



Universidad Nacional de Costa Rica  
Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA)  
Escuela de Música  
Licenciatura en Música con Énfasis en la Enseñanza e Interpretación de la Dirección Coral

**Entre lo medieval y lo moderno: La rueda de la fortuna en el Carmina**

**Burana de Carl Orff**

Jose Fabián Vargas Castillo

Heredia, 26 de noviembre, 2022

Documento Investigativo sometido a consideración del Comité Evaluador para optar por el grado de Licenciatura en Música con Énfasis en la Enseñanza e Interpretación de la Dirección Coral

### **Comité Evaluador**

M.A. José Pablo Solís Barquero, Decano  
Dra. Deborah Singer González, Representante de Dirección  
M.M. Kristopher Roselló, Académico invitado  
M. M. Josué Ramírez, Académico invitado  
M. A. David Ramírez, Tutor

### **Palabras clave**

Fortuna, Carmina Burana, modernismo, medieval, goliardos, Carl Orff, Codex Buranae

### **Resumen**

El presente proyecto investigativo realizará un análisis histórico-musical de una de las obras más interpretadas del Siglo XX, el Carmina Burana de Carl Orff. La investigación se centrará en los orígenes de sus textos, la simbología proveniente de la literatura goliardesca, sus implicaciones en las decisiones compositivas de Orff y el gran aporte del compositor al trazar puentes entre lenguajes antiguos y nuevos, en un contexto musical disruptivo como lo fue en el modernismo. A la vez se brindarán importantes recomendaciones de audiciones, ediciones y a nivel gestual.

## Índice

I Introducción	5
II Objetivos	
1. Objetivo General	8
2. Objetivos Específicos	8
III Marco Teórico	9
1. Los Goliardos y los orígenes de los textos	11
2. La Rueda de la Fortuna y el Carmina Burana del Carl Orff	14
IV Desarrollo	
1. Análisis estructural de las obras	16
Carmina Burana	
1.1. O Fortuna	
1.2. Fortuna plango vulnera	
1.3. Veris leta facies	
1.4. Omnia sol temperat	
1.5. Ecce gratum	
1.6. Tanz	
1.7. Floret Silva	
1.8. Chramer, gip die varwe mir	
1.9. Reie	
Swaz hie gat umber	
Chume, chum geselle min	
Swaz hie gat umber	
1.10. Were diu welt alle min	
1.11. Estuans interviús	
1.12. Olim lacs coulerai	

1.13. Ego sum abbas	
1.14. In taberna quando sumus	
1.15. Amor volat undique	
1.16. Dies, nox et omnia	
1.17. Stetit pueda	
1.18. Circa mea pectoral	
1.19. Si pues cum puellula	
1.20. Veni, veni, venias	
1.21. In trutina	
1.22. Tempus est iocudundum	
1.23. Dulcissime	
1.24. Ave formosissima	
1.25. O Fortuna	
2. Análisis de ediciones	37
3. Análisis de audiciones	39
4. Recomendaciones interpretativas	41
V Conclusión	43
VI Bibliografía	47
VII Anexos (Traducción)	49

## Introducción

La investigación generalmente consiste en estudiar un fenómeno singular mientras se unen datos de diversas fuentes para crear la estructura de una nueva idea. El presente trabajo, plantea lo contrario desde una perspectiva muy particular, desarrollando un documento que parte de la investigación artística.

El arte es una ciencia como ninguna otra, se refiere al alma humana tan profundamente, que incluso el propio artista no puede comprender completamente la complejidad que está entretejiendo en su creación. La obra *Carmina Burana* de Carl Orff, es un claro ejemplo de esta complejidad.

El siglo XX constituye una época disruptiva con grandes cambios a nivel mundial, las artes de inmediato tomaron nuevos rumbos a nivel de comunicación, en contraposición a tendencias de siglos anteriores. El Modernismo surgió para reflejar la sociedad y el contorno en el que se vivía a través de lenguajes musicales vanguardistas.

*Carmina Burana* ofrece una mirada directa a la simbiosis entre lo medieval y lo moderno. Posee de manera intrínseca características referentes a un contexto social, musical e histórico complejo, a la que, hoy en día, continúa desconcertando a académicos, músicos y público.

Al investigar este tema que ha tenido un enorme impacto moral, filosófico y cultural en el mundo, no se puede simplemente juntar fragmentos de información dentro de un marco académico. En cambio, se debe estudiar de manera detallada los muchos hilos que mantienen unida la obra y examinar las distintas fibras que lo componen.

La obra de Carl Orff no solo fue compuesta en una época de gran complejidad histórica, sino que también se desarrolló en una era de disrupción y rompimiento del *status quo* de la práctica interpretativa: la era Modernista. El Modernismo surge a inicios del siglo XX, en música aparece a partir del momento en que la notación, la estructura y los géneros musicales empezaron a resultar insuficientes para satisfacer el surgimiento de nuevas ideas creativas.

