UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

PROGRAMA RECONOCIMIENTO DE SABERES



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

ANÁLISIS DEL MOVIMIENTO NÚMERO 1. “O FORTUNA” DE LA OBRA CARMINA BURANA DE CARL ORFF, CONTEXTUALIZACIÓN, ESTUDIO LITERARIO Y DESCRIPCIÓN DE ELEMENTOS MUSICALES

Juan Álvaro Moreno Poveda
Código 20161598006

Énfasis, Instrumento (Piano)
Modalidad Monografía

Bogotá, D.C.
Octubre de 2018

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSE DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

PROGRAMA RECONOCIMIENTO DE SABERES

ANÁLISIS DEL MOVIMIENTO NÚMERO 1. “O FORTUNA” DE LA OBRA CARMINA BURANA DE CARL ORFF, CONTEXTUALIZACIÓN, ESTUDIO LITERARIO Y DESCRIPCIÓN DE ELEMENTOS MUSICALES

Juan Álvaro Moreno Poveda
Código 20161598006

Tutor: Francisco Castillo

Énfasis: Instrumento (Piano)
Modalidad: Monografía

Bogotá, D.C.
Octubre de 2018

RESUMEN

El presente proyecto tiene como objetivo fundamental el análisis del movimiento No. 1 “O Fortuna” de la cantata Carmina Burana, se realiza una mirada del contexto histórico, donde se condensan todas las posibles influencias que los poetas goliardos tuvieron en el siglo XII y XIII en el desarrollo de la poesía latina medieval; el recorrido se hace desde su origen, forma de vida, entorno sociocultural, estética y la importancia de su extensa obra literaria, hasta la selección y musicalización que hace el compositor Carl Orff y el impacto que genera en la Alemania de la primera mitad del siglo XX, se habla de manera puntual sobre elementos como planteamiento estético y poético desde la perspectiva de la métrica latina, tipos de verso, tipos de rima y la hermenéutica literaria; se tratan los diferentes materiales característicos del estilo de composición de Carl Orff utilizados para este movimiento en particular, esto tiene como objetivo dejar en evidencia los elementos más recurrentes de cada uno de los aspectos ya mencionados, para dar cuenta de una referencia sólida de los comportamientos musicales más representativos.

PALABRAS CLAVE: Carmina Burana, Carl Orff, Goliardos, O Fortuna, análisis musical.

ABSTRACT

The main objective of this project is the analysis of movement No. 1 “O Fortuna” by the cantata Carmina Burana. A look is taken of the historical context, where all the possible influences that goliards poets had in the XII and XIII century in the development of medieval Latin poetry; the journey is made from its origin, way of life, sociocultural environment, aesthetics and the importance of its extensive literary work, to the musical composition made by the composer Carl Orff and the impact it generates in the twentieth century, speaks in a timely manner on elements such as aesthetic and poetic approach from the perspective of Latin metrics, types of verse, types of rhyme and hermeneutics ; the different characteristics of Carl Orff compositional style used for this particular movement are treated, this aims to highlight the most recurrent elements of each of the aforementioned aspects, to account for a solid reference of the behaviors most representative musical.

KEY WORDS: Carmina Burana, Carl Orff, Goliards, O Fortuna, musical analysis.

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN 1

2. CAPITULO I. CARMINA BURANA, CARL ORFF Y LA LIRICA MEDIEVAL 5

2.1. CARMINA BURANA..... 5
2.2. CARL ORFF 7
2.3. LOS POETAS GOLIARDOS EN EL MEDIOEVO 10

3. CAPITULO II. ANÁLISIS POÉTICO Y MUSICAL DE "O FORTUNA". 14

3.1. ANÁLISIS POÉTICO 14
3.1.1. FORTUNA IMPERATRIX MUNDI 14
3.2. ANÁLISIS MUSICAL 22
3.2.1 DISEÑO FORMAL 22
3.2.2 TRATAMIENTO ARMÓNICO 36
3.2.3 DISEÑO MELÓDICO Y REDUCCIÓN E IMPLICACIONES INTERVÁLICAS 45
3.2.4 TRATAMIENTO RÍTMICO..... 50
3.2.5. CONCLUSIÓN DEL ANÁLISIS 51

4. CONCLUSIONES..... 54

5. BIBLIOGRAFÍA 57

INDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1. Diagrama de bloques "O Fortuna". 22
Figura 2. Idea Básica (Cabeza del tema principal) compáses 1 - 4. 23
Figura 3. Cuerpo del tema principal compáses 5 - 20. 24
Figura 4. Cola del tema principal compáses 21 - 28. 25
Figura 5. Frase 1 sección B compáses 29 - 36. 27
Figura 6. Frase 2 sección B compáses 37 - 44. 28
Figura 7. Frase 3 sección B compáses 45 - 52. 29
Figura 8. Frase 4 sección B compáses 52 - 60. 30
Figura 9. Frase 1 sección A´ compáses 61 - 68. 31
Figura 10. Frase 2 sección A´ compáses 69 - 76. 32
Figura 11. Frase 3 sección A´ compáses 77 - 83. 33
Figura 12. Frase 4 y coda sección A´ compáses 84 - 101. 34
Figura 13. PC Set Calculator, Allen Forte. 37
Figura 14. Naturaleza del poliacorde Dm9 e implicaciones armónicas. 38
Figura 15. Poliacorde Dm9 estado fundamental, inversiones e implicaciones armónicas. 39
Figura 16. análisis armónico desde el punto de vista tradicional e implicaciones del poliacorde en sus diferentes inversiones. 40
Figura 17. Relaciones verticales Vs Relaciones horizontales. 42
Figura 18. Diseño melódico Idea Básica compáses 1- 4. 45
Figura 19. Reducción diseño melódico soprano y tenor 1. 45
Figura 20. Reducción diseño melódico soprano y tenor 2. 46
Figura 21. Reducción diseño melódico alto y bajo. 46
Figura 22. Análisis prosodia latina - acentuación musical, miembro de frase "O Fortuna". 47
Figura 23. Análisis prosodia latina - acentuación musical, miembro de frase "Velut luna". 48
Figura 24. Análisis prosodia latina - acentuación musical, miembro de frase "Statu variabilis". 49
Figura 25. Tratamiento rítmico basado en desplazamientos. 50

1. INTRODUCCIÓN

El presente proyecto se desarrolla en torno al análisis del movimiento número 1. “O Fortuna” de la obra *Carmina Burana,* teniendo como puntos de referencia, contexto, estudio poético y análisis musical. El trabajo de grado es presentado en modalidad de monografía y en éste se reúnen, junto a la experiencia como intérprete y director coral, la parte investigativa y analítica, para llegar a una comprensión más cercana al estilo y estética en la obra de Carl Orff.

La idea que da inicio a este trabajo nace de un interés particular por la música académica, dentro del repertorio universal llamó mi atención la obra *Carmina Burana* del compositor alemán Carl Orff. Por esta razón, se lleva a cabo el análisis del movimiento número 1. “O Fortuna”, su sonoridad, fuerza vital, densidad y carácter son su identidad, ésta es el prólogo y epílogo de la cantata; con este estudio que pretendo llevar a cabo, se unen las dos grandes pasiones de mi vida: el piano y la voz, tal vez no en un escenario, pero las herramientas que se obtienen con el análisis serán aplicables para un futuro montaje.

Mi trabajo como pianista y director coral me condujo a realizar este estudio, puesto que, en ocasiones anteriores, he participado en el montaje de la obra completa, donde he sido el pianista repetidor y conozco su desarrollo, estructura y tengo una idea general de su parte literaria. Como director tuve la oportunidad de dirigir algunos de sus números, con esto pretendo argumentar que mi gusto particular por esta obra y mi experiencia son las herramientas clave para el desarrollo del proyecto.

Un artículo publicado por la periodista Katherine Garzón Hernández *de El Hablador*, periódico del municipio de Sopó, llamado *“*Espectacular concierto de Carmina Burana en Sopó*”* (1 Octubre de 2014), refleja claramente que la obra mencionada es sorprendentemente bien recibida por eruditos, por músicos, por gente que asiste regularmente a conciertos, por gente que no asiste regularmente a conciertos, puesto que la magnitud de los asistentes fue de más de 1500 y fue merecedora por parte del público de una gran ovación en reconocimiento al esfuerzo de las diferentes escuelas municipales. Doy lugar a este artículo como antecedente teórico porque, como bien se menciona, el público recibe con total agrado esta música, deseo conocer más a fondo lo que es el *Carmina Burana*, y tal vez, con este análisis llegar a la conclusión del porqué esta obra es tan “atractiva” para intérpretes y oyentes.

Es importante llevar a cabo este proyecto del análisis del movimiento número 1. “O Fortuna” porque en él se resume la experiencia adquirida en todos estos años de trabajo y dedicación a la música, tanto en mi faceta de director coral, como en mi faceta de pianista acompañante. Con este proyecto busco conocer más a fondo la obra por medio del contexto histórico, análisis literario y musical. A modo personal, llevar a cabo este proceso analítico de la obra me proporciona fortaleza, seguridad, experiencia y compromiso con mi desarrollo profesional, además de aportar un concepto personal respecto a la visión musical del *Carmina Burana*.

La realización de este proyecto debe tener una importancia particular para el Proyecto Curricular de Artes Musicales puesto que, en mi opinión, es una oportunidad para vincular la experiencia que he traído a

través de estos años en cuanto a la ejecución de la obra (acompañamiento al piano y mi proceso como director coral) con la parte netamente investigativa y analítica de los aspectos ya mencionados que me permitan ir más a fondo de lo que realmente es el *Carmina Burana* y, por qué no, fortalecer una futura interpretación, en vista de que el análisis realizado me proporcione nuevas herramientas para un montaje sólido y coherente con el discurso propuesto por Orff.

Este proyecto se inscribe en la línea de investigación *Arte y Pedagogía* de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, se espera que en el producto final de este trabajo se vea reflejada claramente la enseñanza del arte a través de sus diferentes puntos de articulación, condiciones de aprendizaje y desarrollo del conocimiento que demanda el presente trabajo. De igual modo, se inscribe en la línea de investigación *Análisis para la Interpretación* del Proyecto Curricular de Artes Musicales, porque se enfoca en un proceso analítico que tiene como propósito el estudio de una obra de gran talla, que puede ser interpretada en un contexto social particular.

En la formulación del proyecto, la pregunta central de investigación fue tomando diversas formas hasta adoptar la siguiente: ¿Cómo participan la estructura poética y la estructura musical en la construcción del movimiento No. 1 "O Fortuna" de la cantata *Carmina Burana*?, esto implica revisar elementos como, el arte poético característico del medioevo entre los siglos XII y XIII, el estilo y estética de composición de Carl Orff desde el punto de vista neoclásico y cómo la estructura poética determina la forma final que el compositor adopta para este movimiento en particular.

En esa dirección y atendiendo a la pregunta antes mencionada, el trabajo se propone como objetivo general analizar el movimiento número 1. "O Fortuna" de la obra Carmina Burana de Carl Orff, con el fin de poner en evidencia su devenir histórico, su arte poética y su estructura musical.

Junto al objetivo general, otros más específicos sirvieron de guía durante el desarrollo del proyecto. Entre estos se incluye una descripción de la génesis y adaptación de los cantos de Carmina Burana, a partir de una mirada al contexto sociocultural y estético desde el medioevo hasta la primera mitad del siglo XX, así mismo, analizar los planteamientos estéticos y poéticos del movimiento número 1. "O Fortuna", desde la perspectiva de la métrica latina, versos, rimas y la hermenéutica literaria, por último, establecer la riqueza y complejidad de la estructura musical de "O Fortuna" realizando un análisis puntual de cada uno de sus materiales de composición.

Este trabajo tiene diversos antecedentes, dentro de los cuales cabe resaltar un trabajo de María R. Montes (2013), que aborda el contexto histórico de *Carmina Burana*. Este tipo de publicaciones se hacen interesantes debido a que su tema principal deja a un lado la parte musical y abarca por completo la parte literaria, acercándonos mucho más a vivir y a imaginar cómo era aquella época del siglo XII, dónde nacieron los textos escogidos para los Carmina Burana; es aquí donde se hace más interesante ahondar en la historia de los poetas de aquel entonces y llegar a comprender en parte porqué los *Carmina Burana* nos dan una impresión apocalíptica, ¿Será su texto? ¿Será la Música? ¿Serán las dos?

Los poderosos *Carmina Burana* de Carl Orff (2012) es una publicación que hace Tarsicio Herrera Zapién, de la Universidad Nacional Autónoma de México. Este documento nos ubica en el contexto histórico de

los *Carmina Burana* y, así mismo, nos muestra a Carl Orff como compositor citando algunas de sus obras más reconocidas, dando una idea de por qué esta obra fue y es un éxito fulminante; de la misma manera, presenta la traducción al idioma español de cada uno de sus números, complementa con un análisis poético-musical absolutamente claro y conciso. En conclusión, esta publicación contiene herramientas importantes que aportan al desarrollo del proyecto (Herrera Zapien, 2012) .

El sitio web Mundoclásico publica "Orff, los Carmina Burana y algunos mal entendidos", en donde habla de la obra *Carmina Burana* desde un punto de vista no musical y si más bien literario, donde se hace un recorrido histórico desde puntos de vista económico, religioso, social y político que pudo llevar al compositor a elegir estos textos poéticos y musicalizarlos en esta gran obra. Lo que me causa gran interés de esta publicación es, precisamente, la discusión que se plantea referente a los textos poéticos escogidos por Carl Orff, en el común de la gente que conoce o la ha escuchado en algún momento de su vida, su percepción de ella es que es una música densa, pesada, misteriosa, apocalíptica y de más términos que nos llevan a pensar que es completamente banal y, por ello, la tratamos como tal. Todo esto hace mayor el interés por el análisis musical y el análisis poético de la obra, para poder llegar a una conclusión clara respecto a la interpretación más cercana que se debe dar a ella (Mundo clásico.com, 2012).

"Cantata escénica: *Carmina Burana*" es un artículo interesante por su contenido puesto que es netamente relacionado con los textos, presenta el origen de ellos, hace una contextualización histórica de los goliardos (poetas del siglo XII), de la estructura y el discurso de la obra y, por último, presenta un análisis claro y conciso -en traducción al español-, tanto de cada uno de los textos como en la relación texto–música; se entiende con este estudio porqué el texto es generador de emociones y diversas percepciones, para el músico intérprete y para el oyente. Con este material se puede proporcionar al proyecto una idea más clara de lo que se quiere lograr en cuanto al análisis literario de la obra (Refinando nuestros sentidos, s.f.).

"Un Carl Orff entre lo demoniaco y lo divino" es un artículo que presenta análisis de la obra, estudiando a fondo su contexto histórico, su organización poética y musical. La percepción es una condición individual, lo que para unos puede ser lúgubre, tenebroso o violento, para otros puede ser angelical, elegiaco y bello. *Carmina Burana*, de Carl Orff, se ha presentado en todo el mundo y, de alguna manera (probablemente errónea), ha estado vinculada con el adjetivo de sombría. La asociación tiene que ver directamente con la introducción de "Oh Fortuna". La letra, en latín la original, habla sobre el destino, a veces monstruoso y muchas otras, fatal. Y el coro interpreta eso precisamente: cierta fatalidad poética que, en un coro ajustado con precisión, golpea con violencia, una y otra vez sobre las emociones del espectador, sean estas socarronas o grotescas. Por todo esto, un análisis como el presentado en este artículo me proporciona claridad con relación a porqué la percepción que el oyente tiene de esta obra es tan fuerte y tan apocalíptica (El Telégrafo, 2012) .

La versión de *Carmina Burana* presentada en Kimball Recital Hall, por University Singers y dirigido por Peter Eklund (Orff, 2013), muestra claramente los elementos requeridos para la interpretación de esta obra. Es interesante que el acompañamiento del coro lo hacen dos pianos, y es esto lo que me parece atractivo de la versión, ahora, además las herramientas para la interpretación utilizadas por el director

como: sonido en el coro, sonido en los instrumentos acompañantes, tempos, dicción y pronunciación de los textos me ayudan a tener una idea más clara a la hora de hacer el estudio analítico de “O Fortuna”.

“Monografía sobre el montaje y dirección del Coro piccolo para la presentación de la obra Carmina Burana del compositor Carl Off, bajo el marco de la celebración de los 50 años de la Universidad tecnológica de Pereira”, es la publicación de un trabajo de grado que hace Diego Mauricio Aguirre. Resulta totalmente interesante para el presente proyecto en vista de que este documento presenta información valiosa que aporta herramientas en el sentido histórico, el compositor y su influencia en la pedagogía, habla de la característica de los coros requeridos para la interpretación, herramientas de análisis musical, todo este material es un valioso aporte al desarrollo del trabajo de grado (Aguirre Rodriguez, 2016).

“En una serie de conciertos que se presentaron en la ciudad de Cuenca”. En el folleto acompañante del trabajo discográfico se realizó una contextualización sumamente amplia, que pasa por su historia, contexto socio-cultural del compositor, músicos participantes del evento, hasta un análisis de la relación poesía–música. Presenta también un análisis musical a grosso modo, pero con ideas claras y concisas, que lleva a entender un poco más la estructura de la obra, sin duda una de las composiciones más importantes y populares del siglo XX y en la historia de la humanidad (Ossa Martínez, 2010).

El trabajo de grado está estructurado de la siguiente manera: En el primer capítulo “Carmina Burana, Carl Orff y la lírica medieval”, se realiza una mirada del contexto histórico, donde se condensan todas las posibles influencias que los poetas goliardos tuvieron en el siglo XII, el desarrollo de la poesía latina medieval; el recorrido se hace desde su origen, su forma de vida, su entorno sociocultural, estética y la importancia de su extensa obra literaria, hasta la musicalización que hace el compositor alemán Carl Orff y el impacto que genera en la Alemania de la primera mitad del siglo XX.

En la segunda parte del trabajo, “Análisis poético y musical de O Fortuna **“,** se hace presente todo lo relacionado con el tema literario y musical, habla de manera puntual sobre elementos como planteamiento estético y poético desde la perspectiva de la métrica latina, tipos de verso, tipos de rima y la hermenéutica literaria característica del siglo XII. Para este proceso se tienen en cuenta distintas referencias que abordan particularmente el estudio de la lírica medieval.

Por otra parte, en el análisis musical se tratan los diferentes materiales característicos del estilo de composición de Carl Orff utilizados para este movimiento en particular, esto tiene como objetivo dejar en evidencia los elementos más recurrentes de cada uno de los aspectos ya mencionados, con ello se obtiene una referencia sólida de los comportamientos musicales más representativos, herramientas que ayudan a identificar y establecer porqué *Carmina Burana* se ha convertido en un canon musical en Occidente.

2. CAPITULO I. CARMINA BURANA, CARL ORFF Y LA LIRICA MEDIEVAL

2.1. CARMINA BURANA

GÉNESIS Y GENERALIDADES

El conocido como *Codex Buranus* es un conjunto de textos dispuestos en un mismo manuscrito encontrado en la abadía de Benediktbeuern, en Baviera en el siglo XIX, Carmina Burana significa algo así, como "Los Cantos de Bura", es decir, el nombre alemán de la ciudad donde fueron encontrados, presentan diversos temas que fueron considerados parte de la cultura de los goliardos. Se supone que fue escrito en el sur de la región de Baviera; otros estudios indican que fue escrito en el sur de Tirol, alrededor de la zona actual de la provincia italiana de Bolzano (Montero Cartelle, 2001, págs. 10 - 11)

Estas poesías fueron obras de escolares y clérigos que escribían en latín y destinadas a los letrados que lo entendían. Tienen como característica la citación de la cultura clásica y cristiana. Dos rasgos comunes de estos poetas son la pobreza y la marginación (Montemayor, 1987, pág. 13). Las características de la poesía de los goliardos pueden ser resumidas en himnos de cruzada, versos religiosos y reelaboraciones de temas clásicos. Pero su cuerpo poético es muy variable y además lo que predomina en los temas es la actitud irreverente y la ofensiva hacia la estructura social y eclesiástica. De acuerdo con sus poesías, los príncipes son crueles y rapaces, los obispos son simoníacos y muy lejos de la perfección rogada por los evangelios, y los laicos son ignorantes y sin cultura (Arias y Arias, 1970, pág. 9). Por otro lado, algunas veces los temas de las poesías de los goliardos tienen como asunto la sátira política o moral contra la curia romana (Vásquez de Parga, 1948, págs. 5 - 24). Así, cuando leemos estas composiciones tenemos que tener en nuestra mente que hay en ellas una crítica de la sociedad (Arias y Arias, 1970). Además, no olvidemos que sus temas también fueron la alegría, la gran euforia debido a la embriaguez, el escarnecimiento del bello y del bueno, y, principalmente, del sagrado y del profano (Montemayor, 1987).
Los temas más destacados de los Carmina Burana son los placeres de la carne, los vicios, la gula, el amor, la naturaleza y los temas de la taberna y el camino, temas muy corrientes en las canciones de los goliardos. Hay también temas relacionados con la alegría de la vida, de los placeres del cuerpo, de los sentidos, es decir, tienen un rasgo muy distinto de naturalismo (Montero Cartelle, 2001, pág. 18). En general, ellos pueden ser divididos en:

- Poesías satírico-morales, con críticas a la autoridad civil y eclesiástica medieval.
- Poesías amatorias que exaltan el amor.
- Canciones de tabernas, representada como el lugar del ocio y de la diversión.
- Poesías religiosas, dramas litúrgicos y dramas satíricos (Montero Cartelle, 2001, pág. 9).

