosis entre la tradición musical del norte de los Alpes y la lengua románica”.

En su tríptico *Carmina Burana*, *Catulli Carmina* y *Trionfo di Afrodite*, que incluye poesías líricas de la edad media en la primera y poemas de la antigüedad romana y griega en las otras dos, y que unifica bajo el título de *Trionfi*, Orff proyecta, “el significado de un

gran teatro universal en el escenario del presente” (Thomas 1999: 34). En una música que tiene “algo de ominosidad gótica, de visión Boschiana y de ímpetu moderno y hasta futurista” se pone de relieve la visión de Orff sobre los que consideraba aspectos sagrados de la vida, presentes en la experiencia humana de ayer y de siempre, con un énfasis particular sobre el poder dinámico del amor y su efecto en diferentes espacios, tiempos y niveles. ¶¶

Bibliografía citada

- COTELLO, Beatriz (2002). “La historia y los mitos en la obra de Carl Orff” en *Circe de Clásicos y Modernos* 7. La Pampa; 145-166.
- GALÁN, Lía (1999). “El ciclo de Lesbia: Catulo y la biografía de la pasión” en *Circe de Clásicos y Modernos* 4. La Pampa; 57-71.
- GERSDORF, Lilo (1994). *Carl Orff*. Hamburg: Rohwolt.
- MASON, Eric (1995). “Orff: Catulli Carmina, Trionfo di Afrodite” en folleto adjunto a la grabación EMI 5 55517 2.
- ORFF, Carl (1979). “IV Trionfi. Carmina burana. Catulli carmina. Trionfo di Afrodite” en *Carl ORFF und sein Werk*, Dokumentation. Tutzing.
- PAHLEN, Kurt (1998). *Die Große Geschichte der Musik*. München: Cormoran.
- THOMAS, Werner (1971). “Orff: Catulli Carmina, Trionfo di Afrodite” en folleto adjunto a la grabación Deutsche Gramophon 449 097.

Recibido: 28/02/2007

Evaluado: 15/03/2007

Aceptado: 27/03/2007