Los compositores sintieron la necesidad de hacer una pausa en las convenciones previamente usadas dentro de la música, por lo tanto, buscaron crear un nuevo lenguaje musical que expresara el estado de ánimo de la era moderna. La música que se desarrolló fue por necesidad; experimental, y como resultado surgió música altamente provocativa.<sup>1</sup> El nuevo lenguaje creó un retrato psicológico e histórico de las circunstancias y acontecimientos del siglo XX.

De acuerdo con Dennis Shrock<sup>2</sup>, durante el modernismo surgieron nuevos géneros y se incorporó la interdisciplinariedad artística dentro la escena musical. Por otro lado, se comenzaron a explorar nuevas técnicas vocales y compositivas, y los susurros, gritos, utilización de extremos vocales, falsete y los silbidos, comenzaron a formar parte del lenguaje musical de las obras.

Dennis Shrock menciona: “... *el modernismo alemán dirigió su mirada a la inspiración histórica y sus compositores escribieron en lenguajes musicales conservadores*”.<sup>3</sup>

Podemos mencionar como ejemplos a los compositores Pepping y Distler, quienes a través de la reforma luterana buscaron devolver la composición a los lenguajes del renacimiento

---

<sup>1</sup> Wilfing, Alexander, *Carmina Burana und der historistische Modernismus*, (Wienen Konzert Haus, 2013), p. 5.

<sup>2</sup> Shrock, Dennis, *Choral Repertoire*, (Oxford University Press: 2009), p. 561.

<sup>3</sup> Shrock, Dennis, *Choral Repertoire*, (Oxford University Press: 2009), p. 559.

y el Barroco temprano. En cuanto a Carl Orff, fue un claro ejemplo de aquellos compositores que miraron hacia épocas pasadas en busca de modelos de composición que vincularan la influencia medievalista con la modernidad, como se puede observar en el Carmina Burana.

Orff, quien no quería unirse a la nueva tendencia de la "Segunda Escuela de Viena"<sup>4</sup> y no hubiese podido seguir debido a las condiciones históricas contemporáneas, se enfrentó al problema de construir nuevas formas sin unirse a la corriente más actual, es decir: ser moderno sin parecer moderno. La obra de Stravinsky, recibida de forma ambigua en la Alemania de la época, con su característico desarrollo del elemento rítmico, le ofreció un punto de partida adecuado, que pudo combinarse en su obra maestra: el "Carmina Burana".

Carl Orff creó una "pintura" histórica, cuya combinación de melodías "viejas" y "nuevas" justificó un estilo de composición único que podría asignarse al "modernismo histórico": el lenguaje actual se combina con elementos aparentemente antiguos que alcanzaron un estatus completamente nuevo a través de su unión.

Esta tendencia, que inició a principios del siglo XX y se estableció cada vez más como una forma musical innovadora, encontró propiamente su ejemplo más conocido en "Carmina Burana" de Orff, lo que demostró de manera sólida que el modernismo artístico y la conciencia histórica no son elementos excluyentes.

---

<sup>4</sup> Fue un grupo de compositores de la primera mitad del siglo XX liderados por Arnold Schönberg y sus alumnos en Viena. Fueron los primeros que emplearon la atonalidad y luego el dodecafonismo en la música occidental.

## **Objetivo General**

Realizar un documento investigativo desde el contexto histórico-analítico del Carmina Burana de Carl Orff, determinando sus implicaciones en las posibles decisiones musicales de la interpretación de la obra

## **Objetivos Específicos**

- Definir terminología clave tal como: cantata escénica, Modernismo, goliardo, Codex Buranus y fortuna
- Establecer la influencia de la época medieval y el Modernismo en el lenguaje musical del Carmina Burana
- Relacionar el papel de los goliardos en la elaboración del Codex Buranus
- Explicar el contexto personal y profesional de Carl Orff durante la composición del Carmina Burana
- Analizar estructuralmente cada uno de los movimientos del Carmina Burana de Carl Orff
- Identificar la relación musical con la estructura textual
- Realizar sugerencias de audiciones y ediciones para el estudio de la obra
- Efectuar recomendaciones gestuales e interpretativas para el director coral



## Marco teórico

Este documento investigativo se apoyará en una indagación histórico-musical que contemplará elementos de índole textual, musical y social, es por ello que para su correcta comprensión, es de importancia conocer sobre el compositor y terminología clave que le facilitarán al lector asimilar el tema que se desarrollará.

En primer lugar, se hace una breve explicación sobre el origen de los textos, posteriormente se realizará una reseña del compositor y su contexto, con el objetivo de ubicar históricamente al lector y más adelante vincularlo con el lenguaje compositivo de la obra.

Carl Orff define el título de la obra a investigar como: *cánticos seculares para solistas y coros acompañados por orquesta e imágenes escénicas*. El conjunto de poemas utilizados como materia prima por el compositor son conocidos con el nombre global de *Carmina Burana* y están constituidos por obras literario-musicales creadas, principalmente, en latín culto medieval.

<sup>5</sup> Los textos del *Carmina Burana* están conformados por un conjunto de poemas escritos por clérigos, comúnmente denominados como goliardos. Los goliardos eran los equivalentes, en la cultura romántica, a los juglares<sup>6</sup>. Contra estos clérigos es que se alza la voz de la Iglesia en concilios para amonestarlos, no tanto por sus creencias sino por su vida en contra de toda moral cristiana.