Respecto al contexto de su formación, podemos decir que estos poemas:

- Son poesías de juventud, la época del amor, de la diversión y de la rebeldía.
- Son poesías escolares.
- Son poesías escritas en latín, pero con señales de francés antiguo y medio alto alemán (Montero Cartelle, 2001, págs. 34-35).

En 1803, en el monasterio benedictino de la ciudad de Beuern (Baviera, Alemania), se encontró una colección de 300 poemas goliardescos, existen indicios de que la colección se creó en Estiria, como una obra encargada por un gran noble, tal vez en la corte de un Obispo; se sabe que el barón Fraser von Aretin llegó a Benedict en 1803 a ejecutar la secularización de la propiedad eclesiástica y fue él quien encontró este códice en la biblioteca del monasterio; lo metió en su equipaje como algo para leer en el camino y diligentemente lo llevó a la corte del elector en Múnich, el precursor de la Biblioteca Estatal de Baviera en donde actualmente permanece como uno de sus mayores tesoros.

Los manuscritos que fueron encontrados por casualidad, también llegaron a manos de Carl Orff por un afortunado incidente del cual él mismo dijo:
"La fortuna me sonrió cuando ella puso sobre mis manos un catálogo de libros de segunda mano de Würzburg en el cual encontré un título que ejerció sobre mí una atracción con fuerza mágica "Carmina Burana manuscritos de canciones y poemas latinos y alemanes del siglo XIII de Benedict River editados por J. A. Schmeller". Obtuve el libro un jueves santo de 1934, un memorable día para mí; al abrirlo, inmediatamente encontré en la primera página la imagen largamente famosa de la fortuna con su rueda y debajo las líneas "O Fortuna velut luna statu variabilis" imagen y palabras que se apoderaron de mí; aunque por el momento yo estaba familiarizado sólo con las líneas generales del contenido de la colección de poemas, simplemente siguiendo las ilustraciones y los textos, de inmediato vinieron a mi mente las ideas para un nuevo trabajo. En el mismo día había esbozado un boceto para el primer coro de "O Fortuna", después de una noche en vela donde casi me pierdo a mí mismo en el extenso volumen de poemas, un segundo coro, "Fortune plango vulnera" también surgió, y en la mañana de una Pascua de resurrección, un tercero "Ecce gratum" fue puesto en el papel" (Werner, 1965).

Orff decidió seleccionar, con ayuda del musicólogo Michael Hoffmann, las 24 poesías mencionadas, y ponerles una música que cantaran masas de estudiantes, obreros y centenares de grupos infantiles. Para ello creó la partitura profana más rítmica y pegajosa que pueda imaginarse. El ciclo poético que dio origen a este monumento musical pertenece a la baja Edad Media, hacia el siglo XII, cuando la lengua imperial había adquirido una enorme fluidez rítmica y fonética.

2.2. CARL ORFF

VIDA Y OBRA

Carl Orff nació en Munich el 10 de julio de 1895, en el seno de una cultivada y noble familia bávara, interesada por la música y las demás artes. Acabada la Primera Guerra Mundial, recibió enseñanzas musicales de Kaminski, quien le introdujo en el universo de la polifonía anterior a Juan Sebastián Bach. Tras estudiar en la Academia de Música de Munich, fue director de orquesta en esta ciudad, en Mannheim y en Darmstadt, y ocupó diversos cargos en teatros de ópera. En Mannheim tuvo el primer éxito escénico al estrenar en 1925 su arreglo de *Orfeo* de Monteverdi. En 1930 apareció su método enseñanza musical para niños, el *Orff-Schulwerk*, adoptado en casi todo el mundo y basado en los principios de Jacques-Dalcroze sobre el ritmo.

A partir de 1937, en que se estrenó *Carmina Burana*, las obras de Orff se representaron con regularidad. En 1950 dirigió el curso superior de composición en la Hochschule für Musick de Munich, donde vivía. También dio clases de instrumentos de percusión de épocas y países distintos, ya que el ritmo fue una de las constantes más sólidas de su experiencia creadora. Falleció en Munich el 29 de marzo de 1982.

Su carrera como compositor se inició en 1937 con *Carmina Burana,* pero ello no significa que sea su primera obra. En 1911 publicó unas canciones con letra de Franz Werfel, escritor checo en lengua alemana exiliado de Praga en 1938 por su ascendencia judía y que estuvo casado con Alma Mahler, viuda de Gustav Mahler. Tras los arreglos de óperas de Monteverdi, escribió en 1927 un *Concierto para clavicémbalo e instrumentos de viento*, en 1928 la primera versión de su *Entrata* para orquesta y órgano, y en 1930 unas cantatas, también sobre textos de Werfel, además de su primera versión de *Catulli Carmina*. Toda esta producción fue desautorizada por su autor, quien mandó retirar cuanto había compuesto antes de 1935, año en que ocurrió un hecho singular: Orff conoció una colección de poemas goliardescos (la mayoría del siglo XII, aunque el manuscrito databa del XIII) hallada en 1803 en el monasterio de Benedikbeuren (Baviera). Esta colección contenía más de doscientos poemas en latín medieval y unos cincuenta en alemán, a veces con mezcla de palabras o frases latinas o francesas. Su título original *Carmina Burana (Poemas de Beuren)*, es el que dio Orff a su primera obra verdaderamente representativa. Desde entonces la producción orffiana siguió un ritmo regular: en 1939 *Der Mond (La Luna)*; en 1943 *Die Kluge (La chica lista)* y la versión definitiva de *Catulli Carmina (Poemas de Catulo)*; en 1947 *Die Bernauerin*; en 1949 *Antigonae*; en 1953 *Trionfo di Afrodite (El triunfo de Afrodita)* y *Astutuli*; en 1957 *Comoedia de Christi resurrectione (La resurrección de Cristo)*; en 1959 *Oedipus*; en 1966 *Prometheus*. Entre 1950 y 1954 publicó el libro *Musik für Kinder (Música para niños).*

En las obras de Orff hay que destacar el soporte literario. Así tenemos las fuentes legendarias o populares de su país que inspiraron *Die Bernauerin* o *Die Kluge;* el vasto repertorio de la poesía medieval en *"Carmina Burana";* la poesía contemporánea en las canciones de *Werfel;* la antigüedad clásica latina con las poesías de Catulo *(Catulli Carmina)* y la griega con las obras de Sófocles *Antígona y Edipo.*

Por otro lado, en la búsqueda de una pieza complementaria para Carmina Burana, en 1941, Orff retomó el primero de los dos ciclos de composiciones para coro a capella, que había compuesto entre 1930 y 1932 a raíz de su fascinación por el dístico Odi et amo escrito por poeta romano Catulo. Este ciclo constituyó la base para la danza dramática *Catulli carmina* que completó en 1943.

Para Orff sus obras son una extensión del teatro en el canto, de ahí que su música está íntimamente relacionada con la palabra y el gesto. Musicalmente se inspira en el sistema modal griego, el canto llano, el canto gregoriano, las canciones medievales y las danzas y cantos populares. Acude voluntariamente a este primitivismo y lo manifiesta a través de una tonalidad enérgica, basada en una simple estructura armónica, una claridad formal, en el que el material temático no se desarrolla, sino que se repite; una textura transparente de la que se excluye el contrapunto y, unas estructuras rítmicas con motivos rítmicos que se repiten a lo largo de la obra. (Basté, 1989, págs. 227-230).

Orff consideró *Carmina Burana* como la obra de apertura, *Catulli carmina* como una pieza intermedia y comenzó a buscar un final a gran escala. El último grito de los jóvenes en *Catulli Carmina* le incitó a imaginar la representación de una antigua ceremonia de boda concluyendo con un Triunfo final (júbilo) la celebración de la diosa del amor. Orff trabajó en la partitura entre 1949-51 (Cotello, 2002).

Esta combinación de obras independientes compuestas durante un período de más de veinte años bajo un solo título *Trionfi*, es una muestra del concepto unitario "puesta en escena de las escenas" que Orff poseía de la lírica europea en su antigua y original forma lingüística, coreográficamente orientada hacia el teatro musical.

CARL ORFF EN EL NAZISMO

Carl Orff es un enigma en la historia musical de la Alemania Nazi, en términos de arte, parecía que todo estaría en su contra cuando los Nazis llegaran al poder, ya que se creía que el compositor se iba a convertir en una víctima más de las políticas culturales del Tercer Reich. Sin embargo, Carl Orff busco una salida para ubicarse junto a su música en la Alemania nazi.

La música de Orff era considerada como "degenerada" junto a la de otros compositores como Hindemith y Krener. Por años, la Organización de Combate por la Cultura Alemana (Kampfbund für deutsche kultur), tildó a Orff de bolchevique cultural. Tal acusación fue confirmada en el controvertido estreno de su obra más conocida, *Carmina Burana*, en 1937. A pesar de que el compositor tenía contacto con funcionarios nazis, el estreno de su cantata no se hizo esperar por la crítica; el musicólogo nazi Herbert Gerigk dijo: "Carmina Burana sufrió un retorno erróneo a los elementos primitivos del instrumentalismo y de un extraño énfasis en la fórmula rítmica". Para muchos una crítica tan punzante como esta habría significado el final de la obra, o bien el fin de la carrera del compositor. Sin embargo, su posición dentro de figuras de

alto rango y la enorme popularidad de su cantata con el público gradualmente la convirtieron en un éxito a pesar de sus temas exóticos y sexuales (Worl Ord, s.f.).

La posición de Carl Orff frente al Régimen Nazi es muy ambigua y su actitud fue críticamente observada por sus contemporáneos. Para Rösch:

> *"Según el nuevo posicionamiento de la musicología, podemos determinar: Orff no era Nazi, nunca fue miembro del partido, no demuestra ninguna simpatía hacia su ideología, no tuvo funciones públicas en la Reichsmusikkammer o en otras instituciones similares y no fue considerado en ningún momento como compositor oficial del régimen".* (Karter, 1995, pág. 6).

Autores como Ross son más escépticos en cuanto al compositor, dice que "Carl Orff, por otra parte, prosperó a pesar de que Carmina Burana había sido un éxito con los nazis. Orff se presentó engañosamente como colaborador de la resistencia antinazi, y OMGUS (Oficina del Gobierno Militar de Estados Unidos) le dio el visto bueno ideológico".

La ambivalencia de Orff con respecto al régimen nazi la expone Karter en su artículo de 1995, *Carl Orff en el III Reich*:

> *"Sin duda podemos contar [a Orff] entre los tres o cuatro compositores más importantes del III Reich, coexistiendo las dos interpretaciones posibles. Orff sigue siendo actualmente para muchos un representante de la actividad cultural pro-nazi, un año después de la muerte del compositor, se señaló que su obra principal Carmina Burana (1937) habría sido tan exitosa dentro del III Reich porque gustó al mismo Hitler, en 1966 la Opera Nacional de Israel representó por primera vez los Carmina Burana, arguyendo que «Orff había sido un activo luchador de la resistencia»".* (Karter, 1995, pág. 2).

Según María del Mar Gilabert dice que "El caso de Orff es polémico ya que los estudiosos del tema no se ponen de acuerdo sobre su adhesión o no al régimen. El mismo Orff afirmó que él no era nazi y más aún, que su obra fue proscrita por los nazis. Él se declara partidario de una comunidad europea. Su segunda esposa, Gertrud, también declaró que Orff era anti nazi. Hans Heinz Stuckenschmidt en 1946 dijo que Orff junto con Hindemith, Boris Blacher y Richard Mohaupt fueron de forma diversa soportados por el régimen de Hitler" (Del mar Gilbert, 2008, pág. 64).

No obstante, Orff queda libre de su reputación con el régimen durante la época de Hitler por medio de sus propias actividades engañosas de los años nazis y por hacer énfasis en opiniones negativas que hacían sobre su música, logró hacer borrón y cuenta nueva para trabajar en la Alemania de la posguerra (Worl Ord, s.f.).

LEGADO PEDAGÓGICO

Es el Autor del famoso método musical para niños Orff- Schulwerk (1930). Su concepto de la educación musical se basa en el ritmo, en los giros melódicos repetitivos y en la improvisación y creación colectivas. Aportó instrumentos folclóricos, incluyendo instrumentos de percusión, tambores, tubas y flautas de pico. A partir de estas, Orff desarrolló instrumentos que son fáciles de tocar, utilizando una técnica elemental y que produce un bello conjunto con una calidad tonal equilibrada.

El método de Orff tenía como finalidad presentarse en una serie de programas educativos, emitida por la Radio de Baviera en Munich, destinados al mundo escolar. Con estas obras se quería animar tanto a los niños como a sus maestros a tocar, cantar y bailar. Las piezas no tenían que reproducirse exactamente por los alumnos, sino que estaban pensadas como un modelo. Los alumnos, apoyados por sus profesores, podían crear piezas semejantes. Para proporcionar a los niños la capacidad de hacer su propia música, las colecciones de instrumentos de percusión aportados por el compositor llevan su nombre, son los llamados Instrumentos Orff.

Este método se basa en 3 principios pedagógicos:

a. Texto, música y movimiento actúan conjuntamente y conducen a una vivencia integral de la música.
b. La improvisación es un camino para la creación musical propia.
c. creatividad aporta un contrapeso al simple imitar y reproducir.

Al igual que Kodály, Orff toma los elementos de su método del folclore de su país (Alemania) y de su tradición (Lahoza Estarriaga, 2010, págs. 30-31).

2.3. LOS POETAS GOLIARDOS EN EL MEDIOEVO

ORIGEN DE LOS GOLIARDOS

Para entender el origen de los Goliardos, es necesario remontarnos a los finales del Imperio romano y luego a la Edad Media: un período oscuro de la historia, donde los pueblos se cerraron a las relaciones con el exterior y donde la iglesia fue la única institución vigente. Esto condujo al cambio de las estructuras del imperio (esclavista), por las del sistema feudal (el siervo como una forma de esclavitud disfrazada).

La vida en aquella época transcurría en medio de clases sociales con marcadas diferencias de jerarquía establecida por factores de carácter aristocrático, religioso y económico. La nobleza, de la que procedían

los reyes y las elites que gobernaban y se transferían el poder de una generación a otra, estaba determinada por el linaje del que procedían, y las uniones matrimoniales y de poder se realizaban por conveniencias de todo tipo. Era una clase minoritaria y muy adinerada ya que eran poseedores de las tierras. El clero, algunos de cuyos integrantes que ejercían los altos cargos, procedían de la nobleza, establecía otra escala de poder a la que los clérigos de origen humilde no podían aspirar a pertenecer (altos cargos como obispos y cardenales).

En la base de la pirámide social existía la clase de los siervos, los cuales eran campesinos que pertenecían a los feudos de la nobleza y permanecían con ellos de por vida. Por otro lado, existía una clase campesina y de artesanos, que por sus logros económicos dio origen a la clase que más adelante se llamó burguesía por haber tenido su origen en los burgos (ciudades).

En las nacientes "burgos", se origina una nueva clase social, que pone en entredicho el origen "divino" de las prebendas de las cuales gozan la aristocracia y los altos estamentos de la iglesia. Es gracias al naciente capitalismo y su fuerza de trasgresión de las normas establecidas que se produce el fenómeno de los Goliardos, estudiantes y clérigos pobres, poetas trashumantes, en la última posición del escalafón social, que reniegan del orden establecido. Aparecen en el llamado Renacimiento del siglo XII, en el cual se suscitan importantes cambios políticos, sociales, económicos y, por ende, culturales: nacimiento de las ciudades, expansión demográfica y del comercio.

El origen del nombre goliardo no está claro, dicen que vino de gula (glotonería), ya que Goliards disfrutaban beber y comer; una etimología más erudita, era que llevaban el nombre de Goliat o Golias, un gigante, un monstruo, un agente del diablo y parecía un héroe apropiado para los poetas obscenos e irreverentes (Lynn Sebesta, 1996, págs. 4-7). Los Goliardos, conocidos también como "*Clerici vagantes*", eran escolares que formaban parte de una orden menor y que disfrutaban de algún beneficio, y por ello podían estudiar con uno u otro profesor de la época aprendiendo sus conocimientos (Arranz Guzmán, 2012, pág. 43). Sus poesías tenían características religiosas y profanas, y así el poeta estaba dividido entre escribir textos con inspiraciones religiosas o sátiras crueles contra la realidad en que vivía. Los goliardos fueron muy conocidos en su época, señal de que su poesía tenía una cierta importancia en la sociedad (Arias y Arias, 1970, pág. 8).

Socialmente, los goliardos eran clérigos y estudiantes que burlaban las leyes eclesiásticas y civiles, y contra ellos fueron publicados muchos decretos en los concilios. Este "extraño grupo de intelectuales", en las palabras de (Le Goff, 1996, pág. 39), eran amantes de la libertad y se encontraban en toda Europa en los centros universitarios, en los palacios y en las cortes reales (Arias y Arias, 1970, pág. 8). Además, su carácter errante facilitó la divulgación de la poesía por diferentes regiones (Montemayor, 1987, p. 14). En la evolución del significado encontramos que los términos *goliardiy vagantes* fueron utilizados sin distinción para llamar a los clérigos y a los estudiantes que hacían parte de esta "mala vida" (Arias y Arias, 1970).
La fama de los goliardos a partir del siglo XX se debe, con toda probabilidad, a la obra de Carl Orff.

POESÍA LATINA MEDIEVAL

La poesía latina medieval se caracteriza por su brevedad y origen popular, se trata de poesía que exalta sentimientos, al contrario de la épica, que relataba y exaltaba sucesos trascendentales y exaltaba grandes héroes de epopeya. La lirica tiene como función la de ser memorizada por parte de las personas y ser cantada por los juglares que iban de un lugar a otro exaltando hechos de la cotidianidad y de la realidad local, así mismo de crítica a la realidad que vivían, eludiendo la censura eclesiástica.

Pertenecen a estas manifestaciones, el romance, la copla juglaresca que tenían origen en lo rural y lo popular; por otro lado, estaban los actos sacramentales que eran representaciones teatrales de partes de la biblia, la mayoría de estas creaciones fueron de carácter anónimo dado su carácter de oralidad y la poca gente alfabetizada. Adicionalmente, algunas que eran escritas por religiosos conservaron el anonimato para eludir la censura de la Inquisición; muchas de ellas eran de carácter moralizante con el fin de adoctrinar al pueblo y difundir valores religiosos. Las obras creadas, en un principio en latín, empiezan a producirse en diferentes lenguas regionales, lo que consolida a las futuras naciones de esta zona de Europa; también se afianza el verso en la poesía tanto lirica como épica y religiosa en las nuevas lenguas.