---

<sup>5</sup> Casquero, Marcos, *El mundo de los goliardos y clérigos vagabundos*, (España: Estudios humanísticos de filología, 1979), p. 68.

<sup>6</sup> Un juglar era un artista del entretenimiento en la Europa medieval, dotado para tocar instrumentos, cantar, contar historias o leyendas.

En palabras Orff, lo que le llamó atención de los textos mencionados fue el <sup>7</sup> “...ritmo arrastrante, el carácter imaginativo de los poemas y la musicalidad de la lengua latina...”. Por ello, toma los poemas para musicalizarlos y realiza una selección, aconsejado por el archivero Michael Hofmann. En pocas semanas, la composición estaba concluida y surgió una música llena de vida y de vigor, de un ritmo acelerado y repleto de temáticas asociadas al placer, la fortuna y el amor.

A continuación, se realiza una breve reseña de Carl Orff, con el fin de ubicar al lector históricamente en el momento en que fue compuesta la obra.

Carl Orff (1895-1982) fue un prolífico compositor que nace en el Estado de Baviera, sur de Alemania, de una antigua familia de descendencia militar. <sup>8</sup> Desde niño se inició en la música con la composición de canciones, luego estudió varios instrumentos musicales: piano, órgano y violoncelo. A mediados de la década de 1920, Orff comienza a formular un concepto que llamó *elementare Musik* (música elemental) <sup>9</sup> que estaba basado en la unidad de las artes, involucrando la música, danza, poesía, imagen, el diseño y el gesto teatral.

Desde la creación del *Carmina Burana* en 1937, la obra constituyó su composición de mayor renombre por ser la más ejecutada por muchos conjuntos sinfónicos alrededor del mundo. Se le debe agradecer a la composición de Carl Orff de que el nombre de *Carmina Burana* haya sido conocido hasta el presente, más allá del círculo de conocedores de la literatura y cultura medieval.

---

<sup>7</sup> Sparisci, Luciana, *Los recursos retóricos de los Carmina Burana*, (Costa Rica: Escena, 2000), p. 65.

<sup>8</sup> Fontelles, Vicent, *Metodologías musicales del Siglo XX y XXI*, (España: University de Valencia, 2008), p. 37.

<sup>9</sup> Kugler, Michael, *Elementare Musik: Die Günther-Schule München*, (Mainz: Elementarer Tanz, 2002), p. 9.

Sadie Stanley menciona que no podemos considerar la música de Orff como música pura, así como las insuperables sinfonías de los siglos XVIII y XIX, pues él consideraba que las sinfonías, las sonatas, los cuartetos y otras composiciones de los períodos barroco, clásico y romántico habían llegado a su apogeo musical y que sus posibilidades estaban ya agotadas.<sup>10</sup>

En consecuencia, a lo previamente dicho, Orff utilizó un género poco conocido, que alcanzó gran difusión especialmente durante la primera mitad de los años sesenta: la cantata escénica. Tradicionalmente, la cantata fue una composición sagrada o profana con solos, coros y acompañamiento orquestal, que presenta un estilo semejante al de la ópera, pero sin acción escénica. Destinada a escenificar acontecimientos históricos, la cantata escénica emplea la música como elemento de teatralidad sin que por ello cumpla funciones escénicas.

A través del presente trabajo investigativo, se profundizará en la selección de textos que constituyen toda una mezcla, tanto en términos idiomáticos: se hace el uso del *sermonis latini* (latín), de lo poetizado en *Mittelhochdeutsch* (alemán medieval) y en *langue d'oïl* (francés antiguo); como estilísticos: a través de una unión entre lo moderno y medieval; y finalmente lo temático: una conjunción entre lo litúrgico y lo profano, el lirismo, la alegría y el amor, el vino y primavera, el goce y dolor ante la vida misma; la seriedad y charlatanería y sobre todo, la presencia del cruel destino: *Fortuna*.

### **Los goliardos y los orígenes del texto**

Los orígenes del texto del Carmina Burana son complejos, al igual que los escritores que lo escribieron, por lo cual se brinda una explicación de manera previa al desarrollo, para facilitar la comprensión del lector.

---

<sup>10</sup> Stanley, Sadie, *Hans, Oper, Operette, Konzert*, (Mohn: Ratgerberverlag Reihard: 1959), p. 10.

Los autores de los poemas fueron un grupo de letristas a los que se hace referencia como los "Goliardos". El nombre se deriva de la historia bíblica de David y el rey Goliat.<sup>11</sup> Walsh señala que el término "*Goliardos*" surgió originalmente a través de un debate entre San Bernardo de Claraval y Pedro de Abelardo (un líder literario y filósofo de la época). San Bernardo denunció públicamente la literatura y las ideas de Abelardo, comparándolas con la figura monstruosa de Goliat (un símbolo del mal y la opresión en el Antiguo Testamento). Abelardo (quien se cree que posiblemente contribuyó con algunos versos del *Carmina*) criticó públicamente a la Orden de<sup>12</sup> monjes cistercienses de San Bernardo, conocida como los "Monjes grises", y creó una serie de versos que reflejaban su indignación.