De estas manifestaciones literarias de carácter oral y popular, surge hacia el siglo XI, en Alemania, España, Francia e Inglaterra, un nuevo género que se va a ocupar de temas que eran considerados vetados para entonces; se trata de poemas que se refieren al amor, al vino y a las costumbres que eran vistas como pecaminosas y libertinas. Originalmente, poesía profunda y de excelente elaboración, sus autores que se daban a sí mismos el nombre de goliardos, tenían origen en el clero y habían abandonado las órdenes religiosas y los monasterios; otros eran estudiantes en constante movimiento de una escuela a otra, pues es el momento en que las grandes universidades europeas se están organizando, y que se ganan el sustento diario ejerciendo actividades más o menos relacionadas con los juglares; o bien, clérigos sin beneficio o monjes que han abandonado el claustro de las órdenes religiosas y se han entregado a una vida irregular y errabunda.

El siglo XII periodo de los goliardos fue un período de fermento intelectual y cultural, este siglo vio a las universidades establecerse con gran número de estudiantes, se escribió literatura nueva, ya que la épica clásica de Virgilio se adaptó al recuento de las aventuras del Rey Arturo, Rolando, Tristamo e Isolda en las lenguas vernaculares; sin embargo, el latín era un idioma vivo para la gente del siglo XII, era el lenguaje utilizado para argumentar casos en los tribunales de justicia, para presentar peticiones al rey, escribir contratos en oficinas de negocios, dar conferencias en universidades y alabar a los seres queridos en la tranquilidad de un jardín. Aunque los goliardos usaron el lenguaje de Vergil, sacaron sus temas de la ocupada vida medieval que los rodeaba, ellos unieron dos mundos, el clásico y el contemporáneo (Lynn Sebesta, 1996, págs. 4-7).

La poesía goliardesca se cultivó por toda Europa durante la edad media, las composiciones, casi siempre anónimas, son muy diversas: desde poemas sencillos hasta otros muy elaborados y retóricos (Ortuño Arregui, 2016, pág. 50).

La poesía de los Goliardos formó parte de la vida literaria medieval y tuvo en ella una importante presencia (Montemayor, 1987)

Dado su gran valor literario esta gran producción poética se fue recopilando en varios cancioneros que han logrado trascender en el tiempo y se conservan hasta hoy, uno de ellos es el *Carmina Cantabrigensia;* otro conocido como *Carmina Burana,* compila poemas escritos en Alemania, Francia e Inglaterra; también está la colección de poemas escritos cerca del monasterio Ripoll en el siglo XIII conocida como *Carmina Rivipullenzia.*

La poesía latina medieval en la colección conocida como Carmina Burana es muy diferente de la poesía de Catulo o Vergil, a diferencia de la poesía clásica latina que insistía en la estricta observancia de los patrones métricos cuantitativos, la poesía medieval latina utilizaba un patrón más o menos regular de sílabas acentuadas, estaban especialmente interesados en el tetrámetro trocaico, un medidor magníficamente ilustrado por el poema "O Fortuna Imperatrix Mundi", este medidor es frecuentemente llamado goliardic. Otra característica del versículo latino medieval, no encontrado en el versículo latino clásico, es la repetición de sonidos idénticos o similares, al final del verso, llamado *rimanta*; su rima es atractiva al oído y agrega mucho encanto al poema. "O Fortuna Imperatrix Mundi" fue escogido por el compositor alemán Carl Orff como prólogo y epílogo de su famosa cantata *Carmina Burana* (1937).

3. CAPITULO II. ANÁLISIS POÉTICO Y MUSICAL DE “O FORTUNA”.

En este capítulo se hace presente todo lo relacionado con el tema literario y musical, habla de manera puntual sobre elementos como planteamiento estético y poético desde la perspectiva de la métrica latina, tipos de verso, tipos de rima y la hermenéutica literaria característica del siglo XII.

Por otra parte, en el análisis musical se tratan los diferentes materiales característicos del estilo de composición de Carl Orff utilizados para este movimiento en particular, esto tiene como objetivo dejar en evidencia los elementos más recurrentes para obtener una referencia sólida de los comportamientos musicales más representativos.

3.1. ANÁLISIS POÉTICO

3.1.1. FORTUNA IMPERATRIX MUNDI

HERMENÉUTICA LITERARIA

Al tomar como punto de partida la primera parte del poema, resulta evidente comprender la simbología presente en el texto para adentrar un poco en la significación. El título “Fortuna Imperatrix Mundi”, en su respectiva traducción al español, supone una mención clara a la mitología grecorromana. “Fortuna emperatriz del mundo”, nos refiere a una figura, una deidad femenina, que supone un rol importante en el devenir de los seres humanos. Describe a esta figura ominosa actuando como el conductor de la raza humana y fuerza incontrolable en la vida de los hombres. Ella gira el círculo sin cuidado, elige caminos para ellos sin lealtades o tendencias hacia el bien o el mal (Hodeir, 2005, pág. 98).

Mircea Eliade, el gran filósofo rumano, experto en mitología e historia de las religiones, menciona en su libro *Aspectos del mito,* que la creación mitológica, más allá de ser un puro acto de imaginación y superchería religiosa es, ante todo, una forma de explicar el mundo y entender el comportamiento humano. El mito regula la conducta, genera fronteras en tanto dispositivo comportamental y adhiere a las sociedades a un sistema de control que determina las acciones y su valor axiológico.

Es así como “Fortuna” aparece como una deidad que juega un sentido marcado en la vivencia de los individuos. Estos cantos están dirigidos a la diosa de la suerte, del destino, la que determina el futuro de la humanidad y actúa según su libre albedrío. Muchas veces, en los relatos presentes en la literatura del antiguo Imperio Romano, se dejaba ver esta figura como alguien inconmovible, dotada de una determinación incólume ante el sufrimiento humano; una especie de juez de la vida que otorga a cada quien lo que dictamina su obra en la tierra. La imagen de lo constante, lo que se mantiene en perpetuo movimiento, la rueda que gira y gira y no se detiene y lleva en su marcha el sino de la humanidad, ofrece beldades tanto para la alegría como para el dolor. Algunas veces otorga bienestar y placidez y otros, sufrimiento y ruina. Es insensible ante el devenir marchito de los mortales.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL

A. Métrica:

El poema “Fortuna Imperatrix Mundi” está construido por tres estrofas, cada una conformada por 12 versos, caracterizados por el uso del tetrámetro trocaico; medidor característico de la poesía latina medieval; Tetrámetro: cuatro pies (sílabas), Trocaico: ritmo constituido por un pie largo seguido de uno corto o también se entiende como pie acentuado seguido de uno no acentuado (Mariner Bigorra), su semiótica es la siguiente:

Largo – Corto – Largo – Corto Ó Acento – Sin acento – Acento – Sin acento

— U — U — U — U

Ejemplo versos 1 – 2 estrofa 1:

a. Verso 1

1 2 3 4
O For tu na
— U — U

b. Verso 2

1 2 3 4
Ve lut lu na
— U — U

Ejemplo versos 1 – 2 estrofa 2:

a. Verso 1

1 2 3 4
Sors im ma nis
— U — U

b. **Verso 2**

1 2 3 4
Et i na nis
— U — U

Se observan versos de cuatro pies (sílabas), 1 - 3 acentuados y 2 - 4 no acentuados.
En este caso el ritmo del verso es medido bajo el Tetrámetro Trocaico 1 – 3, este concepto es desarrollado en las 3 estrofas que conforman el poema.

B. Versificación:

Los versos de arte menor son los que constituyen al poema en estudio, tienen de dos a ocho pies métricos, son de tipo bisílabo, trisílabo, tetrasílabo, pentasílabo, hexasílabo, heptasílabo y octosílabo (Harlan, 2014); en "Fortuna Imperatrix Mundi" es característica la secuencia con la que suceden los versos en cada una de las estrofas.

Ejemplo estrofa 1:

1 2 3 4
Verso 1: O For – tu – na _____ Verso de arte menor tetrasílabo

1 2 3 4
Verso 2: Ve – lut lu – na _____ Verso de arte menor tetrasílabo

1 2 3 4 5 6 7
Verso 3: Sta – tu va – ri – a – bi – lis _____ Verso de arte menor heptasílabo

1 2 3 4
Verso 4: Sem – per cre – sis _____ Verso de arte menor tetrasílabo

1 2 3 4
Verso 5: Aut de – cre – cis _____ Verso de arte menor tetrasílabo

1 2 3 4 5 6 7
Verso 6: Vi - ta de – tes – ta – bi – lis _____ Verso de arte menor heptasílabo

1 2 3 4
Verso 7: Nunc ob – du – rat _____ Verso de arte menor tetrasílabo

1 2 3 4
Verso 8: Et tunc cu – rat _____ Verso de arte menor tetrasílabo

1 2 3 4 5 6 7
Verso 9: Lu – do men - tis a – ci – em _____ Verso de arte menor heptasílabo

1 2 3 4
Verso 10: E – ges – ta – tem _____ Verso de arte menor tetrasílabo

1 2 3 4
Verso 11: Po- tes – ta – tem _____ Verso de arte menor tetrasílabo

1 2 3 4 5 6 7
Verso 12: Di – ssol - vit ut gla - ci – em _____ Verso de arte menor heptasílabo

Los doce versos que conforman cada una de las estrofas son versos de arte menor, presentan menos de ocho pies métricos y se genera una secuencia particular: dos versos de arte menor tetrasílabos seguidos de un verso de arte menor heptasílabo, patrón que constituye la estructura total del poema.

C. Esquemas de rima:

El esquema de rima característico de Fortuna Imperatrix Mundi es el "Esquema de rima abrazada", las estrofas están compuestas por versos de arte menor, se le conoce como *Redondilla* (a diferencia de la *Cuarteta* constituida por versos de arte mayor), aquí la rima está entre los versos extremos y los versos internos respectivamente, su forma es A – B – B – A (Ejemplode.com, 2018).

Ejemplo estrofa 1:

Verso 3: Statu variabilis A
Verso 4: Semper cresis B
Veros 5: Aut decresis B
Verso 6: Vita detestabilis A

Se observa que los versos extremos verso 3 y verso 6 correspondientes a la vocal A y los versos internos verso 4 y verso 5 correspondientes a la vocal B, riman entre sí, se evidencia la estructura de la rima abrazada.

D. Tipos de rima:

La rima consonante es cuando existe identidad fonética o igualdad de todos los sonidos vocálicos y consonánticos entre dos o más versos a partir de la última sílaba tónica, caso particular de Fortuna Imperatrix Mundi.

Ejemplo estrofa 1:

Verso 1: O Fortuna ┐ Rimanta

Verso 2: Velut luna ┘

Verso 3: Statu variabilis ┐ Rimanta

Verso 4: Semper cresis ┐ Rimanta

Verso 5: Aut decresis ┘

Verso 6: Vita detestabilis ┘

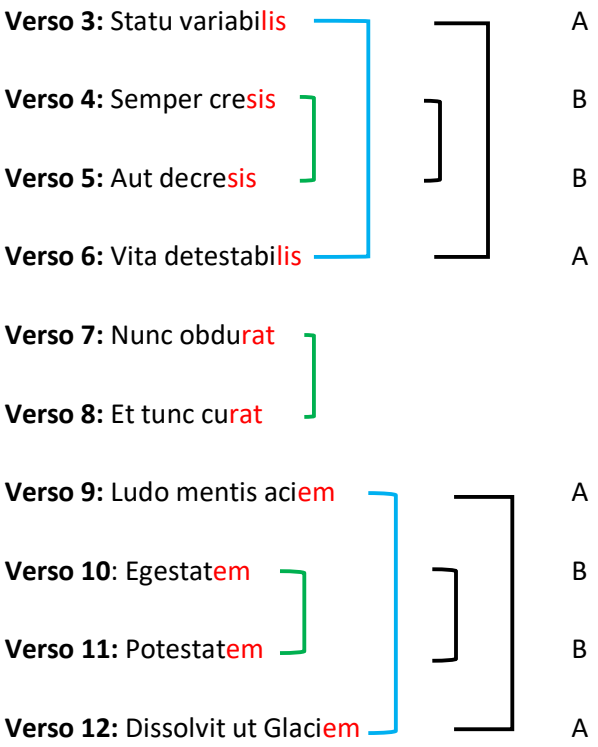
Se observa que los versos 1 - 2, 3 - 4, 5 - 6 de la primera estrofa riman en la última sílaba tónica respectivamente, tanto en sus sonidos vocálicos como consonánticos, forma particular de la rima consonante, en la poesía latina medieval a este tipo de terminaciones con sonidos idénticos o similares se le llama *rimanta* (Lynn Sebesta, 1996).

E. Esquema general:

Ejemplo estrofa 1:

Verso 1: O Fortuna ┐

Verso 2: Velut luna ┘



- Versos de arte menor medidos por el Tetrámetro Trocaico.
- Versos de arte menor heptasílabos.
- Versos con esquema de rima abrazada A – B – B – A.
- Versos con tipo de rima consonante (Rimanta) 1- 2, 3 - 6, 4 - 5, 7 - 8, 9 - 12, 10 - 11 respectivamente.

El poema goliardesco O Fortuna Imperatrix Mundi consta de 3 estrofas, cada una constituida por 12 versos de arte menor (versos tetrasílabos y versos heptasílabos), el ritmo utilizado para su construcción es el tetrámetro trocaico, el esquema de rima característico es la rima abrazada y el tipo de rima para cada uno de los versos es la rima consonante o rimanta para la poesía latina medieval; estos conceptos son reiterativos en cada una de las estrofas, evidenciando una simetría en la escritura.

F. Traducción al español:

La fuente escogida para la traducción del poema es el sitio web “Kareol”, particularmente está orientado al mundo de la ópera y también todas aquellas obras de música en las que intervenga la voz (Kareol, s.f.).

LATIN	ESPAÑOL
FORTUNA IMPERATRIX MUNDI	**FORTUNA EMPERATRIZ DEL MUNDO**
O Fortuna,	Oh Fortuna,
Velut luna	Variable como la luna
Statu variabilis	Como ella creces sin cesar
Semper cresis	o desapareces.
Aut decresis	¡vida detestable!
Vita detestabilis	un día jugando,
Nunc obdurat	entristeces a los débiles sentidos,
Et tunc curat	para llenarles de satisfacción
Ludo mentis aciem	al día siguiente.
Egestatem	la pobreza y el poder
Potestatem	se derriten como el hielo
Dissolvit ut Glaciem.	ante tu presencia.
Sors Immanis	Destino monstruoso
Et inanis,	y vacío,
Rota tu volubilis	una rueda girando es lo que eres,
Status malus	si está mal colocada
Vana salus	la salud es vana,
Semper disolubilis	siempre puede ser disuelta,
Obumbrata	eclipsada
Et velata;	y velada;
Michi quo que Niteris	me atormentas también
Nunc perludum ;	en la mesa de juego;
Dorsum nudum	mi desnudez regresa

Fero tui sceleris,	me la trajo tu maldad.
Sors salutis	El destino de la salud
Et virtutis	y de la virtud
Michi nunc contraria	está en contra mía,
Est effectus	es atacado
Et defectus	y destruido
Semper in angaria	siempre en tu servicio.
Hac in hora	en esta hora
Sine mora	sin demora
Corde pulsum tangite;	toquen las cuerdas del corazón;
Quod per sortem	el destino
Sternit fortem	derrumba al hombre fuerte
Mecum omnes plangite.	que llora conmigo por tu villanía.

3.2. ANÁLISIS MUSICAL

3.2.1 DISEÑO FORMAL

A partir del análisis obtenido en una descripción de la forma se obtienen 3 secciones (periodos), claramente definidas por implicaciones de semicadencia y cadencia auténtica, teniendo en cuenta que la obra es composición coral, la música escrita está directamente relacionada con el texto, por tanto, la estructura literaria funciona como elemento articulador de la forma.

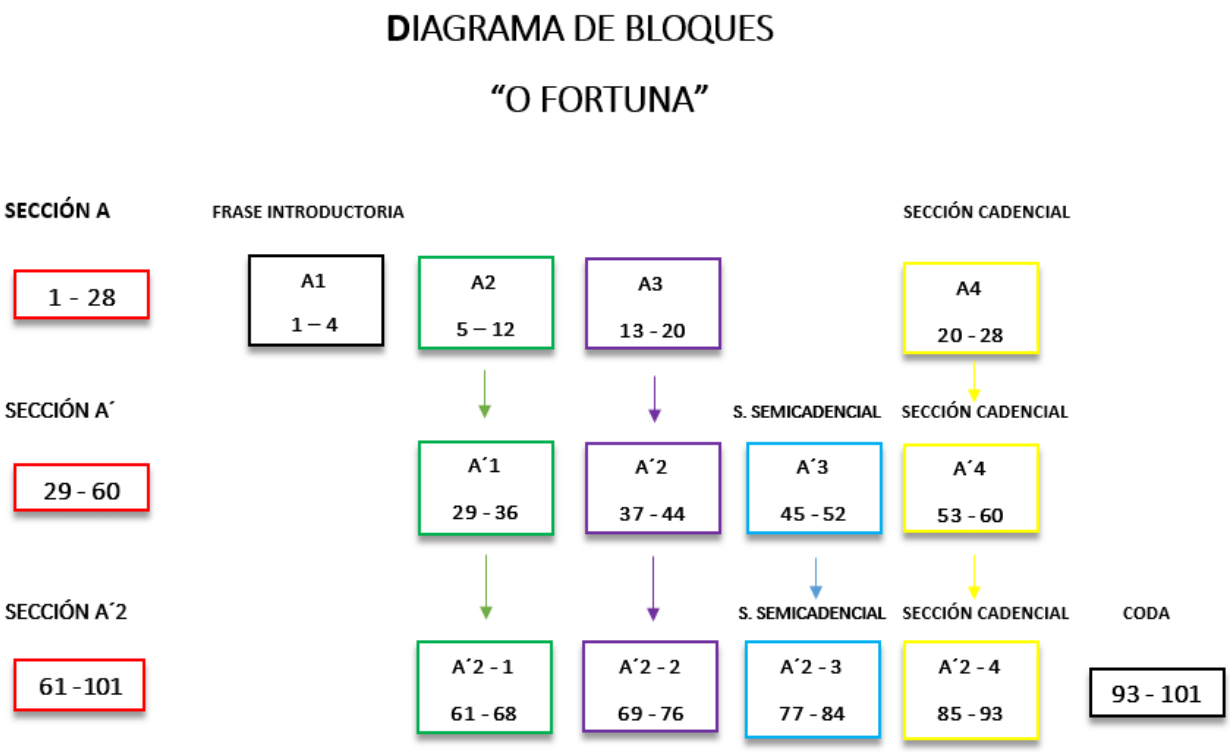


Figura 1. Diagrama de bloques "O Fortuna".

ESTRUCTURA Y NIVELES DE ARTICULACION DE LA FORMA

SECCIÓN A

La sección A está determinada por 4 frases, distribuidas entre el compás 1 y el compás 28, a su vez, es el tema principal de O Fortuna.