Este estilo de escritura irónica atrajo a los lectores de la época e inspiró la creación de una secta de estudiantes que viajaban por toda Europa, difundiendo la literatura satírica, generando cientos de textos que hablaban sobre el estado de la sociedad en la era medieval, la decadencia del liderazgo en la Iglesia Católica y la moral en la Europa del siglo XIII.<sup>13</sup> El movimiento causó mucha controversia en la sociedad de la era medieval, ya que los escritores se volvieron cada vez más directos sobre los temas seculares y de crítica en un intento de evolucionar el arte de la poesía y la música.

Estas obras han sido aclamadas y estudiadas como obras maestras literarias, pero Orff no eligió este manuscrito al azar únicamente por su reputación. Classen<sup>14</sup> menciona que distintos

---

<sup>11</sup> Walsh, Michael, *Love lyrics from the Carmina Burana*, (New England Classical Newsletter and Journal: 1993), p. 11.

<sup>12</sup> Monjes de la Orden del Cister. Una orden monástica católica reformada.

<sup>13</sup> Classen, Albretch, *The Carmina Burana: A mirror of latin and vernacular literary traditions from a cultural-historical perspective*, (University of Arizona: 2010), p. 478.

<sup>14</sup> *Ibid.*

estudios de la métrica y la rima de muchos de los poemas muestran que estas piezas probablemente estaban destinadas a ser cantadas.

El reto de descifrar la composición del siglo XII y comprobar la teoría previamente planteada, se debe a que hay pocos registros de la música, ya que en su mayoría era difundida oralmente entre las comunidades artísticas de la época. Este factor hace que sea difícil saber si el texto que se conserva hoy en Munich, es todo lo que se registró o si efectivamente, alguna vez se escribieron líneas musicales para los textos. Algunas de las piezas parecen demasiado complejas para haber sido canciones, sin embargo, otras tienen neumas<sup>15</sup> garabateados encima del texto, elemento que podría confirmar la teoría planteada.

El texto real del manuscrito del Carmina, que contiene más de 200 poemas y versos, quedó en el olvido de la sociedad durante varios siglos. Carl Orff, inspirado por la naturaleza escandalosa de los textos, los devolvió a la luz del público cuando los eligió como libreto para su cantata en medio de una década compleja como la del nazismo en Alemania. Si bien no hay certeza sobre las intenciones de Orff al componer su obra maestra, el presente documento intentará desglosar sus múltiples partes y examinar el contexto y las influencias que rodean la obra, con el fin de aproximarse al pensamiento de Orff al escribir la música. La intención de esta investigación está lejos de encontrar un descubrimiento nuevo, sino que pretende recopilar una colección de pensamientos preexistentes que ayuden al director coral a acercarse con mayor precisión a la obra, la cual generó una nueva unión entre la era moderna y la literatura medieval.

---

<sup>15</sup> La forma antigua de notación musical más asociada con la música del canto gregoriano en la época medieval.

## La rueda de la fortuna y el Carmina Burana de Carl Orff

El 29 de marzo de 1934, Carl Orff recibió un paquete a su correo, el cual contenía un libro cuyo título le había llamado la atención al verlo en un catálogo unas semanas antes, el Codex Buranus, una antología de poesía medieval en latín y lenguas vernáculas compilada en Austria alrededor de 1230.

Carl recuerda: <sup>16</sup> "*...Al abrirlo, inmediatamente encontré, en la primera página, la larga y famosa imagen de la Rueda de la Fortuna. La imagen y las palabras se apoderaron de mí...*" "*...una nueva obra, una obra escénica con coros de canto y baile, simplemente siguiendo las ilustraciones y los textos, de inmediato vino a la mente. El mismo día había esbozado un boceto del primer coro O Fortuna...*".

En la filosofía medieval y antigua, la Rueda de la Fortuna, era un símbolo de la naturaleza caprichosa del Destino. La rueda pertenece a la diosa Fortuna que la gira al azar, cambiando las posiciones de los que están en la rueda: algunos sufren una gran desgracia, otros obtienen ganancias inesperadas (Imagen 1).

La imagen retrata a la diosa Fortuna<sup>17</sup> sentada dentro de la rueda. Alrededor de la rueda, se muestran las etapas del ascenso y la caída de un soberano. Al principio se eleva a la cima, pero a medida que la rueda gira, finalmente cae al suelo (su corona se desplaza) y luego debajo de la rueda, donde es aplastado, simbolizando la impermanencia del poder y los altibajos del destino y la vida. La rueda es inexorable y cruel, tanto así que fue un instrumento medieval de tortura.

---

<sup>16</sup> Dotsey, Calvin, *Wheel of fortune: Orff's Carmina Burana*, Visto el 5 de octubre del 2022. <https://houstonsymphony.org/carmina-burana/>

<sup>17</sup> Fortuna era en la mitología romana, la diosa de la suerte, Su alegoría solía ser la rueda de la fortuna, una especie de ruleta que significaba el azar o lo aleatorio de la buena o mala suerte.