El tema principal se divide en tres partes así:

a. **Cabeza:** Comprendido entre los compáses 1 a 4.
b. **Cuerpo:** Comprendido entre los compáses 5 a 20
c. **Cola:** Comprendido entre los compáses 21 a 28

DESCRIPCIÓN

a. Cabeza

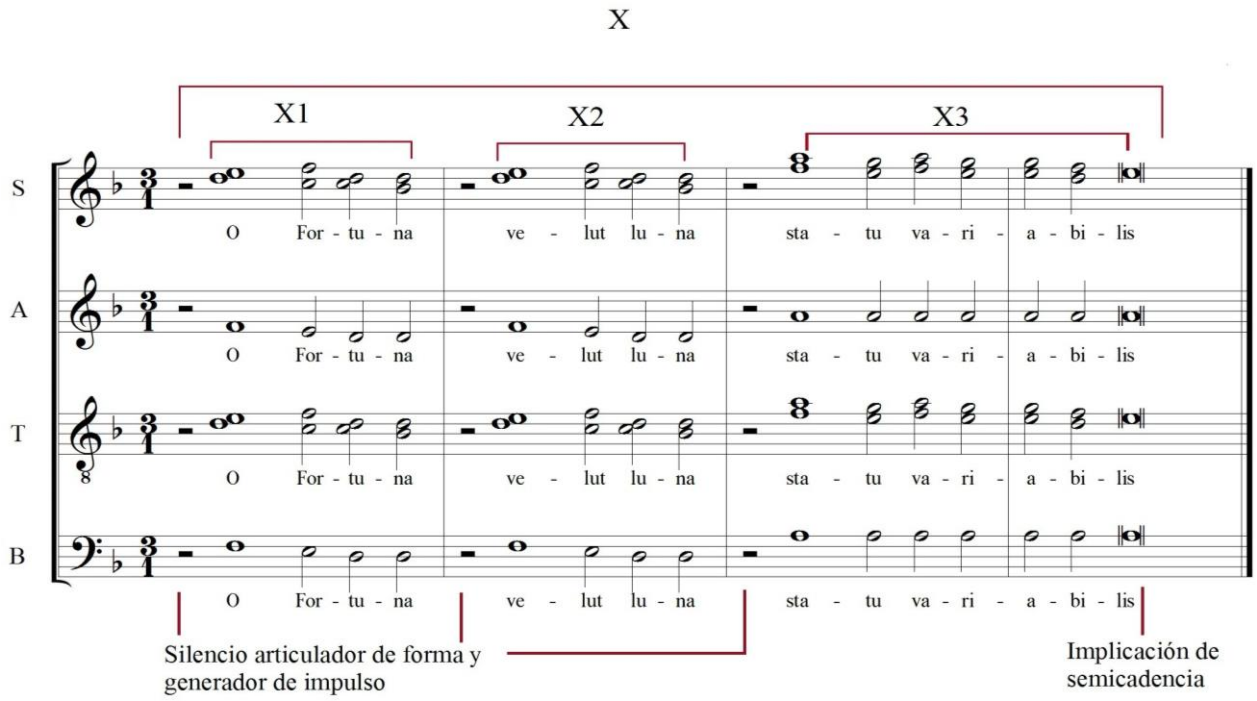


Figura 2. Idea Básica (Cabeza del tema principal) compáses 1 - 4.

La cabeza del tema está estructurada en 3 secciones, entre los compáses 1 a 4, la estructura literaria y la estructura musical sugiere un primer nivel de la forma, está compuesta por una frase de cuatro (4) compases, "*O Fortuna, Velut Luna, Statu Variabilis*; como un segundo nivel de la forma se hace una distribución en 1 – 1 – 2, *O fortuna* un (1) compás, *Velut Luna* un (1) compás, *Statu Variabilis* dos (2)

compases, cada uno de ellos se puede entender como miembro de frase, claramente cada miembro está articulado por silencios de blanca, directamente relacionado con la estructura que el texto sugiere (texto como elemento articulador de la forma), además esta sección está determinada por la implicación de semicadencia sobre el compás cuatro (4), los miembros de frase se ordenan de la siguiente manera, así:

X1: O Fortuna

X2: Velut Luna

X3: Statu variabilis

b. CUERPO

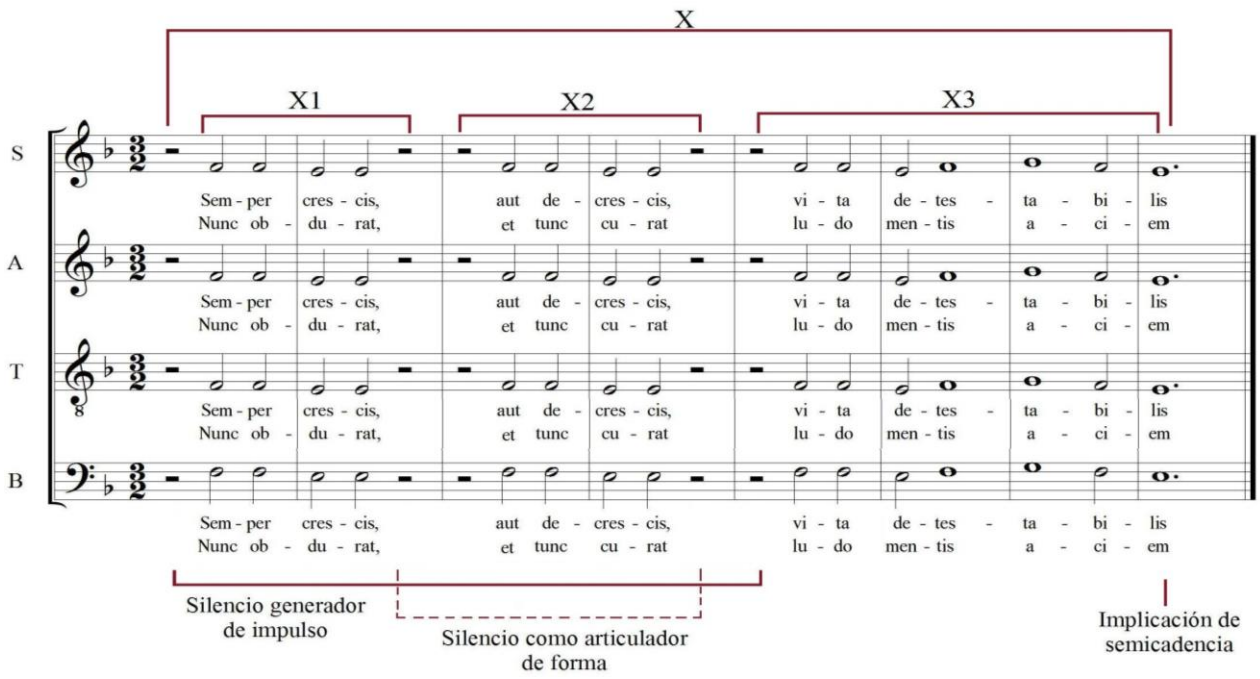


Figura 3. Cuerpo del tema principal compáses 5 - 20.

El cuerpo del tema está comprendido entre los compáses 5 a 20, la estructura literaria y la estructura musical sugiere, como primer nivel de la forma, dos frases de 8 compáses cada una, entre los compáses 5 a 12, "*Semper crescis, aut decrescis, vita detestabilis*" y entre los compáses 13 a 20 , "*Nunc obdurat, Et tunc curat, Ludo mentis aciem*", como segundo nivel de la forma se hace una distribución en 2 – 2 – 4, *Semper crescis* y *Nunc obdurat* dos (2) compáses, *Aut decrescis* y *Et tunc curat* dos (2) compáses, *Vita*

detestabilis y *Ludo mentis aciem* cuatro (4) compáses, cada frase está compuesta por 3 miembros de frase articulados claramente por silencios de blanca, presentando una implicación de semicadencia sobre el compás 12 y compás 20, las frases son simétricas en su extensión, disposición horizontal (Melodía), implicación armónica, pero con diferente texto, los miembros de frase están ordenados de la siguiente manera, así:

Compáses 5 – 12

- **X1:** Semper crescis
- **X2:** Aut decrescis
- **X3:** Vita detestabilis

Compáses 13 – 20 (Repetición con diferente texto)

- **X1:** Nunc obdurat
- **X2:** Et tunc curat
- **X3:** Ludo mentis Glaciem

c. COLA

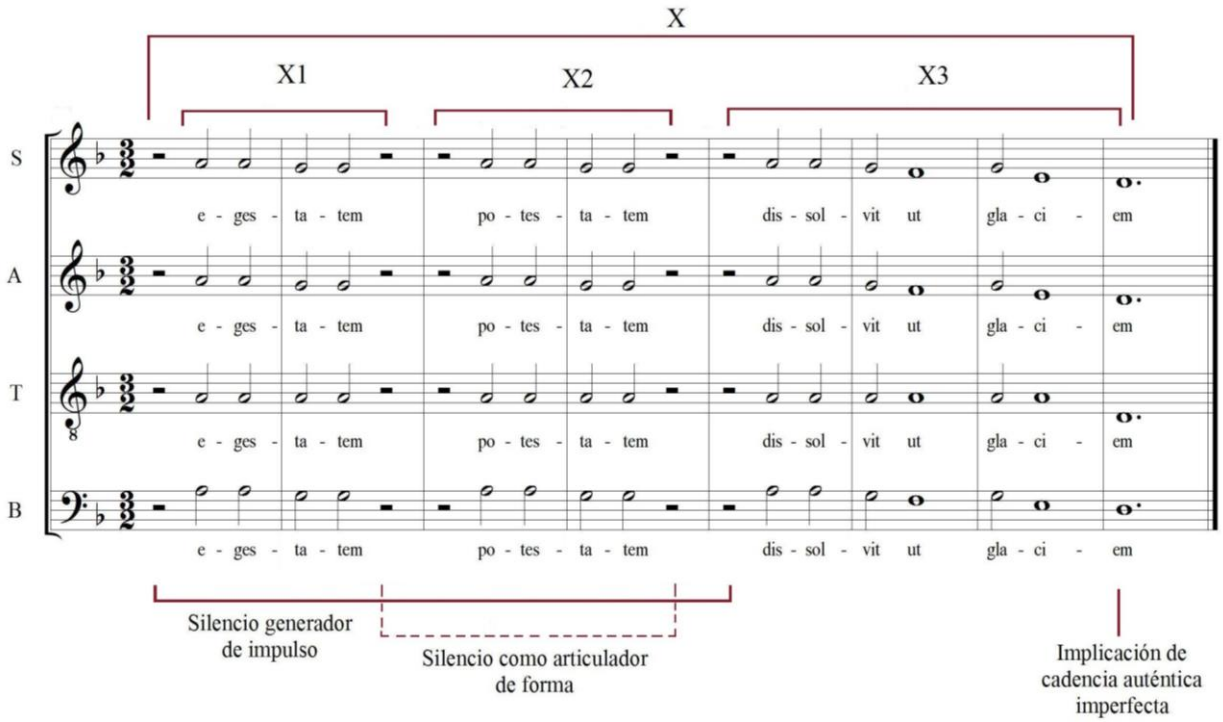


Figura 4. Cola del tema principal compáses 21 - 28.

La cola del tema está comprendida entre los compáses 21 a 28, la estructura literaria y la estructura musical sugiere como primer nivel de la forma, una frase de ocho (8) compáses "*Egestatem, Potestatem, Dissolvit ut Glaciem*", como segundo nivel de la forma se hace una distribución en 2 – 2 – 4, *Egestatem* dos (2) compáses, *Potestatem* dos (2) compáses, *Dissolvit Ut Glaciem* cuatro (4) compáses, esta frase está compuesta por tres (3) miembros de frase, articulados claramente por silencios de blanca, presentando también una implicación de cadencia auténtica imperfecta con la cual se da fin a la primera sección, el orden de los miembros de frase se presentan de la siguiente manera, así:

X1: Egestatem

X2: Potestatem

X3: Dissolvit ut Glaciem

SECCIÓN A`1

El segundo periodo determinado por 4 frases, comprendido entre el compás 29 y el compás 60, y está distribuido de la siguiente manera:

- **a. Frase 1**: Comprendida entre los compáses 29 a 36.
- **b. Frase 2**: Comprendida entre los compases 37 a 44.
- **c. Frase 3:** Comprendida entre los compáses 45 a 52.
- **d. Frase 4:** Comprendida entre los compáses 53 a 60.

DESCRIPCIÓN

a. Frase 1

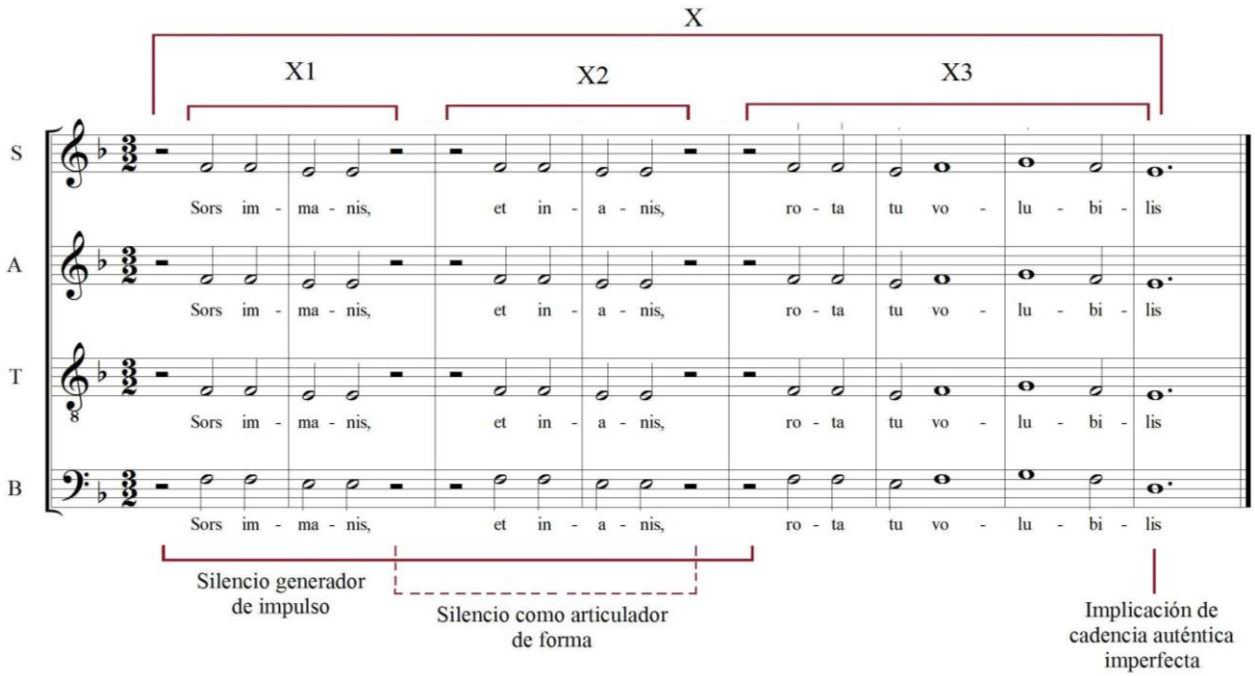


Figura 5. Frase 1 sección B compáses 29 - 36.

La primera frase del segundo periodo está comprendida entre los compáses 29 a 36, la estructura literaria y la estructura musical sugiere como primer nivel de la forma, una frase de ocho (8) compáses "*Sors Immanis, et Inanis, Rota tu volubilis*", como segundo nivel de la forma se hace una distribución en 2 – 2 – 4, *Sors Immanis* dos (2) compáses, Et *Innanis* dos (2) compáses, *rota tu volubilis* cuatro (4) compáses, esta frase está compuesta por tres (3) miembros de frase, articulados claramente por silencios de blanca, presentando también una implicación de semicadencia en el compás 36, el orden de los miembros de frase se presentan de la siguiente manera, así:

X1: Sors Immanis

X2: Et Innanis

X3: Rota tu Volubilis

b. Frase 2

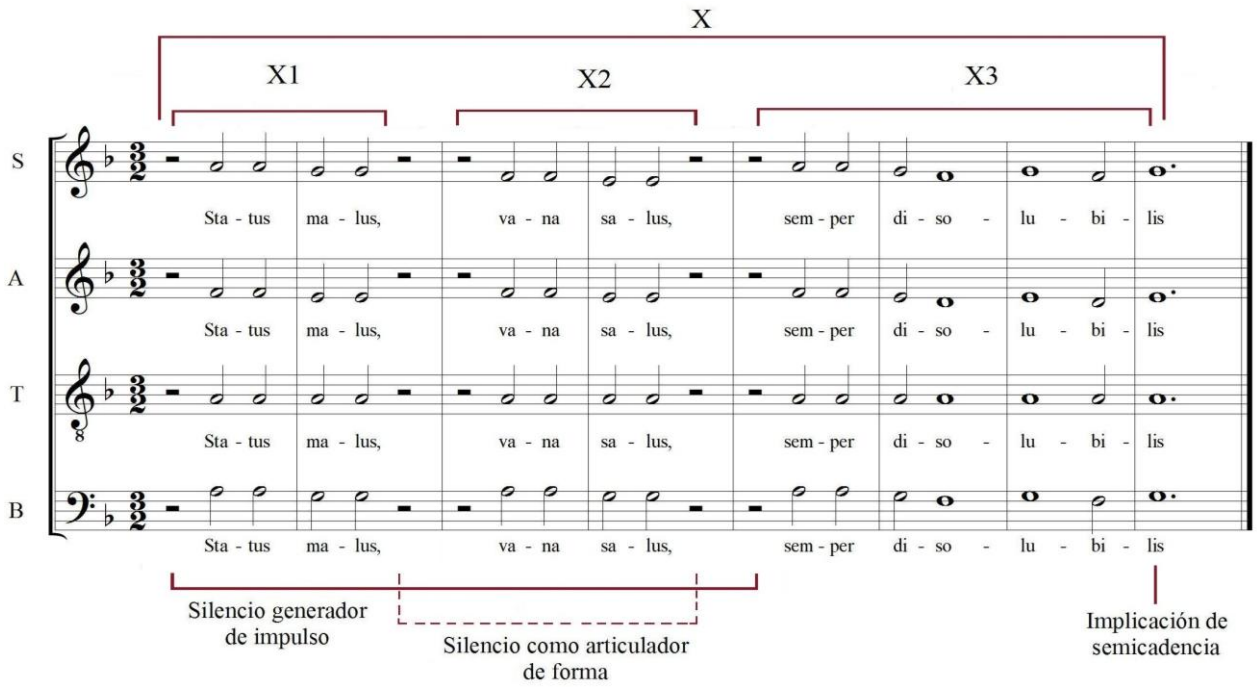


Figura 6. Frase 2 sección B compáses 37 - 44.

La segunda frase del segundo periodo está comprendida entre los compáses 37 a 44, la estructura literaria y la estructura musical sugiere como primer nivel de la forma, una frase de ocho (8) compáses "*Status malus, Vana salus, Semper disolubilis*", como segundo nivel de la forma se hace una distribución en 2 – 2 – 4, Status malus dos (2) compáses, Vana salus dos (2) compáses, Semper disolubilis cuatro (4) compáses, esta frase está compuesta por tres (3) miembros de frase, articulados claramente por silencios de blanca, presentando también una implicación de semicadencia en el compás 44, el orden de los miembros de frase se presentan de la siguiente manera, así:

X1: Status malus

X2: Vana salus

X3: Semper disolubilis

c. Frase 3

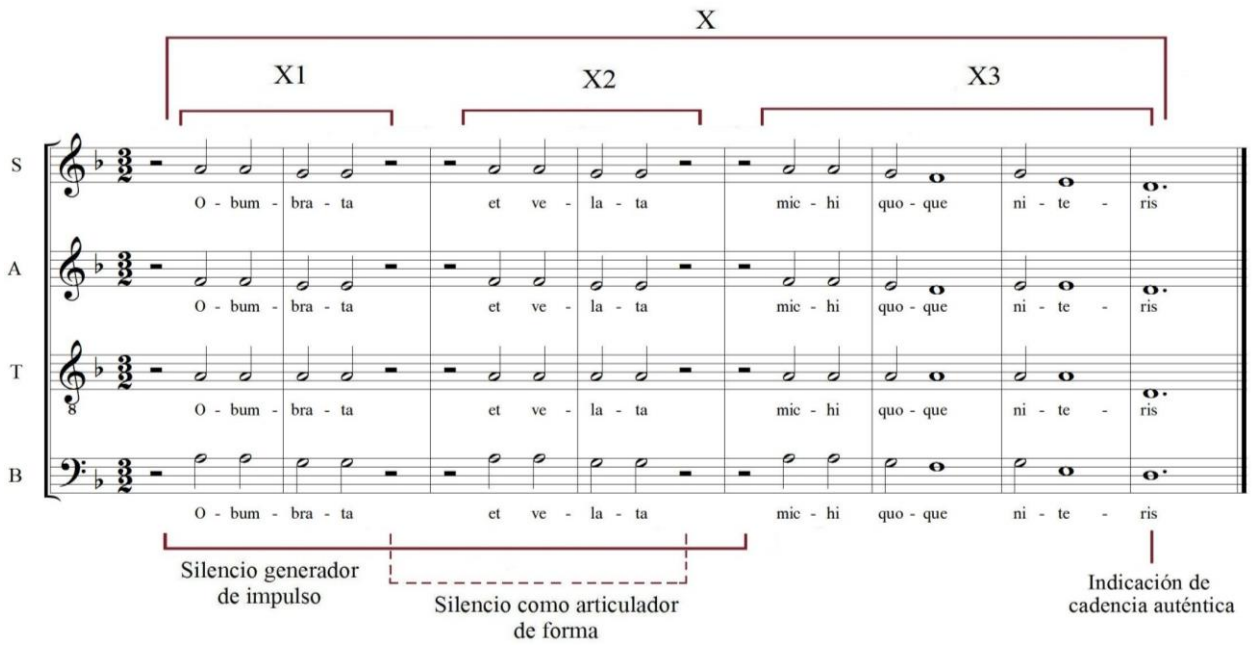


Figura 7. Frase 3 sección B compáses 45 - 52.

La tercera frase del segundo periodo, está comprendida entre los compáses 45 a 52, la estructura literaria y la estructura musical sugiere como primer nivel de la forma, una frase de ocho (8) compáses "*Obumbrata, Et velata, Mihi Quoque Niteris*", como segundo nivel de la forma se hace una distribución en 2 – 2 – 4, Obumbrata dos (2) compáses, Et Velata dos (2) compáses, Mihi Quoque Niteris cuatro (4) compáses, esta frase está compuesta por tres (3) miembros de frase, articulados claramente por silencios de blanca, presentando también una implicación de semicadencia en el compás 52, el orden de los miembros de frase se presentan de la siguiente manera, así:

X1: Obumbrata

X2: Et Velata

X3: Mihi Quoque Niteris

d. Frase 4

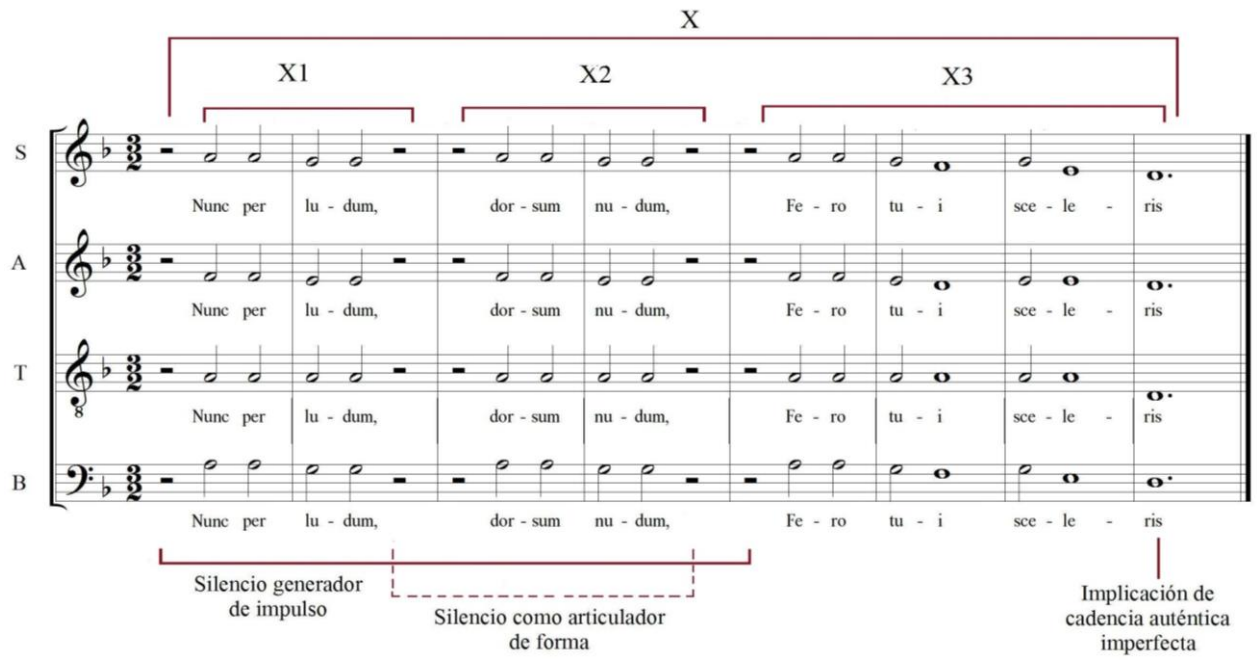


Figura 8. Frase 4 sección B compáses 52 - 60.

La cuarta frase del segundo periodo, está comprendida entre los compáses 53 a 60, la estructura literaria y la estructura musical sugiere como primer nivel de la forma, una frase de ocho (8) compáses "*Nunc per ludum, Dorsum nudum, Fero tui sceleris*", como segundo nivel de la forma se hace una distribución en 2 – 2 – 4, Nuns per ludum dos (2) compáses, Dorsum nudum dos (2) compáses, Fero tui sceleris cuatro (4) compáses, esta frase está compuesta por tres (3) miembros de frase, articulados claramente por silencios de blanca, presentando también una implicación de cadencia auténtica imperfecta en el compás 60, con la cual se da fin al segundo periodo, el orden de los miembros de frase se presentan de la siguiente manera, así:

X1: Nuns per ludum

X2: Dorsum nudum

X3: Fero tui sceleris

SECCIÓN A´

El tercer periodo está determinado por 4 frases y la coda, comprendido entre el compás 61 y el compás 101, y está distribuido de la siguiente manera:

a. Frase 1: Comprendida entre los compáses 61 a 68.
b. Frase 2: Comprendida entre los compases 69 a 76.
c. Frase 3: Comprendida entre los compáses 77 a 84.
d. Frase 4 y Coda: Comprendida entre los compáses 85 a 101.

DESCRIPCIÓN

a. Frase 1

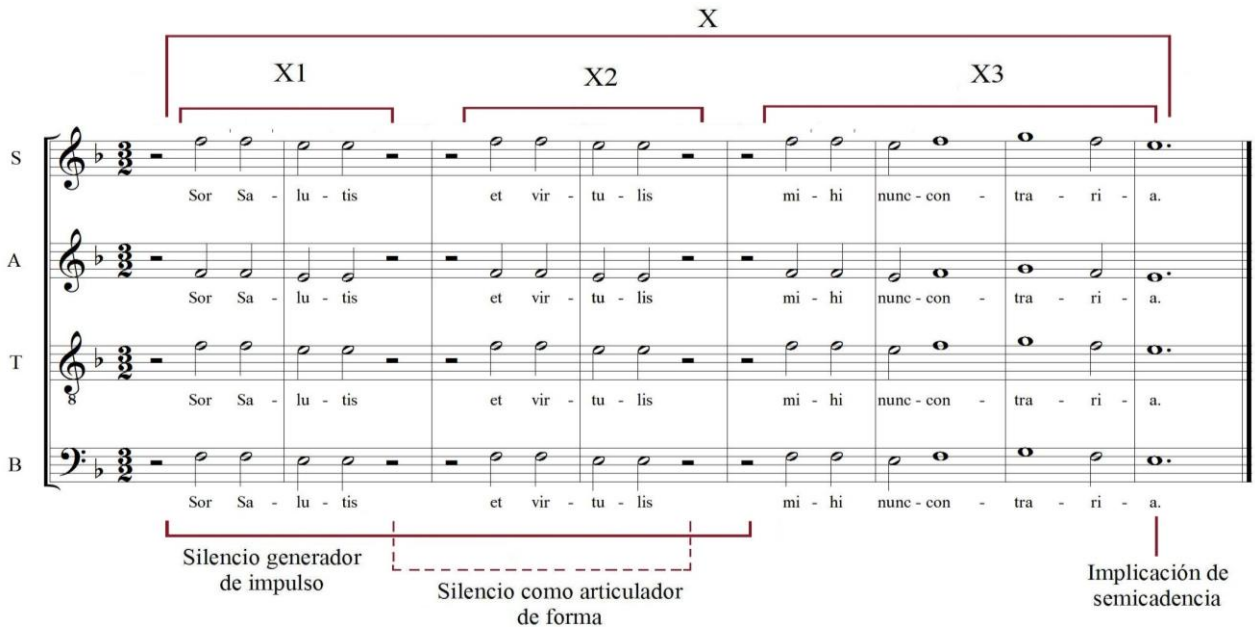


Figura 9. Frase 1 sección A´ compáses 61 - 68.

La primera frase del tercer periodo está comprendida entre los compáses 61 a 68, la estructura literaria y la estructura musical sugiere como primer nivel de la forma, una frase de ocho (8) compáses "*Sor Salutis, et Virtutis, Mihi Nunc Contraria*", como segundo nivel de la forma se hace una distribución en 2 – 2 – 4, *Sor Salutis* dos (2) compáses, *Et Virtutis* dos (2) compáses, *Mihi Nunc Contraria* cuatro (4) compáses, esta frase está compuesta por tres (3) miembros de frase, articulados claramente por silencios de blanca, presentando también una implicación de semicadencia en el compás 68, el orden de los miembros de frase se presentan de la siguiente manera, así:

X1: Sor Salutis

X2: Et Virtutis

X3: Mihi Nunc Contraria

b. Frase 2

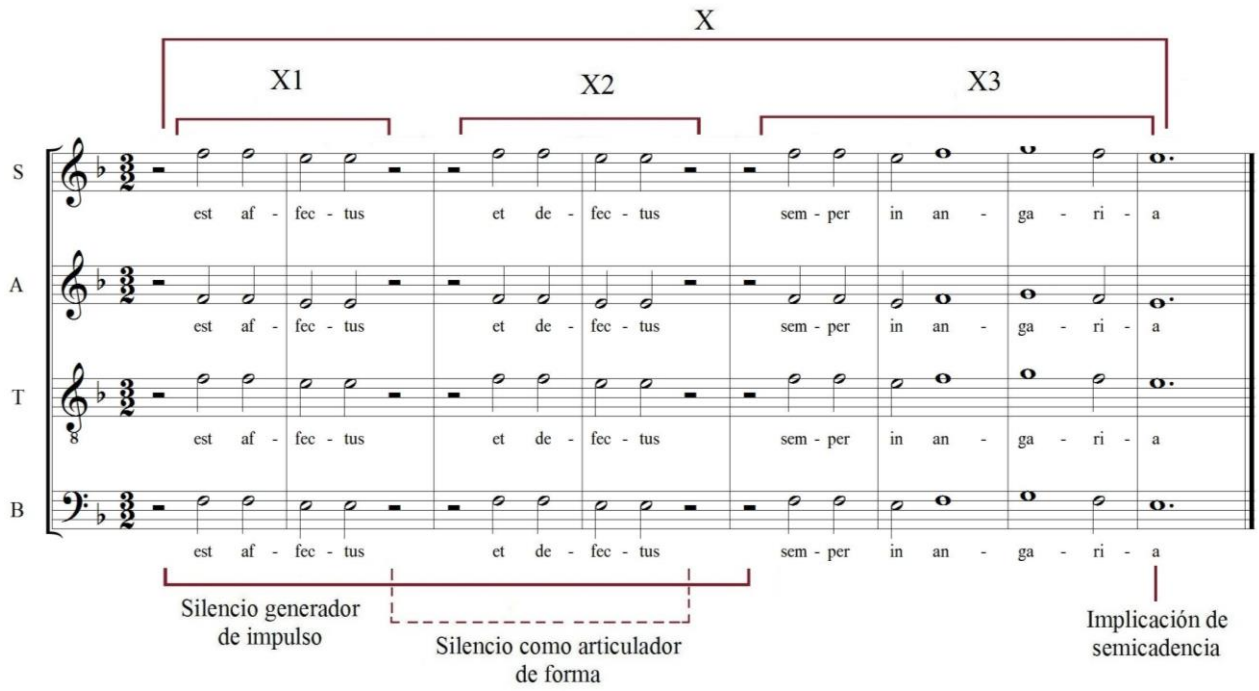


Figura 10. Frase 2 sección A´ compáses 69 - 76.

La segunda frase del tercer periodo está comprendida entre los compáses 69 a 76, la estructura literaria y la estructura musical sugiere como primer nivel de la forma, una frase de ocho (8) compáses "*Est Affectus, Et Defect, Semper in angaria*", como segundo nivel de la forma se hace una distribución en 2 – 2 – 4, Est Affectus dos (2) compáses, et Defectus (2) compáses, Semper In Angaria cuatro (4) compáses, esta frase está compuesta por tres (3) miembros de frase, articulados claramente por silencios de blanca, presentando también una implicación de semicadencia en el compás 76, el orden de los miembros de frase se presentan de la siguiente manera, así:

X1: Est Affectus

X2: Et Defectus

X3: Semper In Angaria

c. Frase 3

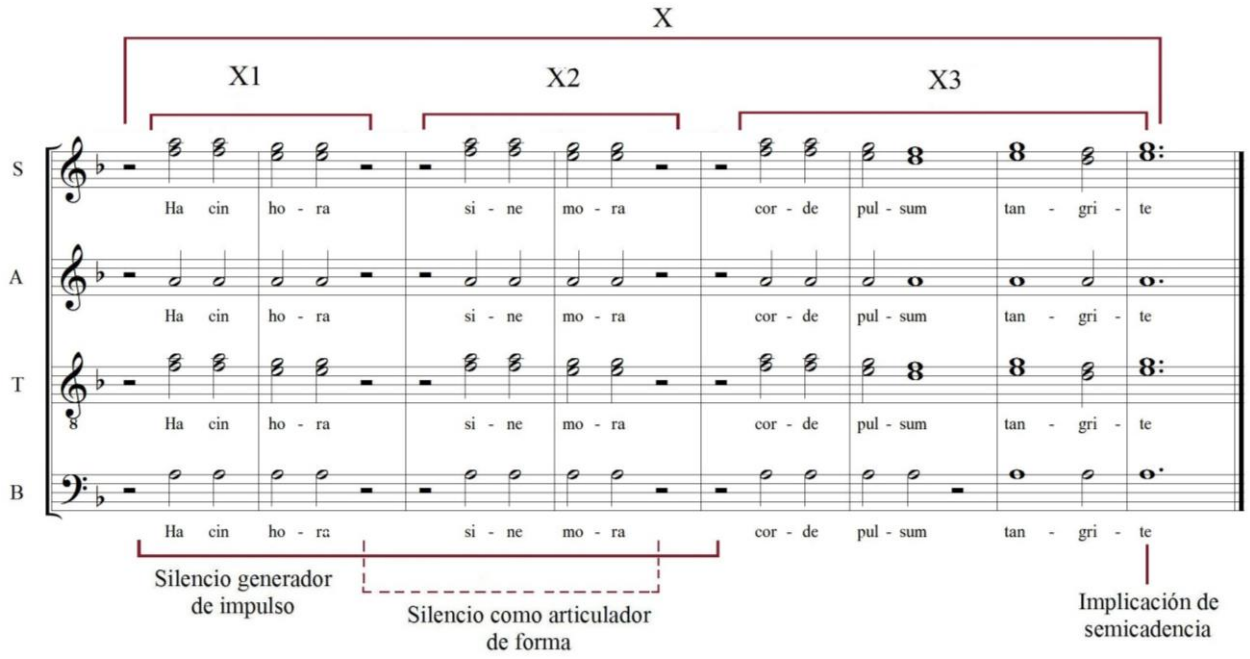


Figura 11. Frase 3 sección A´ compáses 77 - 83.

La tercera frase del tercer periodo, está comprendida entre los compáses 77 a 84, la estructura literaria y la estructura musical sugiere como primer nivel de la forma, una frase de ocho (8) compáses "*Hac in hora, sine mora, Corde pulsum tangite*", como segundo nivel de la forma se hace una distribución en 2 – 2 – 4, Hac in hora dos (2) compáses, Sine mora dos (2) compáses, Corde pulsum tangite cuatro (4) compáses, esta frase está compuesta por tres (3) miembros de frase, articulados claramente por silencios de blanca, presentando también una implicación de semicadencia en el compás 84, el orden de los miembros de frase se presentan de la siguiente manera, así:

X1: Hac in hora

X2: Sine mora

X3: Corde pulsum tangite

d. Frase 4 y Coda
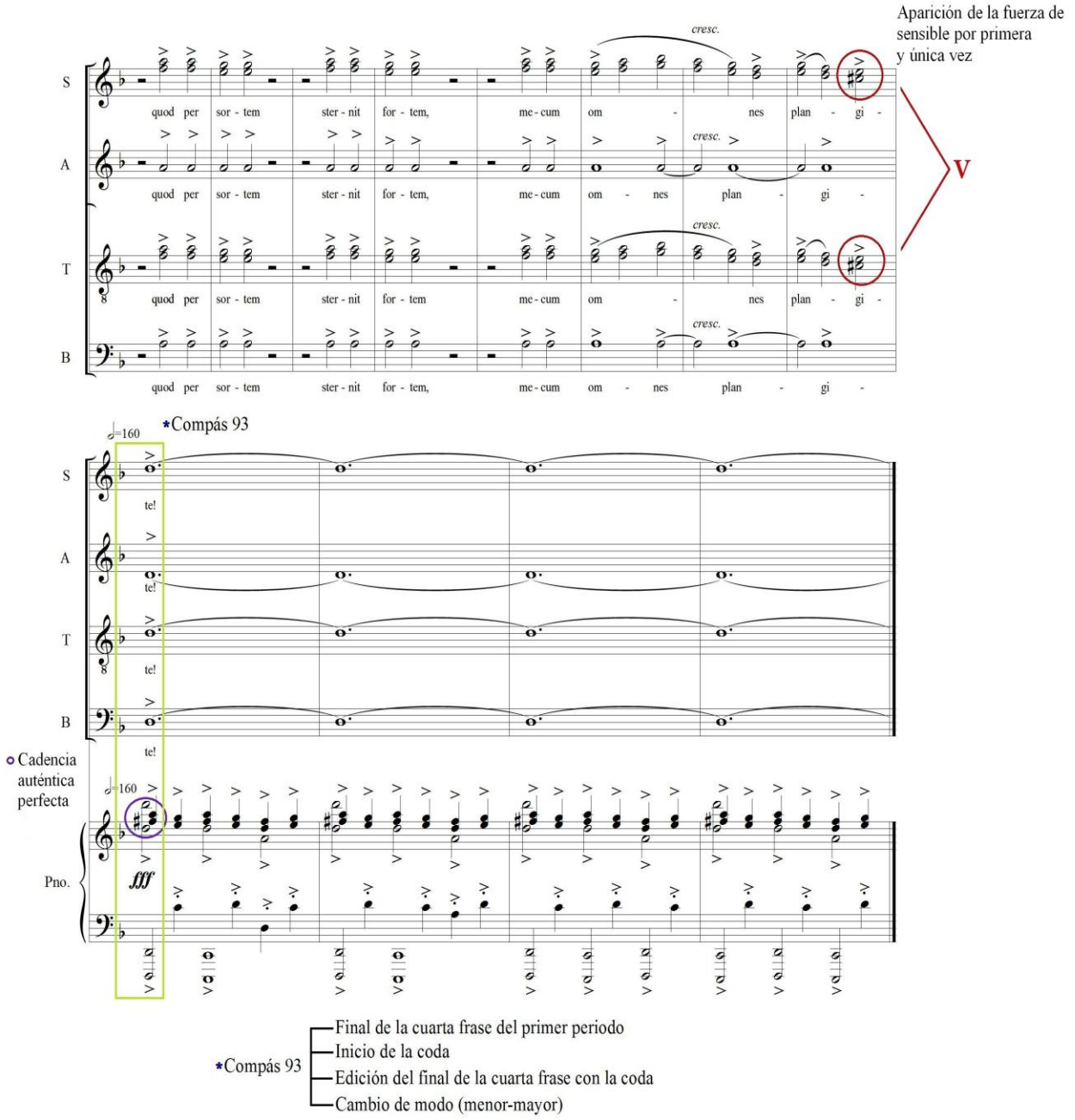


Figura 12. Frase 4 y coda sección A´ compáses 84 - 101.