Ciertas fuentes consideran que "el soberano" que se encuentra en la parte superior de la rueda es Federico II<sup>18</sup>, ya que la zona donde la colección de los Carmina Burana fue escrita, fue en el Sacro Imperio Romano Germánico, quien se encontraba gobernado en ese momento por el emperador Federico II.



**Imagen 1:** La Diosa Fortuna al Centro, La Rueda de la Fortuna del Codex Buranus

---

<sup>18</sup> Peltzer, Juan Felipe, *La lucha contra la superioridad*, Visto el 14 de noviembre del 2022. [http://www.cefadigital.edu.ar/bitstream/1847939/947/1/Federico%20El%20Grande\\_Peltzer%2C%20J.%20F.\\_4.pdf](http://www.cefadigital.edu.ar/bitstream/1847939/947/1/Federico%20El%20Grande_Peltzer%2C%20J.%20F._4.pdf)

## **Carmina Burana de Carl Orff**

A continuación, se procederá a realizar un análisis estructural de cada uno de los movimientos del Carmina Burana, tomando en cuenta la relación texto y música, aunado a elementos musicales y figuralismos que deben ser tomados en cuenta a la hora de realizar un acercamiento a la obra.

El análisis se realizará basado en las tres divisiones estructuradas por Orff, con las que se agrupan los textos relacionados cada uno a su temática de la siguiente manera:

**I – Primo vere:** Esta sección agrupa textos con temáticas asociadas a la naturaleza y el sol como figura metafórica del renacer, comprende del movimiento 1 al movimiento 10.

**II – In taberna:** Los movimientos de la segunda parte están relacionados a los vicios y placeres del ser humano, tales como el vino, el juego y la sensualidad, comprende del movimiento 11 al movimiento 14.

**III – Cour d’amours:** La sección final del Carmina Burana retoma la temática del amor elevado, como virtud del ser humano, comprende del movimiento 15 al movimiento 23.

A continuación, se ampliará sobre cada uno de los movimientos que pertenecen a las estructuras previamente planteadas:

### **I. Fortuna Imperatrix Mundi**

En este movimiento escrito en re menor, aparece personificada por primera vez la figura de La Fortuna, elemento literario que conectará dramáticamente la obra. De acuerdo con



Quirós,<sup>19</sup> los goliardos en este texto se desligan de toda responsabilidad de sus infortunios y se las arremeten a la Fortuna, quien es variable e inconstante, como la rueda de la fortuna, la cual se encuentra girando, siempre en contra del pobre y desvalido.

Desde este primer movimiento, se observa cómo será el tratamiento musical de Orff alrededor de toda la obra: un uso constante de las octavas paralelas, propias del medievo, (Ejemplo 1.1) y un lenguaje poco métrico, basado principalmente en la prosa del texto.

Con una forma AB, la estructura es articulada por dos elementos diferenciadores: Por un lado, el tempo de la parte A sugiere  $\text{♩} = 60$  y por el otro, la sección B duplica el tempo:  $\text{♩} = 120$ . El otro elemento que también articula la forma es la densidad armónica. La presentación del primer motivo en la parte A se dispone en 3 voces, mientras la parte B lo presenta con un unísono imperante (Ejemplo 1.2)

1. O Fortuna Carl Orff (1936)

*Pesante*  $\text{♩} = 60$

*ff* *poco stringendo*

Soprani  
Contralti  
Coro  
Tenori  
Bassi

O For-tu-na, ve-lut Lu-na sta-tu va-ri-a-bi-lis,

Ejemplo 1.1: Texturas octavas paralelas

$\text{♩} = 120 - 132$

*pp* unísono

S  
C  
T  
B

sem-per cres-cis auf de-cres-cis,

*pp* unísono

Ejemplo 1.2: Parte B del primer movimiento en unísono

<sup>19</sup> Quirós, Manuel, *La Edad Media, los Carmina burana y Carl Orff*; (Costa Rica: Editorial UCR: 2007), p. 82.

## II. Fortune plango vulnera

El segundo movimiento continua con el tema de la Fortuna, donde el poeta se lamenta de sus desgracias. Acá se puede observar, como la estructura de canto llano se utiliza de manera recurrentemente como técnica compositiva durante la obra (Ejemplo 2.1).

El piano tiene poco protagonismo en el movimiento, en cambio, utiliza notas pedales con el objetivo de resaltar la declamación del texto.

Coro Bassi

1. For - tu - ne plan - go vul - - ne - ra stil - - lan - ti - bus o - cel - iis,  
 2. In - - For - tu - ne so - - li - o se - - de - ram e - la - tus,  
 3. For - tu - ne ro - ta vol - - vi - tur: de - - scen - do mi - no - ra - tus,

**Ejemplo 2.1:** Melodía basadas en Canto Llano

## III. Veris leta facies

Aparece un nuevo ambiente en términos espaciales. Surge la figura de la primavera, en este movimiento se hace un amplio contraste con la oscuridad y el pesimismo de los primeros dos movimientos y propone una nueva imagen: La asoleada primavera, donde reinan la luz, los colores y los sonidos. El piano retrata inicialmente una ambientación cálida y ágil, que podría sugerir el sonido de una cítara o incluso una bandada de pájaros. (Ejemplo 3.1)

*ff* Fl., Ob., Pno.