La cuarta frase del segundo periodo, está comprendida entre los compáses 85 a 101, la estructura literaria y la estructura musical sugiere como primer nivel de la forma, una frase de diescisiete (17) compáses "*Quod per sortem, Sternit fortem, Mecus omnes plangite*", como segundo nivel de la forma se hace una

distribución en 2 – 2 – 4 - 9, Quod per sortem dos (2) compáses, Sternit Fortem dos (2) compáses, Mecus omnes plangite cuatro (4) compáses y presenta además una coda de nueve (9) compáses, ésta coda empalma con la última sílaba de la frase y se extiende hasta el compás 101 donde se da por terminada la obra, esta frase está compuesta por tres (3) miembros de frase y la coda, articulados claramente por silencios de blanca, presentando una cadencia auténtica perfecta (única cadencia de esta condición en todo el discurso) en el compás 93, el orden de los miembros de frase se presentan de la siguiente manera, así:

X1: Quod per sortem

X2: Sternit fortem

X3: Mecus omnes plangite

X4: Coda

Obedeciendo a la estructura del poema que consta de tres estrofas, Carl Orff define como forma final en "O Fortuna" 3 periodos cada uno constituido por 4 frases de 8 compáses, a su vez, cada una de ellas dividida en 3 miembros de frase a los cuales se les nombro **X1**, **X2** y **X3**, cada miembro de frase señala claramente cada uno de los versos del poema.

Como particularidad en el periodo 3 en el compás 93, se originan 4 momentos relevantes:

- Final de la cuarta frase del tercer periodo.
- Inicio de la coda
- Empalme de la frase 4 con la coda
- Cambio de modo (Menor – Mayor).

Es de notar como el concepto de mixtura propuesto a partir de la idea básica, es actor relevante en cada uno de los materiales en el desarrollo del discurso.

3.2.2 TRATAMIENTO ARMÓNICO

IDEA BÁSICA

Una idea básica de composición es un principio de construcción que el compositor usa para desarrollar su obra, puede ser de tipo melódico, armónico, textural, rítmico o la conjunción de todos estos conceptos.

La idea básica de composición en “O Fortuna” es la frase introductoria del movimiento, con una extensión de 4 compáses (compáses 1 al 4); lo que en primera instancia podemos contemplar es la sonoridad llamativa desde la eclosión del primer acorde, que constituye el elemento primordial de la idea básica, ya que el movimiento está elaborado y desarrollado a partir del poliacorde Dm9. Este aspecto estará determinado en cada paso del análisis.

Dentro del contexto de la armonía tradicional del clasicismo, el concepto de elaboración y conducción de voces se fundamenta en un acorde estructurado por intervalos de tercera, para conformar la triada, donde una 9ª se considera sonido ornamental o no estructural; así como el uso específico de la 7ª. En la obra de Orff este miembro o sonido agregado es un elemento estructural y plantea diversas posibilidades acórdicas, generando inestabilidad, tensión y un uso de la disonancia inherente al miembro agregado y sus diferentes disposiciones (estado fundamental e inversiones).

Es necesario, considerar las características interválicas del poliacorde y sus posibilidades de tratamiento de la disonancia, que determinan esta sonoridad en particular, realizando un análisis básico de contenido tónico, haciendo uso de la teoría de conjuntos de clases tónicas, o “Pitch Class-Set” (Allen Forte), que favorece la comprensión de contenido interválico y tratamiento de fuerzas (Tomlin, 1997).

Es relevante entonces hacer uso de este tipo de análisis para determinar de manera contundente la sonoridad resultante y el tratamiento armónico (relaciones verticales) haciendo énfasis en el vector y posibilidades de formaciones de tricordios.

Análisis de contenido tónico arrojado por la PC Calculator de Allen Forte:

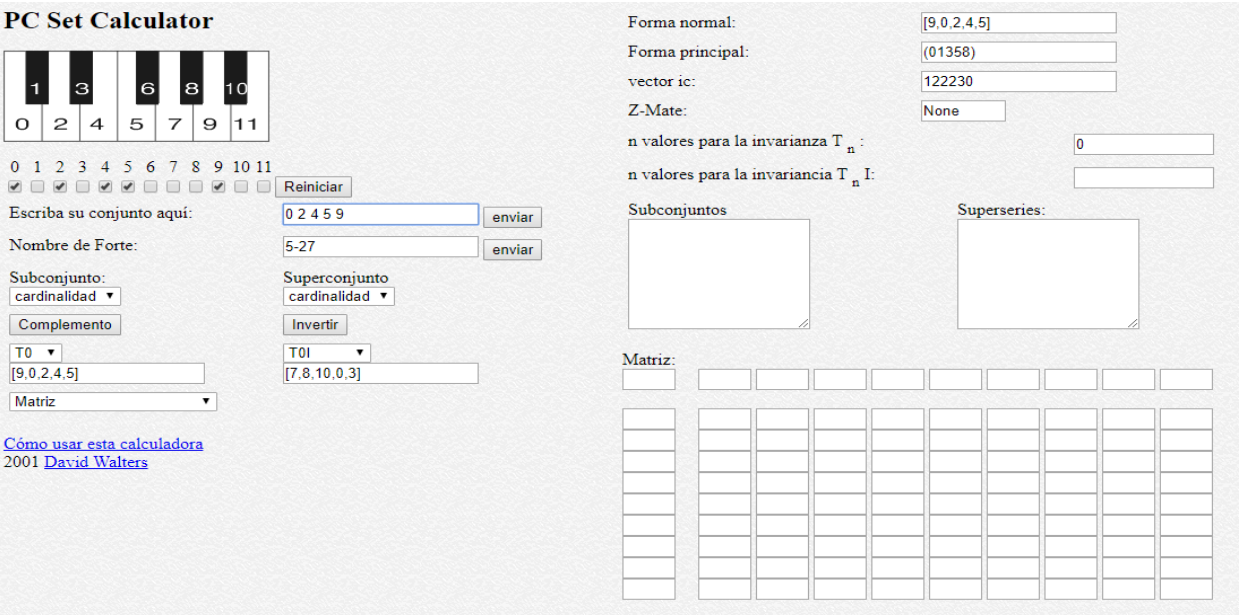


Figura 13. PC Set Calculator, Allen Forte.

Resultado:

Poliacorde Dm9 = Conjunto 0 -2 - 4 - 5 – 9, equivalente a las notas Do – Re – Mi – Fa – La.

Nombre de Forte: 5 – 27

VECTOR: <122230>

2m 2M 3m 3M 4J T

1 2 2 2 3 0

El poliacorde Dm9, en la teoría de conjuntos de clases tónicas recibe el nombre de conjunto 5 – 27, nombre asignado por Allen Forte según la disposición interválica del acorde, en este caso particular acorde menor con séptima menor y novena mayor.

El análisis tónico se basa en la cantidad de intervalos disonantes e intervalos consonantes dispuestos en el acorde, según lo estipulado por Allen Forte se toman en cuenta los intervalos de segunda menor, segunda mayor, tercera menor, tercera mayor, cuarta justa y tritono, los intervalos de quinta justa, sexta menor, sexta mayor, séptima menor y séptima mayor no son tomados en cuenta, ya que son las inversiones de los intervalos nombrados anteriormente.

El vector arrojado por la PC Set Calculator <122230>, permite determinar la inestabilidad del poliacorde Dm9 por su triple implicación de disonancia:

- Segundas menores: Una (1).
- Segundas mayores: Dos (2).
- Terceras menores: Dos (2).
- Terceras mayores: Dos (2).
- Cuartas justas: Tres (3).
- Tritonos: Cero (0).

En conclusión, este análisis de contenido tónico se hace para determinar de manera contundente la sonoridad resultante del poliacorde, según la relación disonancia – consonancia, en este caso por ser contexto tonal y su triple implicación disonante, la fuerza musical característica del poliacorde es la inestabilidad.

La idea básica del movimiento introductorio “O Fortuna”, está definida en los 4 primeros compases del primer periodo (Sección A), siendo su fundamento el poliacorde de Dm9 y la implicación de fuerzas armónicas de estabilidad e inestabilidad y funcionalidad en sus diferentes disposiciones, estado fundamental e inversiones.

Naturaleza del poliacorde Dm9 e implicaciones armónicas:

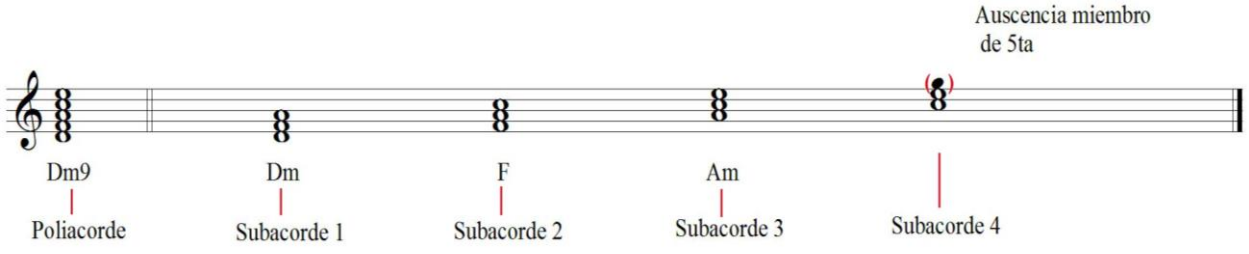


Figura 14. Naturaleza del poliacorde Dm9 e implicaciones armónicas.

Subacordes:

Se establecen 4 subacordes que comprenden la construcción del poliacorde de Dm9:

a. Subacorde 1: Re menor (Dm), base principal del poliacorde (Centro tonal).
b. Subacorde 2: Fa mayor (F), extensión de tónica.
c. Subacorde 3: La menor (Am), implicación modal, como consecuencia en la ausencia de la fuerza de sensible (C#).
d. Subacorde 4: Do mayor (C), subtónica, Implicación modal, ausencia del miembro de 5ta.

Inversiones:

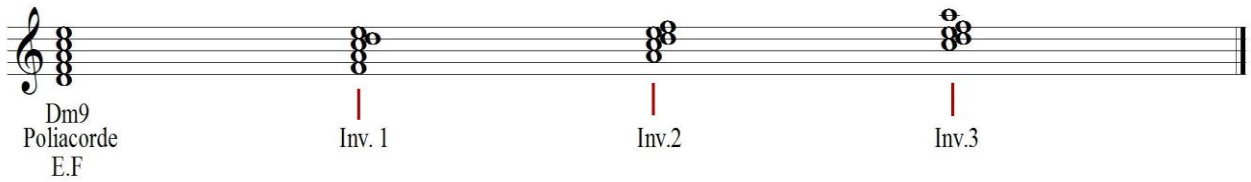


Figura 15. Poliacorde Dm9 estado fundamental, inversiones e implicaciones armónicas.

Implicaciones armónicas:

- ✓ **Estado fundamental:** Tónica.
- ✓ **Primera inversión:** Extensión de tónica, bajo en la tercera.
- ✓ **Segunda inversión:** Implicación de dominante, bajo en la quinta.
- ✓ **Tercera inversión:** Subtónica, implicación modal, bajo en la séptima.

En el neoclasicismo y el uso de los poliacordes es relevante la implicación de funciones armónicas como resultante de las diferentes disposiciones que presentan (estado fundamental e inversiones).

IMPLICACIONES ARMÓNICAS DEL POLIACORDE Dm9

En la estructura armónica, Orff hace uso de una mixtura técnica tanto de armonía tradicional como mixtura propuesta desde la implicación del poliacorde, siendo consecuente con la propuesta del poliacorde inicial.

Por una parte, el empleo de armonía tércica tradicional y, por otra parte, las implicaciones armónicas del poliacorde Dm9.

Análisis armónico desde el punto de vista tradicional e implicaciones del poliacorde en sus diferentes inversiones:

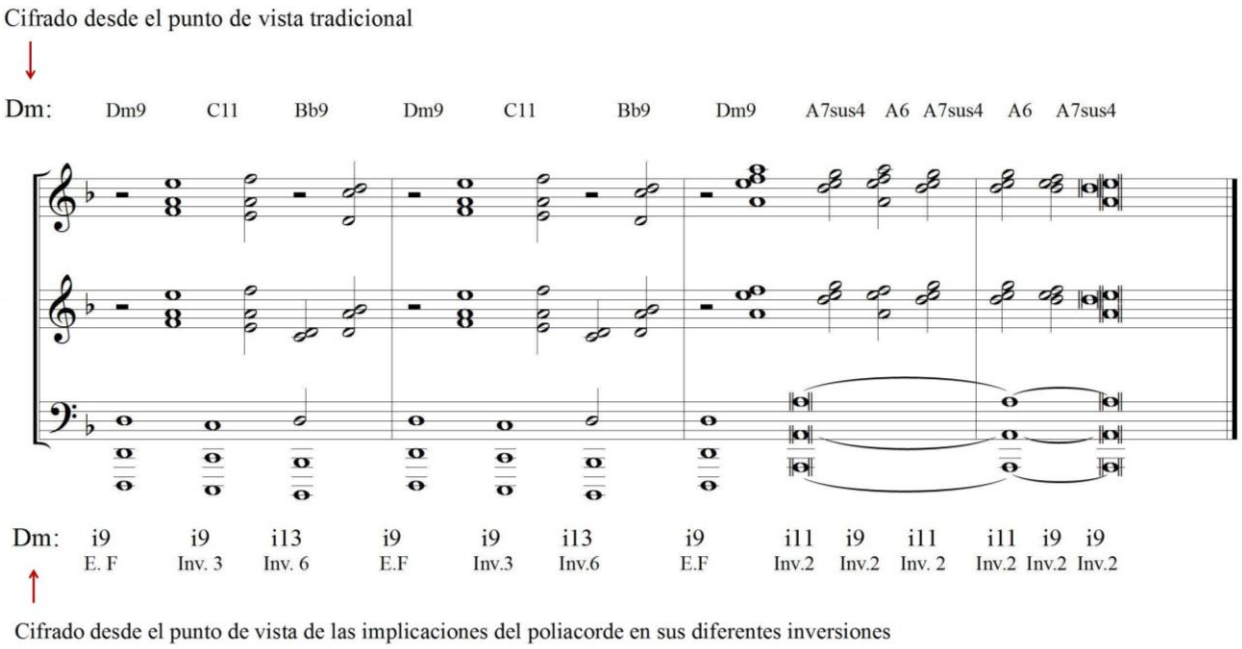


Figura 16. análisis armónico desde el punto de vista tradicional e implicaciones del poliacorde en sus diferentes inversiones.

Aunque existe mixtura, hay una clara direccionalidad en el bajo de tónica hacia dominante, se debe tener en cuenta que no existe la fuerza de dominante como tal, sino una implicación de ella. No se hace uso de C# como sensible, pero el acorde de dominante está implícito en la 2da inversión del acorde de Dm9.

El tratamiento de desplazamiento rítmico en la combinatorialidad de las fuerzas tésica (entrada instrumental) y anacrúsica (entrada vocal) produce una formación de acordes derivados de Dm9 con la excepción del acorde de paso Bb9 y el acorde A7 sus4, que en otra dimensión del análisis se puede considerar parte del poliacorde Dm13 y Dm11 (meta – acorde) respectivamente. En primera instancia el acorde principal se considera Dm9.

En la obra de Orff, el centro tonal es re menor (Dm), se propone un cifrado no funcional tradicional y partiendo del poliacorde en sus diferentes inversiones, se encuentran implicaciones armónicas, así:

- ✓ **i9:** *Dm9*, Tónica.
- ✓ **i9 inversión 3:** *C11*, Subtónica, implicación modal.
- ✓ **i11 inversión 2:** *A7 sus 4*, (Evita tercera "neutralización de la fuerza de sensible consecuente con el tratamiento modal: modo eólico).
- ✓ **i13 inversión 6:** *Bb9*, extensión de tónica.

Estadística:

- ✓ **i9 Estado fundamental:** 3 veces.
- ✓ **i9 Inversión 2:** 3 veces.
- ✓ **i9 inversión 3:** 2 veces.
- ✓ **i11 inversión 2:** 3 veces.
- ✓ **i13 inversión 6:** 2 veces.

Conclusión:

- ✓ **Tónica estado fundamental:** 3 veces.
- ✓ **Implicación de dominante con i9 e i11 en segunda inversión:** 6 veces.

Es de notar que realmente no existe una funcionalidad y fuerza totalmente estable como sucedería en el uso de la armonía tradicional, como consecuencia de los miembros agregados, la implicación de disonancias y la inestabilidad inherente del poliacorde.
Obedeciendo a las fuerzas musicales implícitas de las funciones armónicas y comprendiendo tónica como *estabilidad* y dominante como *inestabilidad*, se deduce que, el compositor es consecuente con el tratamiento de inestabilidad propuesto desde la implicación polifuncional del poliacorde; es clara la direccionalidad de tónica a dominante, relativamente estable (no es totalmente estable el acorde de tónica por la presencia de la disonancia) a inestable.

RELACIONES VERTICALES VS RELACIONES HORIZONTALES

Haciendo una relación de las dos dimensiones vertical (armonía) y horizontal (melodía), la estructura que presenta es una mixtura modal – politonal, movimiento horizontal modal respecto a una base vertical politonal.

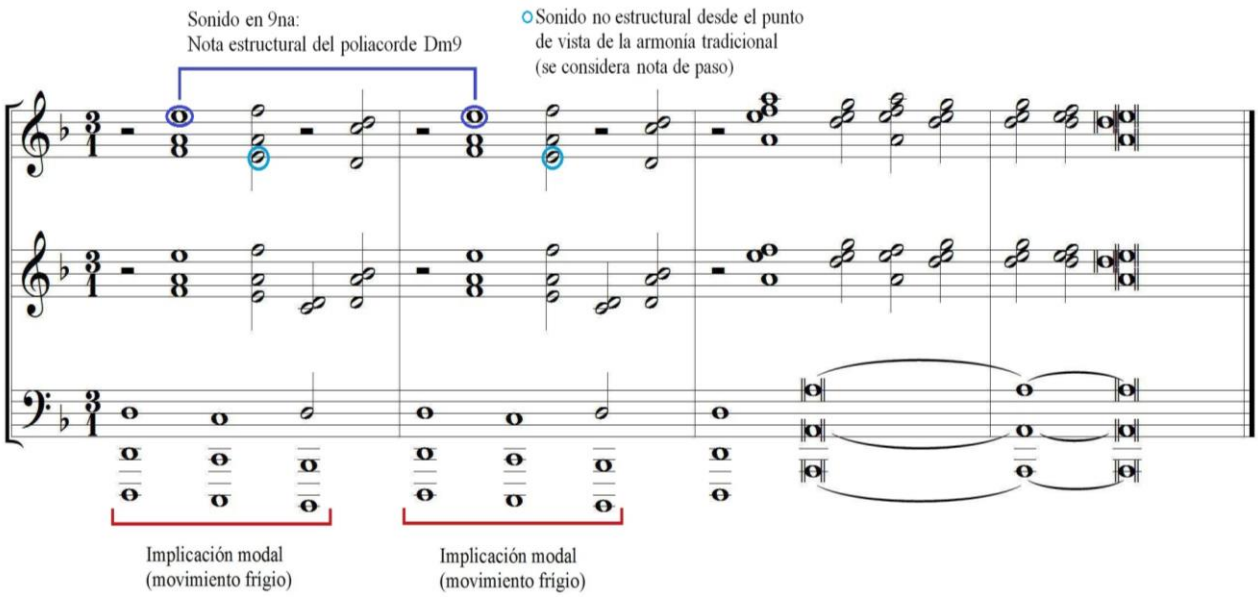


Figura 17. Relaciones verticales Vs Relaciones horizontales.

La conducción descendente del bajo presenta implicación modal, movimiento característico del modo eólico, teniendo como funciones i – VII – VI – V7, conocido como caída frigia, mientras que en la verticalidad su implicación es politonal, toda la armonía es concentrada sobre el poliacorde de Dm9 y sus diferentes disposiciones, en consecuencia, de esta mixtura se genera ambigüedad de las funciones armónicas.

Por otra parte, dentro del estilo neoclásico y el uso de los poliacordes, son diversas las implicaciones funcionales, por consiguiente, los materiales presentes pueden generar ambigüedad y bifuncionalidad, partiendo de la mixtura que propone el compositor entre la modalidad y la implicación politonal del poliacorde y haciendo relación de verticalidad (Armonía) y horizontalidad (Melodía), se toma como ejemplo el sonido de novena (9na) del poliacorde y su bifuncionalidad.

En el contexto neoclásico y su implicación politonal, un sonido puede cumplir dos funciones: sonido estructural o no estructural, en la dimensión vertical la novena (9na), tiene función estructural dentro del

poliacorde de Dm9, mientras que en la dimensión horizontal su funcionalidad es no estructural, se considera nota de paso o nota de bordado.

TRATAMIENTO ARMÓNICO COMO ARTICULADOR DE FORMA

En el movimiento O Fortuna, la estructura literaria es el factor que en primera instancia determina la estructura de la obra, está directamente relacionada con el tratamiento armónico, el poema está diseñado a partir de tres estrofas y cada estrofa está compuesta por 12 versos, es aquí donde el compositor ordena la armonía de manera tal que sea consecuente la estructura literaria y la estructura musical.

Cada frase musical está articulada por una implicación de cadencia o semicadencia y estructurada por 3 miembros de frase articulados cada uno por silencios de blanca, determinando la estructura de las secciones o periodos, así:

Ejemplo Sección A:

Frase 1: Compáses 1 a 4, O fortuna, velut luna, statu variabilis, implicación de semicadencia compás 4.

Frase 2: Compáses 5 a 12, Semper crescis, aut decrescis, vita detestabilis, implicación de semicadencia compás 12.

Frase 3: Compáses 13 a 20, Nunc obdurat, et tunc curat, ludo mentis aciem, implicación de semicadencia compás veinte 20.

Frase 4: Compases 21 a 28, Egestatem, Potestatem, dissolvit ut Glaciem, implicación de cadencia compás veintiocho 28.

Este comportamiento armónico es una constante durante el desarrollo de “O Fortuna”, particularmente en la última frase del verso tres, aparece por primera y única vez la fuerza de sensible (C#) sobre el compás 92, actuando como factor determinante en la construcción de la dominante, generando por primera vez en todo el discurso una cadencia auténtica perfecta para dar un final contundente.

Se observa que la fuerza de sensible aparece en las voces de la soprano 2 y el tenor 2, formando un intervalo de tercera menor con relación a la soprano 1 y al tenor 1 respectivamente, este intervalo es resuelto en el compás siguiente al unísono, mientras las voces de la contralto y el bajo resuelven por salto a la tónica, también es de anotar que para la cadencia final hay un cambio de modo, las voces terminan todas al unísono y en el acompañamiento la tercera mayor en el acorde de tónica muestra el cambio a modo mayor; aún con el cambio de modo la mixtura sigue presente, el movimiento del bajo entre los

compáses 93 a 100 tiene implicación modal, Tónica – Subtónica, mientras se mantiene el modo mayor hasta el cierre en el compás 101.

TRATAMIENTO DEL CONTRAPUNTO

El tratamiento de la melodía y el contrapunto en “O Fortuna” está ligado directamente a la expresividad del poema y su estructura formal, el compositor recurre a un contrapunto más elaborado cuando se hace presente la necesidad de una mayor expresividad en sus puntos clímax.

En la frase introductoria de la sección A compáses 1 a 4, se presenta contrapunto a 6 voces, con divisi en sopranos y tenores, y unísono entre contralto y bajo, tenores duplicando a la octava inferior a las sopranos y bajos duplicando a la octava inferior a las contraltos, tratamiento textural consecuente con la propuesta armónica, esta misma disposición contrapuntística se presenta en el clímax, ubicado en la sección A´ a partir del compás 77 manteniéndose hasta el final de la sección en el compás 101.

Para las secciones cadenciales frase 4 sección A y frase 3 y 4 sección B, el contrapunto es a 4 voces, bajo duplicando a la octava inferior a la soprano y la contralto y el tenor con sus líneas melódicas independientes.

Para las frases 2 y 3 de la sección A y frases 1 y 2 de la sección B, las 4 voces están al unísono, tenores duplicando a la octava inferior a las sopranos y bajo duplicando a la octava inferior a las contraltos.

En el tratamiento de la armonía tradicional generar octavas paralelas significaría vacíos acústicos, Orff en O Fortuna utiliza esta herramienta de las duplicaciones entre voces con la finalidad de generar inestabilidad para ser consecuente con la propuesta inicial y dejar en evidencia la estrecha y necesaria relación texto -música.

3.2.3 DISEÑO MELÓDICO Y REDUCCIÓN E IMPLICACIONES INTERVÁLICAS

DISEÑO MELÓDICO

El diseño melódico de la idea básica, está determinado por figuras de blanca y de redonda con movimientos por grado conjunto y saltos ocasionales de intervalos de tercera.

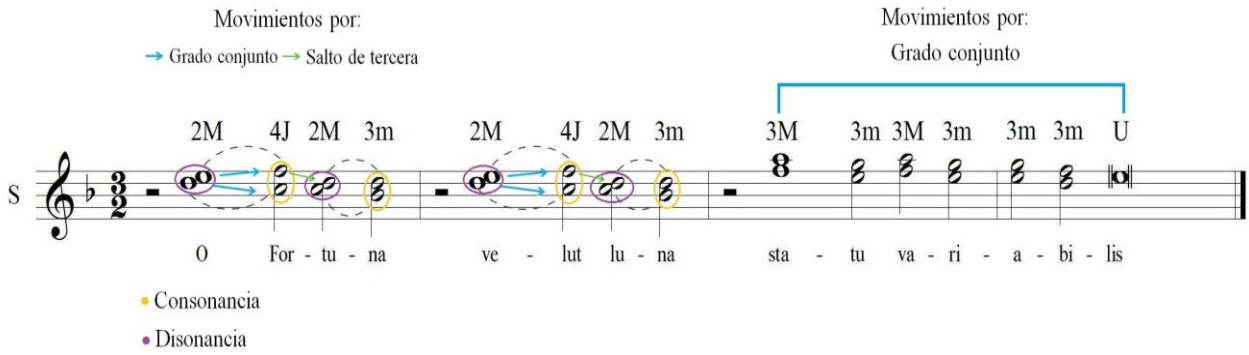


Figura 18. Diseño melódico Idea Básica compáses 1- 4.

Es importante resaltar la relación disonancia – consonancia presentada en las melodías correspondientes a la soprano 1 y 2 y tenores 1 y 2 de los primeros dos compáses, el uso de la disonancia se hace con la finalidad de apoyar la síncopa y las acentuaciones prosódicas del texto, además, cada una de estas disonancias es resuelta hacia un intervalo consonante, desde el inicio de la obra el compositor propone carácter, densidad, una sonoridad llamativa a partir del uso de estos materiales.

Este comportamiento en el diseño melódico de cada una de las voces, es una constante durante el desarrollo de los 3 periodos (Secciones) que conforman O Fortuna.

REDUCCIÓN DEL DISEÑO MELÓDICO E IMPLICACIONES INTERVALICAS.

SOPRANO Y TENOR 1:

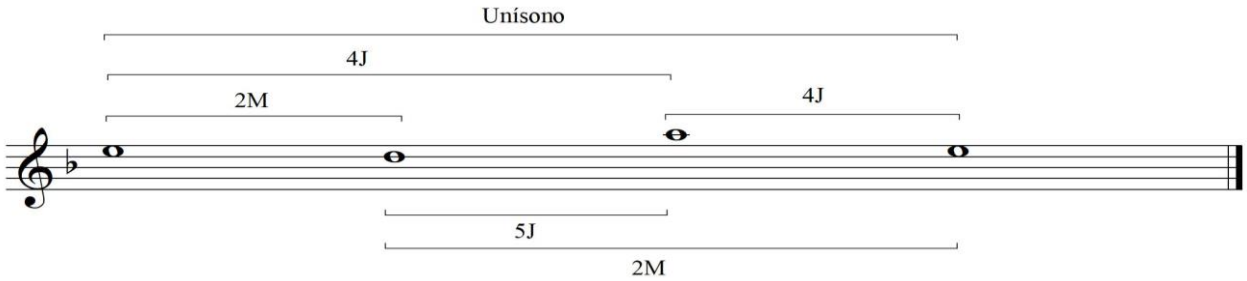


Figura 19. Reducción diseño melódico soprano y tenor 1.

Consonancias: 4

Disonancias: 2

Predominan intervalos consonantes, se determina implicación tonal.

SOPRANO Y TENOR 2:

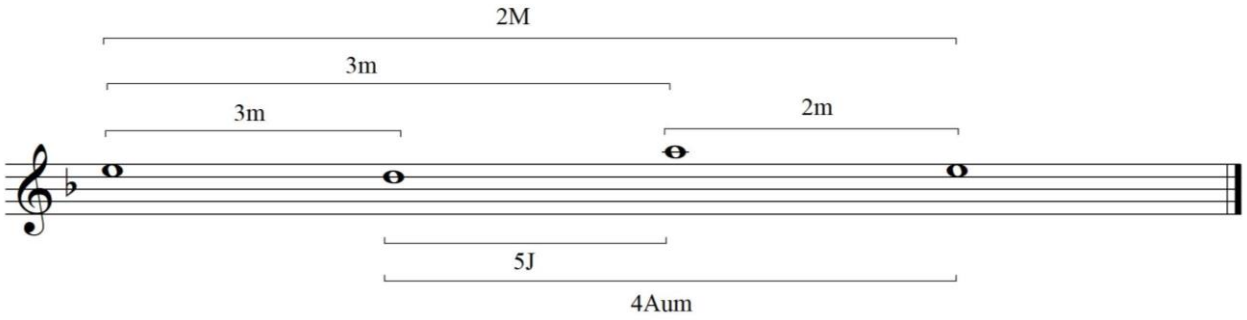


Figura 20. Reducción diseño melódico soprano y tenor 2.

Consonancias: 3

Disonancias: 3

Equilibrio entre consonancias y disonancias, se determina implicación tonal.

ALTO Y BAJO:
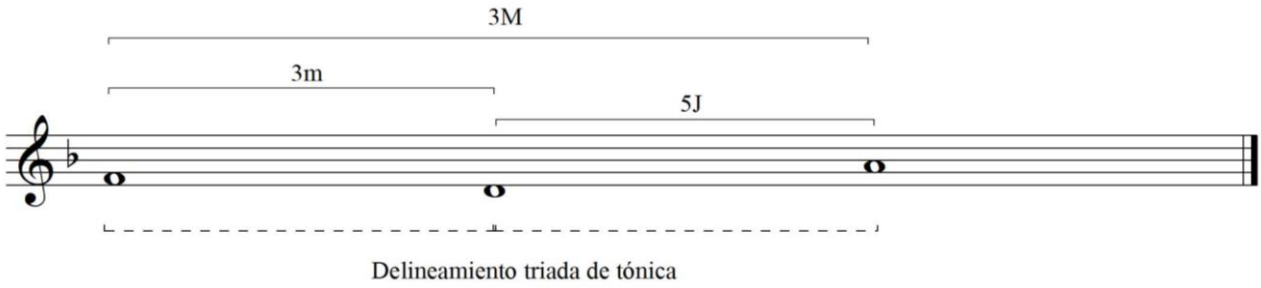


Figura 21. Reducción diseño melódico alto y bajo.

Consonancias: 3

Disonancias: 0

En la reducción del diseño melódico de las voces de alto y bajo, se reafirma la implicación tonal del discurso musical, es claro el delineamiento de la triada de tónica.

RELACIÓN DE LA PROSODIA LATINA Y LA ACENTUACIÓN MUSICAL

En la relación texto – música y analizando la prosodia de la poesía latina y la disposición musical dispuesta por el compositor se determina que cada *pie* (sílaba) ha sido ubicado en un espacio contreto en la escritura musical, para reforzar y reafirmar su acentuación prosódica.

Ejemplo idea básica compáses 1 – 4:

O fortuna, Velut Luna, Statu variabilis

- O Fortuna

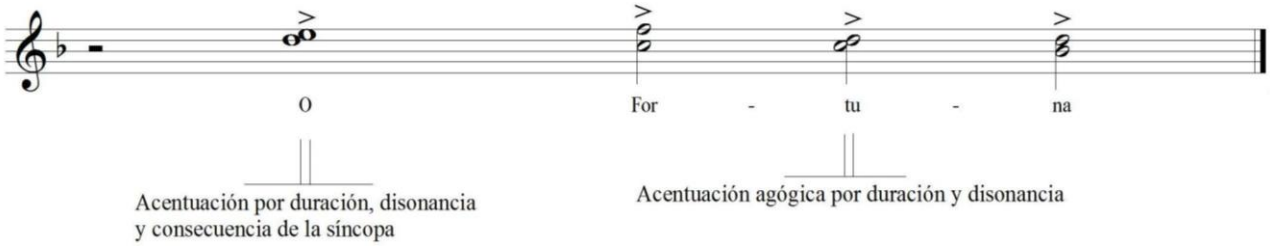


Figura 22. Análisis prosodia latina - acentuación musical, miembro de frase "O Fortuna".

Prosodia latina:

- O: Acentuación prosódica
- Fortuna: Palabra con acentuación prosódica en el pie “Tu”.

Acentuación musical:

Se observa que la acentuación de la vocal "*O",* es la resultante del desplazamiento ocasionado por el silencio (síncopa), también, es acentuada a través de la figura de mayor duración en el compás, además, refuerza esta acentuación por medio de un intervalo disonante (segunda mayor), resuelto en el siguiente pie, "For", por medio de un intervalo consonante (cuarta justa).

El pie "tu" es acentuado musicalmente con la resultante de la agógica, ubicada en el tercer pulso del compás (Semi – fuerte), reforzando también la acentuación por medio de un intervalo disonante (segunda mayor), resuelto en el siguiente pie, "na", por medio de un intervalo consonante (tercera mayor).

- Velut luna

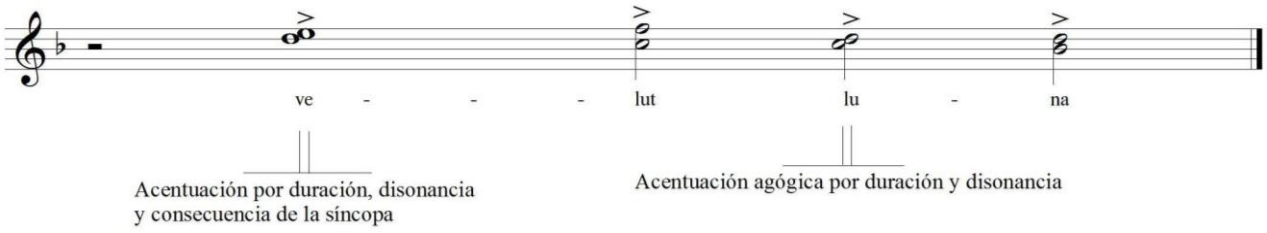


Figura 23. Análisis prosodia latina - acentuación musical, miembro de frase "Velut luna".

Prosodia Latina:

- Velut: Palabra con acentuación prosódica en el pie "Ve".
- Luna: Palabra con acentuación prosódica en el pie "Lu".

Acentuación musical:

Se observa que la acentuación del pie "*Ve,* es la resultante del desplazamiento ocasionado por el silencio (síncopa), también es acentuada a través de la figura de mayor duración en el compás, además, refuerza esta acentuación por medio de un intervalo disonante (segunda mayor), resuelto en el siguiente pie, "lut", por medio de un intervalo consonante (cuarta justa).

El pie "lu" es acentuado musicalmente con la resultante de la agógica, ubicada en el tercer pulso del compás (semi – fuerte), reforzando también la acentuación por medio de un intervalo disonante (segunda mayor), resuelto en el siguiente pie, "na", por medio de un intervalo consonante (tercera mayor).

- Statu variabilis
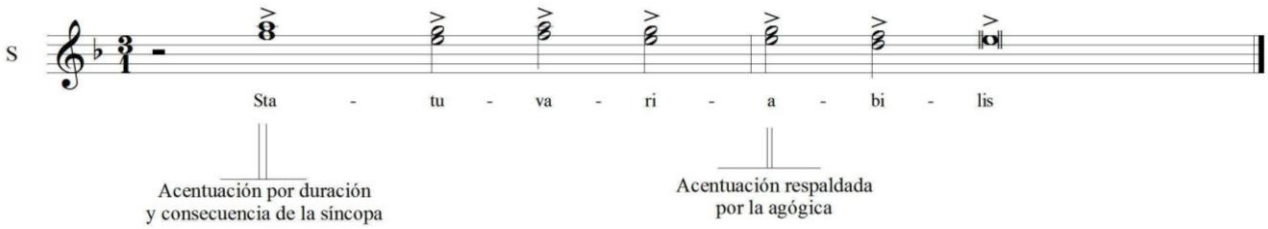


Figura 24. Análisis prosodia latina - acentuación musical, miembro de frase "Statu variabilis".

Prosodia latina:

- Statu: Palabra con acentuación prosódica en el pie “Sta”.
- Variabilis: Palabra con acentuación prosódica en la vocal “a”.

Acentuación musical:

Se observa que la acentuación del pie “*Sta”* es la resultante del desplazamiento ocasionado por el silencio (síncopa), además, es acentuada a través de la figura de mayor duración en el compás.

La vocal “a” es acentuada musicalmente con la resultante de la agógica, ubicada en el primer pulso del compás (fuerte).

3.2.4 TRATAMIENTO RÍTMICO

El tratamiento rítmico en O Fortuna está basado en la yuxtaposición de patrones rítmicos, los cuales generan hemiolas y conducen a la polimetría, este concepto es desarrollado durante todo el discurso.

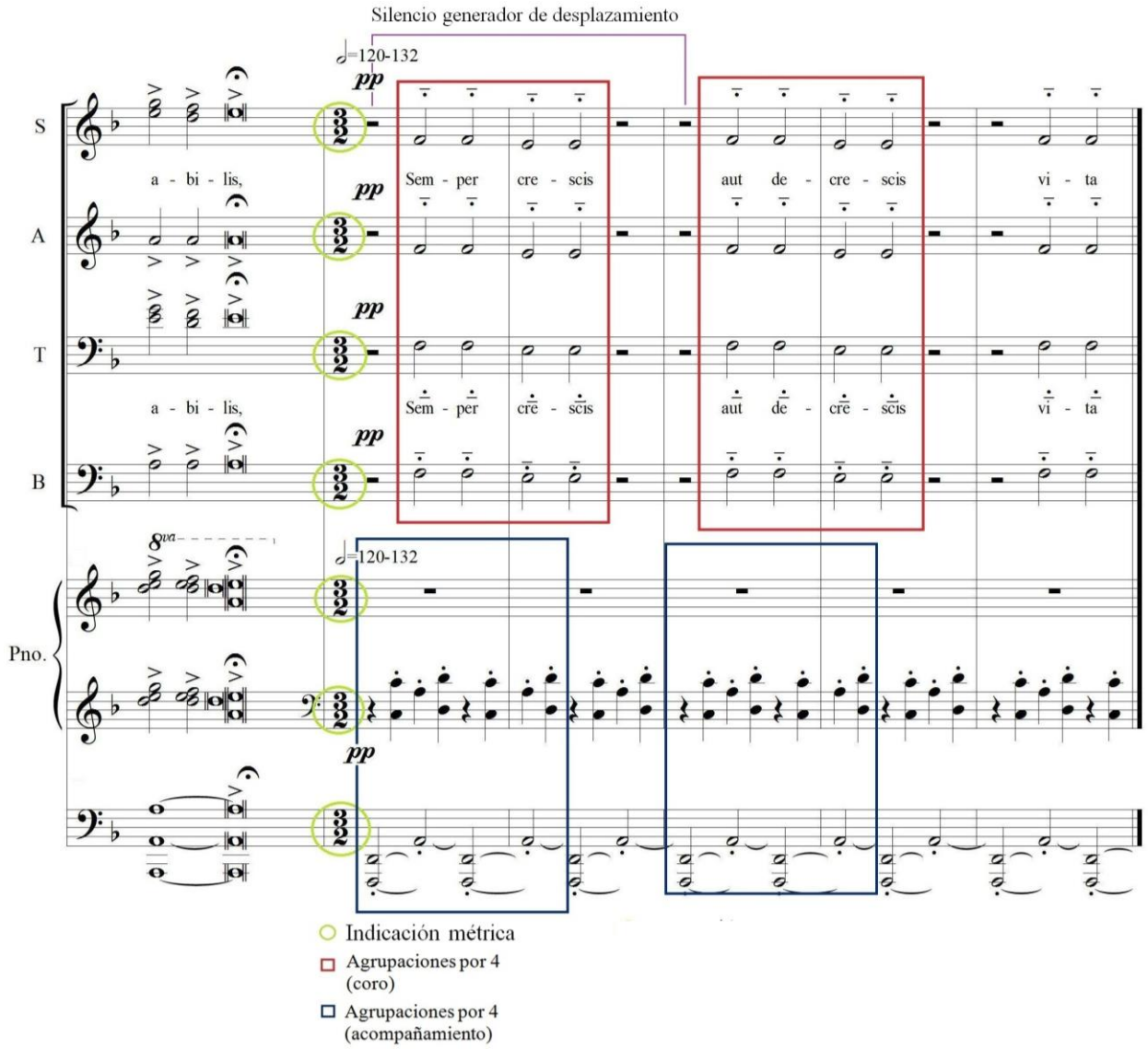


Figura 25. Tratamiento rítmico basado en desplazamientos.