**Ejemplo 3.1:** Sonido de cítara o bandada de pájaros

Además, es importante recalcar el diálogo vocal-instrumental, en el que los momentos de monodia se entrelazan con pequeñas exposiciones orquestales.

#### IV. Omina sol temperat

Este movimiento, escrito para barítono solista sigue describiendo la naturaleza: el sol es presentado como fuente de bienestar, y retratado musicalmente a través de destellos de luz en las corcheas del piano. En un ambiente tranquilo como de ensueño, el solista invita al amor, en donde aparece el personaje de Cupido, paradójicamente este elemento contrasta con el carácter sombrío que presenta Orff en términos musicales.

Al igual que en el movimiento previo, tiene poca participación instrumental y el lenguaje musical se centra en la figura del solista. Además, es importante mencionar que las frases están diseñadas en formato 4 + 4 (Ejemplo 4.1).

The musical score for 'Omina sol temperat' is presented in two systems. The first system shows the vocal line (Bar.-S.) and piano accompaniment (Gisp. and piano). The vocal line consists of two 4-measure phrases. The piano accompaniment features delicate sixteenth-note patterns. Performance markings include 'a tempo', 'pp', 'rubato', and 'rit.'.

et io-cum-dis im-pe-rat de-us pu-e-ri-lis. Re-

- rum fan-ta no-vi-tas in sol-lem-ni ve-re et ve-ris auc-to-ri-tas lu-bet nos gau-de-re, vi-

**Ejemplo 4.1:** Frase de cuatro + cuatro

Otro elemento por rescatar es el término “attaca” que aparece al final del movimiento, el cual indica que el intérprete comience la sección o parte siguiente sin hacer pausas.

## V. Ecce gratum

El movimiento narra el regreso y disfrute de la primavera que hace florecer la bella naturaleza resurgida por el sol, en contraposición con el frío invernal; desaparece todo tipo de tristeza.

Previamente en el documento, se mencionó las influencias del canto gregoriano y de algunos elementos medievales en esta obra escrita dentro del Modernismo, presentes en la obra Orffiana<sup>20</sup>, la introducción del Ecce gratum es un claro ejemplo de este elemento, a través de la entonación inicial (Ejemplo 5.1).



**Ejemplo 5.1:** Entonación inicial

El movimiento es tripartito, las tres secciones hacen una reiteración del material musical con variaciones del texto y cada una de ellas inicia con una entonación.

<sup>20</sup> Orffiana: Término utilizado para referirse a la obra de Carl Orff.

## VI. Tanz

Surge por primera vez un movimiento meramente instrumental, con el título “danza” de acuerdo con su traducción desde el alemán antiguo. El movimiento está estructurado en forma ABA, en el que la parte A se caracteriza por una secuencia métrica de 4/4, 3/8 y 4/4 (Ejemplo 6.1).

The musical score for 'VI. Tanz' is presented in two systems, I and II. System I consists of two staves: the upper staff is for the first violin (I) and the lower for the first viola (II). The first violin part is marked *ff* Archi Ottoni and the first viola part is marked *ff* Archi. The tempo is indicated as  $\text{♩} = 132$ . The time signatures for the first violin part are 2/4, 3/8, 2/4, 4/4, 3/8, and 4/4. System II also consists of two staves: the upper staff is for the second violin (II) and the lower for the second viola (II). The second violin part is marked *mf* Archi pizz. and the second viola part is marked *f*. The tempo is also indicated as  $\text{♩} = 132$ .

**Ejemplo 6.1:** Secuencia métrica

La parte B es una danza más lenta y con menos densidad armónica, con menos protagonismo rítmico y más enfocado en el elemento melódico.

Posteriormente se recapitula la parte A, esta vez con modificaciones en el registro y algunas figuraciones rítmicas.

## VII. Floret Silva

Se recapitula de nuevo al tema de la naturaleza, donde remite a la imagen del bosque verde y florido. Dicha contemplación del bosque despierta nostalgia en la doncella, quien se entristece por la partida de su amigo. Ella, abandonada, contempla el bosque desde la ventana y se pregunta a sí misma “¿a dónde estará el?” y ella misma se responde “por aquí, lo acabo de ver pasar por caballo”. El movimiento está estructurado en un ABC, con repetición. Además, es una de las secciones de la obra con mayor intervención percusiva.

El movimiento tiene alternancias métricas de 3/4, 2/4 características del Modernismo (Ejemplo 7.1)

The musical score for 'Floret Silva' is presented in two staves: Soprano (S) and Bass (B). The tempo is marked as  $\text{♩} = 176$ . The key signature is one sharp (F#). The score is divided into three measures, each with a different time signature: 3/4, 2/4, and 3/4. The vocal line (S) is marked with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment (B) is also marked with a forte (*f*) dynamic and consists of a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The lyrics are: Flo - ret, flo - ret, flo - ret sil - va no - bi - lis,

Ejemplo 7.1: Alternancia métrica

## VIII. Chramer, gip die varme mir

Aparece por primera vez un movimiento en alemán medieval. Este extracto constituye parte del diálogo entablado entre Maria Magdalena y un mercader, *Krämer*, a quien la joven le pide venderle el rubor de color azul puesto bajo sus ojos.

Maria Magdalena quiere mostrar su belleza para agradar, atraer a los jóvenes y seducirlos, entonces acude a la seducción para que los hombres la miren y admiren.

El movimiento comienza con coro de sopranos, quienes representan a Maria Magdalena (Ejemplo 8.1), a lo que responden altos, tenores y bajos en *bocca chiusa*, sugiriendo el deseo del pueblo que la observa (Ejemplo 8.2).

61 *quasi andante*  $\text{♩} = 132 - 144$   
 Coro piccolo *p semplice*  
 Solo alternati oppure coro piccolo  
 1. Chra - mer, gip die var - we mir,  
 2. Min - net, tu - gent - li - che man,  
 3. Wol dir, Werlt, daz du bist  
 Sonagli *p* *pp*

**Ejemplo 8.1:** Coro femenino representando a Maria Magdalena

Coro grande  $\text{♩} = 60$   
*a bocca chiusa* *poco rit. a tempo*  
 C *pp*  
 T *pp* *a bocca chiusa*  
 B *pp* *a bocca chiusa*

**Ejemplo 8.2:** Bocca chiusa representando al pueblo

## IX. Reie

En forma de introducción, se inicia con un movimiento instrumental que expondrá un primer motivo melódico que posteriormente se desarrollará en el movimiento 10. Dicho movimiento está estructurado en forma AB, articulado principalmente por su tempo. Se continúa con un pequeño movimiento en alemán medieval, **Swaz hie gat umbe**, en el que utiliza la técnica compositiva de la imitación, otra técnica antigua, esta técnica es presentada por medio de

en un diálogo entre mujeres y hombres, el cual sugiere un coqueteo entre un joven y una doncella, quienes bailan juntos durante el verano. (Ejemplo 9.1)

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The score is written in a homophonic texture, with all voices moving in parallel motion. The lyrics are 'Swaz hie gat um - be, daz'. The music features a strong rhythmic pattern with accents and a dynamic marking of *f* (forte). The Soprano and Contralto parts are in the upper register, while the Tenor and Bass parts are in the lower register. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes.

**Ejemplo 9.1:** Técnica compositiva de imitación que sugiere el coqueteo entre un joven y una doncella

Ese momento de encuentro entre ambos personajes, se retrata musicalmente en la sección B a través de la textura homofónica. **Chume, chum geselle min**, representa la segunda parte de este movimiento, que da seguimiento a la temática inicial. El personaje de la doncella permanece en la dramaturgia, en esta ocasión la narrativa se muestra en un solo de contralto, con un carácter simple, cálido y tranquilo. La doncella seduce al joven y lo invita a acercarse a ella. Posteriormente, la textura se ve modificada a través de una recapitulación del “*Swaz hie gat umbe*”, donde se retoma el personaje del joven.



## X. Were diu werlt alle min

En este movimiento, en un formato AB, el poeta se plantea un escenario de opulencia, en el que, si fuese dueño del mundo entero, renunciaría con tal de que la Reina de Inglaterra estuviese en sus brazos. De acuerdo con Quirós<sup>21</sup>, es probable que esta reina, Eleonor de Aquitania, haya sido una protectora de poetas de la época.

Comienza con una fanfarria de trompeta abrupta y fuerte con amplia textura sonora. Las siguientes frases orquestales reintroducen parte del material del comienzo del “Reie”. (Ejemplo 10.1)

The image shows a musical score for two trumpet parts, labeled I and II. The time signature is 4/4, and the tempo is marked as quarter note = 138. The music is written in treble clef and features a dense, rhythmic texture with many notes and rests, characteristic of a fanfare. The dynamic is marked as ff (fortissimo). The score is for two trumpet parts, labeled I and II, and includes the instruction 'ff Tr., Trbni'.

**Ejemplo 10.1:** Fanfarria

Tanto el material vocal como instrumental, podría dar un carácter marcial y solemne, en respuesta del tinte aristocrático del texto.

<sup>21</sup> Quirós, Manuel, *La Edad Media, los Carmina bruna y Carl Orff*, (Costa Rica: Editorial UCR: 2007), p.186.