La sección introductoria comprendida entre los compáses 1 al 4 está escrita en una métrica de 3/1, el coro eclosiona a partir de un silencio de blanca generando una síncopa en cada uno de los miembros de frase de la sección introductoria, mientras que el acompañamiento empieza de manera tésica con un Re contundente y apoya cada una de las figuraciones que aparecen en el coro.

A partir del compás 5 está escrita en métrica de 3/2, se observan agrupaciones de 4 pulsos, en el coro el desplazamiento eclosiona a partir de un silencio de blanca y en el acompañamiento el desplazamiento se genera a partir de un silencio de negra, causando hemiolas en cada una de las partes, a su vez cada una de ellas está desplazada en diferentes momentos del compás, generando una superposición de métricas (polimetría), en el tratamiento rítmico es clara la mixtura que el compositor propone para la escritura general de la obra, el discurso está escrito sobre una métrica de 3 de pulsos por compás, frente a una métrica de 4 pulsos que resulta como consecuencia de los desplazamientos y las agrupaciones del coro respecto al acompañamiento.

El común denominador en el tratamiento de cada una de las frases y los miembros de frase de todo el discurso es la eclosión a partir de silencios, generando los desplazamientos ya mencionados.

También es de notar que la escritura coral se basa en figuras de blanca y redonda con una indicación de marcato y el acompañamiento elaborado con figuras de negra y blanca, el tratamiento rítmico es simple, genera un patrón puntual en los primeros compáses, patrón que se repite y se extiende hasta la cadencia final en el compás 93.

3.2.5. CONCLUSIÓN DEL ANÁLISIS

Se considera la estética musical como el resultado de los procedimientos técnicos planteados por el compositor en su obra. El análisis profundo del tratamiento de los materiales; así como los procedimientos o decisiones compositivas nos conduce al acercamiento de la mente del compositor, a la comprensión de su intención expresiva y entendimiento de su lenguaje musical.

El movimiento introductorio “O Fortuna” de la obra *Carmina Burana* del compositor Carl Orff presenta características particulares que generan un impacto perceptual que induce a un interés peculiar. Constituye entonces un factor relevante adentrarnos a la observación analítica de la combinatorialidad de elementos para determinar cómo influye la estructura poética y la estructura musical en la construcción del movimiento y como participan estas herramientas en la elaboración del estilo de composición de Orff para este movimiento en particular.

Para este proceso fue necesaria la observación analítica de la prosodia y la métrica de la poesía latina medieval, la hermenéutica literaria, por otra parte, la técnica musical y estética del período neoclásico en la música y de manera comparativa con la obra de Orff, se establecieron de manera particular y puntual las características técnicas en el tratamiento de los materiales.

Todas las particularidades musicales que acontecen en “O Fortuna” están ligadas directamente a la estructura literaria.

Es de notar que el poema está elaborado en 3 estrofas, Orff claramente utiliza 3 secciones (A, B y A´) están determinadas por implicaciones de cadencia evidenciando el inicio y el final de cada una; los versos definidos a través del tetrámetro trocaico, es decir, construcción en base a 4 pies (sílabas) y versos

heptasílabos, el diseño melódico es con base en figuras de blanca, cada una corresponde a una sílaba y presenta articulación de marcato para hacerle énfasis; además, la temática densa de la poesía es factor relevante para que Orff defina un estilo de composición particular que acompañe esta expresión.

De acuerdo al análisis visto desde la perspectiva del neoclasicismo se estudia el tratamiento de los materiales que definen la técnica, el estilo y la estética musical de Orff en la obra Carmina Burana, se identifican elementos como:

- Aspectos llamativos a primera instancia: Inestabilidad, sonoridad, vitalidad, dramatismo, potencia, emoción, profundidad, carácter, densidad.
- Mixtura de materiales: Superposición de texturas: (polifónica y homofónica), superposición de métricas, mixtura de modos.
- Tratamiento armónico: Poliacordes, implicaciones polidimensionales de los poliacordes e implicación politonal, notas pedal, notas agregadas con funcionalidad estructural 7as, 9as, 11 as, 13 as.
- tratamiento del contrapunto: Contrapunto de texturas, dimensión horizontal modal vs dimensión vertical politonal.
- Diseño melódico: Disonancia directa, miembros agregados como notas estructurales.
- Tratamiento rítmico: Polimetría.
- Tratamiento de las fuerzas musicales: Ambigüedad y neutralización de las funciones, estabilidad vs inestabilidad.

Para el movimiento O Fortuna, centra su idea básica de composición en la frase introductoria compáses 1 a 4, siendo su eje central el poliacorde de Dm9, el cual determina cada paso en el proceso analítico, el desarrollo armónico obedece exclusivamente al poliacorde y sus implicaciones funcionales politonales, un aspecto importante es el enmascaramiento de la función de dominante, evadiendo de manera constante la fuerza de sensible (en este caso C#), generando no una fuerza de dominante completa por la ausencia del miembro de tercera (sensible de la tonalidad), sino una fuerza de dominante con una inestabilidad incompleta, este efecto de evasión de funciones se logra a través de las implicaciones del poliacorde en su estado fundamental y sus respectivas inversiones; la armonía también es elemento articulador de la forma, a través de implicaciones de semicadencia y cadencia auténtica deja en evidencia la estructura del poema, el cual es factor determinante en la forma final utilizada por Orff en “O Fortuna”.

Por otro lado, los patrones melódicos son diseños con movimientos de grado conjunto y saltos ocasionales de intervalos de tercera, generando poco espectro interválico, estos patrones no se desarrollan, sino que se repiten a lo largo del discurso. Dentro del análisis de la dimensión vertical el diseño melódico está estructurado desde la idea básica armónica (Poliacorde Dm9), se hace presente el uso de la disonancia directa, generada a partir de las notas estructurales del poliacorde; por otra parte, visto el diseño melódico desde el punto de vista de la armonía tradicional, las notas estructurales del poliacorde dejan de ser

estructurales y se convierten en notas de paso, notas de paso acentuadas, bordados inferiores y bordados superiores.

Dentro de la relación de la prosodia latina con la métrica musical, se debe apuntar necesariamente, el ineludible vínculo que existe entre las acentuaciones prosódicas de las palabras del poema y las acentuaciones musicales; es de anotar que Orff acude a herramientas como la síncopa y la disonancia para reforzar las acentuaciones mediante el desplazamiento, otro de los elementos usados por el compositor es la ubicación de las sílabas acentuadas dentro de los pulsos fuertes y semifuertes del compás, acompañándolas así con el respaldo de la agógica.

El concepto principal dentro del estilo y la estética de composición de Carl Orff en "O Fortuna" es la *mixtura,* cada uno de los materiales utilizados por el compositor tiene como fundamento este concepto, esta mixtura técnica parte de la propuesta de la idea básica armónica (poliacorde Dm9), aquí la mixtura está en la combinación de los diversos ejes tonales generados por el poliacorde; el diseño melódico se elabora a partir de las notas estructurales del poliacorde; en la dimensión horizontal (movimiento melódico) respecto a la dimensión vertical (movimiento armónico), la melodía se encuentra elaborada a partir del modo eólico y la armonía estructurada con implicaciones politonales, como resultante de la implicación politonal del poliacorde, generando mixtura de modos.

En el concepto textural la mixtura es lograda a partir de la superposición de la textura homofónica del acompañamiento frente a la textura polifónica del coro.

La polimetría es la forma en la cual es desarrollado el aspecto rítmico del movimiento, al generarse hemiolas tras los desplazamientos ocasionados por las respectivas agrupaciones en cada una de las partes (coro y acompañamiento), esta superposición ocasiona mixtura de métricas.

El estilo Orffiano para el movimiento O Fortuna del Carmina Burana, se basa en material literario, simplicidad de ideas, uso de la disonancia directa, mixtura técnica de materiales, uso de la reiteración en lugar del desarrollo orgánico de los elementos, fórmulas melódicas, armónicas, rítmicas y, sobre todo, fuerza vital y carácter como la expresión de los poemas goliardescos, fuente de inspiración de su obra, composición que a través del tiempo se ha convertido en un canon musical en la cultura Occidental.

4. CONCLUSIONES

En dirección a los objetivos propuestos para el desarrollo del proyecto, puedo decir que se cumplieron a satisfacción, realicé una mirada puntual a cada uno de ellos; partiendo desde la génesis de los cantos de Carmina Burana, sus creadores los poetas goliardos, las influencias que tuvieron para el desarrollo de esa temática característica, los aspectos más recurrentes en la poesía latina medieval como el uso particular del tetrámetro trocaico, el uso de la rimanta, el esquema de rima abrazada, su versificación, todo el poema está diseñado en base a versos de arte menor, el idioma característico, dado que para la lírica medieval fue el latín, pero en caso de estos cantos fue una lengua vernácula, una mezcla de latín, alto medio alemán y francés; como llega a manos de Carl Orff esta colección y de allí hace una selección de algunos de estos poemas y realiza la musicalización correspondiente para la creación de su cantata. Para el movimiento prologo y epílogo "O Fortuna Imperatrix Mundi" establecí la riqueza de su estructura musical a través de un análisis puntual de cada uno de sus materiales de composición como la forma, desarrollo armónico, diseño melódico, tratamiento del contrapunto y su estructura rítmica.

Por otra parte, surgen algunas dificultades para el desarrollo de los objetivos planteados, no había tenido contacto con análisis de tipo literario y, en este caso particular, el estudio de la métrica latina; en cuanto a la parte musical, la cantata corresponde a la época neoclásica, donde el concepto de los materiales de composición ha evolucionado y en mi experiencia de análisis las obras abordadas no habían llegado hasta un lenguaje musical con esas características. Dada esta situación, debí acudir a la investigación de cada uno de los elementos en duda, empezar por solucionar la parte literaria, consulté libros con información acerca de la prosodia y la métrica del latín medieval, leí todo lo relacionado con las estructuras de rimas, la versificación característica, consultar fuentes para la traducción del poema, así como también textos relacionados con la mitología grecorromana, para acercarme a una interpretación cercana a la temática de O Fortuna Imperatrix Mundi; la ineludible necesidad de entender y comprender el nuevo concepto de los materiales de composición característicos del siglo XX, estudiar a Stephan Kostka, Allen Forte y su teoría de conjuntos de clases tónicas me ayudo a resolver las dudas musicales que surgieron al respecto, consultar información relacionada al estilo de composición de Orff y relacionar de manera comparativa con los resultados que iba arrojando el análisis.

Debo reconocer que la medida que la escritura del análisis progresaba, fue cambiando la direccionalidad del proyecto, en principio estaba orientado en mayor medida a un análisis musical para encontrar de qué manera fue construida la obra en estudio, tal vez sin detenerme a pensar que cada una de las particularidades musicales que iba encontrando estaban estrechamente ligadas a la parte literaria, el compositor desarrolla sus ideas musicales desde la forma de construcción del poema hasta la prosodia y la métrica latina medieval, vinculando todos los recursos musicales en pro de la expresividad del poema; en base a esto cada detalle del análisis fue tomando esa dirección, cada paso analítico debía describirse y entenderse desde la relación de la escritura musical con el texto.

Carmina Burana claramente se ha convertido en un canon de la música occidental, los aspectos llamativos a primera instancia son muy atractivos al oído y la percepción tan fuerte que produce. Durante el proceso analítico fue grato encontrarme que todo el desarrollo de "O Fortuna" está basado en ideas simples, sin un desarrollo orgánico en todos sus materiales de composición, la reiteración de las ideas musicales es su

base de construcción; lo que particularmente llama mi atención es que toda la estructura armónica y melódica está concentrada en un solo poliacorde, es de notar cómo Orff consigue dar esta impresión apocalíptica, ese dramatismo y esa fuerza característica con el manejo de este recurso, el tratamiento está basado en las inversiones del poliacorde y sus implicaciones funcionales, la ubicación estratégica de cada una de las miembros del poliacorde a través de la estructura coral y su orquestación y, el uso inherente de las disonancias implícitas en él, así mismo el diseño melódico parte de sus notas estructurales, también del uso de notas de paso y algunos saltos ocasionales, generando un rango pequeño de movimiento con una figuración rítmica sencilla; es aquí donde la genialidad del compositor se evidencia a través del tratamiento táctico de los elementos de composición y cómo consigue esa sonoridad particular por medio de la simplicidad.

El aporte de este proyecto a modo personal es la necesidad de entrar en el proceso investigativo, acceder mediante este proceso a nuevo conocimiento, el desarrollo de la escritura y la redacción correcta para documentos de este tipo, dedicación, entrega, disposición y amor por cumplir los objetivos de mi vida, además de servir como preparación para futuros proyectos académicos y laborales.

En el ámbito profesional me permitió acceder a información de tipo literario - algo que nunca había realizado -, entender aún más todo el repertorio escrito a partir de textos, ligando estrechamente a la interpretación el conocimiento adquirido y continuar con la creación de letras personales para mis composiciones ya teniendo en cuenta la experiencia obtenida en el tema literario. Actualmente soy profesor de teoría de la música, la visión a partir de la investigación realizada en la mirada al desarrollo musical del siglo XX me permite comparar, entender y comprender con más claridad la necesidad de seguir indagando y estudiando constantemente para adquirir más herramientas y una destreza mayor en la enseñanza de la teoría desde diferentes puntos de vista, así como una comprensión e interpretación del repertorio abordado a través del piano mi instrumento base y, en general un concepto musical más amplio e íntegro.

Se espera que esta investigación aporte al medio musical, no solo a estudiosos y pedagogos, sino a quienes lo interpretan coristas, directores de coro y músicos en general un acercamiento al estilo y estética del compositor, demostrando la condición que lo caracteriza por ser uno de los representantes más destacados en la música occidental de la primera mitad del siglo XX y, en mi apreciación el aporte a los no músicos puede ser de tipo contextual y una mirada general al proceso de construcción de una obra musical.

Por otra parte, si continuara con el proceso analítico de Carmina Burana el paso siguiente sería adentrarse en los demás movimientos y determinar si el estilo de composición de Carl Orff se mantiene con cada una de las características usadas en “O Fortuna” o se diferencian en algo en particular y hacer una comparación de los elementos técnicos utilizados a lo largo de la cantata; Además sería bueno encontrar respuesta a las preguntas que quedan abiertas después del análisis, interrogantes como:

¿Cuál pudo ser el criterio de Carl Orff para elegir al movimiento O Fortuna como prólogo y epilogo de su cantata?, ¿Sería a través de la temática del poema o se eligió luego de escribirse la música?

¿Por qué el compositor recurriría a la simplicidad en sus elementos de composición para dar vida a su obra, cuando en el siglo XX el desarrollo y concepto de la música esperaría un avance y no un “retroceso”?

¿Cuáles factores pueden determinar la fama de la cantata?, ¿Influyen las características musicales o se debe a agentes extra musicales?

¿El compositor utiliza el mismo estilo de composición a lo largo de toda la cantata?, ¿Se diferencian entre movimientos?

¿Nos detenemos a reflexionar en cada aspecto mencionado a través de este análisis para composiciones e interpretaciones personales?

5. BIBLIOGRAFÍA

Aguirre Rodriguez, D. M. (2016). *Monografía sobre el montaje y dirección del coro piccolo para la presentación de la obra Carmina Burana del compositor Carl Off, bajo el marco de la celebración de los 50 años de la Universidad tecnológica de Pereira.* Obtenido de http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/handle/11059/6174/78145A284.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Arias y Arias, R. (1970). *La poesía de los goliardos.* Madrid: Editorial gredos.

Arranz Guzmán, A. (2012). De los golioardos a los clerigos "Falsos". *Espacio, Tiempo y fortuna*, 43.

Basté, J. G. (1989). *Los grandes compositores. Volumen No. 5 "La Música del siglo XX".* Barcelona: Enciclopedia Salvat.

Cotello, B. (2002). Catulo y Lesbia en la obra de Carl Orff. *Circe de Clásicos y Modernos 7. La Pampa;*, 113-115.

Del mar Gilbert, M. (2008). Arte y Poder: La música en el nazismo. *Andaluza de arte*, 64.

Ejemplode.com, R. (09 de 2018). *Ejemplo de rima abrazada*. Obtenido de https://www.ejemplode.com/41-literatura/1866-ejemplo_de_rima_abrazada.html

El Telégrafo. (10 de 11 de 2012). Obtenido de Un Carl Orff, entre lo demoniaco y lo divino: https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/un-carl-orff-entre-lo-demoniaco-y-lo-divino

Harlan, C. (23 de 04 de 2014). *About Español*. Obtenido de https://www.aboutespanol.com/verso-de-arte-menor-2206755

Herrera Zapien, T. (2012). *Los poderosos Carmina Burana de Carl Orff. Estudio y traducción rítmica castellana*. Obtenido de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30582012000100009&lng=es&nrm=iso

Hodeir, A. (2005). *Las Formas de la música.* Francia: Prensas Universitarias.

Kareol. (s.f.). *Kareol*. Obtenido de http://www.kareol.es/obras/cancionesorff/carminaburana/texto.htm

Karter, M. (1995). *Carl Orff im Dritten Reich.*

Kostka, Stephan (1990). Materials and Techniques of twentieth century music, Pearson third edition.

Lahoza Estarriaga, Lucia Inés. (2010). *Revista Arista Digital*, 30-31.

Le Goff, J. (1996). *Los Intelectuales en la edad media.* Barcelona: Gedisa Editorial.

Lynn Sebesta, J. (1996). *Carl Orff Carmina Burana: Cantiones Profange.* USA: Pegasus Limited.

Mariner Bigorra, S. (s.f.). *Principales esquemas métricos del ritmo dactúlico, Yámbico y Trocaico.*

Montemayor, C. (1987). *La poesía de los goliardos. Carmina Burana.* México: Secretaría de educación pública.

Montero Cartelle, E. (2001). *Carmina Burana. Los poemas de amor.* Madrid: Ediciones Akal S. A. .

Mundo clásico.com. (12 de 06 de 2012). Obtenido de Orff, los Carmina Burana y algunos malentendidos: https://www.mundoclasico.com/articulo/17156

Orff, C. (2013). Carmina Burana [Grabado por U. Sngers]. University of Nebraska--Lincoln School of Music. https://www.youtube.com/watch?v=bE422Ttmqzo&t=2241s

Ortuño Arregui, M. (2016). Latin y Lengua vernaculas en los poemas del Carmina Burana. *Arthyum 28*, 50.

Ossa Martímez, M. (2010). *Academia*. Obtenido de http://www.academia.edu/2371603/Carmina_Burana_de_Carl_Orff._Junio_y_septiembre_de_2010._Edici%C3%B3n_de_m%C3%A1s_de_3.000_programas._Teatro_Auditorio_de_Cuenca._Plaza_Mayor_de_Cuenca:

Refinando nuestros sentidos. (s.f.). Obtenido de Cantata Escénica: Carmina Burana - Trilogía Tronfi completa : https://www.refinandonuestrossentidos.com/carl-orff/

Tomlin, J. (1997). *Todo acerca de la teoría de conjuntos en música*. Obtenido de http://www.anarkasis.net/pitagoras/960_calculadora_musical/#forte

Vásquez de Parga, L. (1948). Literatura Latina Medieval. *Revista de la Universidad de Oviedo*, 5 - 24.

Werner, T. (1965). Carmina Burana. Canciones profanas. *Cantoribus et choirs cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis*. London - N w York: B. Schott´s Schöne.

Worl Ord. (s.f.). *La música y el Holocausto*. Obtenido de http://holocaustmusic.ort.org/es/politics-and-propaganda/third-reich/orff-carl/