## XI. Estuans interius

En este movimiento solístico, da inicio la segunda parte del Carmna Burana: *In Taberna*, dedicada a los placeres y vicios. Inicia con un tono sombrío y oscuro, expresa un sentimiento de dolor que podría realizar un retrato de la pobre condición humana y sus vicios, al amor, el juego y el vino, los tres placeres del goliardo. El motivo se compone de dos elementos: El recurso rítmico está compuesto por un saltillo reiterativo, tanto en el solo como en su acompañamiento; y posteriormente el interválico, específicamente conformado por el intervalo de segunda. (Ejemplo 11.1)

64

Bar.-S. ut per vi - as a - e - ris va - ga fer - tur a - vis,

**Ejemplo 11.1:** Motivo melódico que representa vicios y placeres

## XII. Olim locus coulerai

Este movimiento solístico con coro, retrata la imagen de un cisne cocinado, que pronto va a ser servido en la mesa. El espacio escénico es una hoguera con el fuego ardiendo y muestra a un animal pasivo que sufre. Esta melodía tiene particularidades en términos de registro vocal, ya que su extensión es estridente y aguda, que escenifica el sufrimiento del cisne. (Ejemplo 12.1)

90

dum cig - nus e - go fu - eram.  
pro - pi - nat me nunc da - pifer,  
den - tes frenden - tes vi - de-o:

**Ejemplo 12.1:** Extracto del solo de tenor que representa el sufrimiento del cisne

### XIII. Ego sum abbas

En este movimiento se observa una especie de canto litúrgico antiguo con entonación monótona, aspecto recurrente en la estructura musical de Carl Orff (Ejemplo 13.1). Nuevamente la música responde a esa fuerte influencia medieval con melodías simples y de poco desarrollo en cuanto a rango vocal. El texto es una sátira, donde los bebedores y jugadores, culpan al destino de sus desgracias, pierden el dinero y su alegría, y finalmente arremeten contra “La Fortuna”.

Bar.-S. et in sec-ta De-ci-i vo-lun-tas me-a'st, et qui ma-ne me que-sie-rit in ta-ber-na, post ves-peram

Bar.-S. nu-dus e-gre-die-tur, et sic de-nu-da-tus, sic de-nu-da-tus ve-ste cla - ma - bit:

#### Ejemplo 13.1. Entonación monótona de barítono de influencia medieval

El acompañamiento tiene poca intervención y la atención se centra en el texto satírico y su dicotomía con las formas musicales litúrgicas antiguas.

### XIV. In taberna quando sumus

Este movimiento constituye una defensa satírica de la bebida. En la escena se juega, se bebe, se canta y se conquista a una joven, como forma de protesta ante el cruel destino, para todos, inexorable.

La música se ve teñida por el humor, en el que presenta diferentes personajes de distintas condiciones, pero igualados en una noche de vino.

La música está diseñada por motivos reiterativos, tanto en las partes vocales como instrumentales, dando una impresión de un constante “martilleo”, el cual podría sugerir imágenes de embriaguez y celebración. (Ejemplo 14.1). El desarrollo musical mezcla esos motivos, pero a su vez, va incorporando nuevos elementos musicales dentro del discurso sonoro.

14. In taberna quando sumus 73

The image shows a musical score for the piece '14. In taberna quando sumus'. It features vocal parts for Tenor (T) and Bass (B), and instrumental parts for Viola (Vla), Oboe and Clarinet (Ob. Clar.), Bassoon and Contrabassoon (Cb., Fag., C. Fag.), and Timpani (Imp.). The tempo is marked 'mf sempre eccitato' and the time signature is 4/4 with a quarter note equal to 132. The lyrics are: 'In ta-ber-na quando su-mus, non cu-ra-mus quid sit lu-mus,'. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mf), articulation (accents), and performance instructions like 'pp Arehli pizz.' for the timpani.

**Ejemplo 14.1:** Motivo rítmico que sugiere imágenes de embriaguez y celebración

## XV. Amor volat indique

En este movimiento, inicia la última sección del Carmina Burana, el *Coeur d'amor*. Estructurado en ABA, es interpretado por coro de niños y solista soprano. El movimiento retoma el tema del amor a través del personaje de cupido. La sección instrumental y vocal se encuentra articulada por la métrica, en el que la parte orquestal se encuentra en 3/4 y la sección vocal en 4/4. Orff realiza figuraciones musicales que complementan la acción escénica de la obra, tal como el quintillo de semicorcheas, que simulan los suspiros del personaje (Ejemplo 15.1)

The image shows a musical score for 'Ejemplo 15.1'. It features a melodic line in 5/4 time with a tempo of 120. The score includes the instruction 'sospirando' and a dynamic marking 'pp'. The melodic line consists of a series of eighth notes grouped in quintuples, which are described in the text as simulating sighs.

**Ejemplo 15.1:** Motivos melódicos que simulan suspiros

## XVI. Dies, nox et omnia

El presente movimiento para solista barítono da continuidad al tema del amor. Se retrata la escena de un joven que suspira día y noche por una mujer. Sin embargo, siente un gran temor y acude a sus compañeros con más experiencia.

Orff da una caracterización juvenil al solo, solicitando un color tenoril y dulce. La textura melismática y de amplios rangos, sugiere un carácter fantasioso e idealista (Ejemplo 17.1), partiendo de un material melódico que conforma la base principal para el movimiento.

The image shows a musical score for a baritone soloist and two piano parts. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The baritone part (Bar-S) features a melismatic line starting with a fermata, marked *molto rubato*. The lyrics "grand ey do - lur," are written below the baritone staff. The piano parts (I and II) are marked *pp* and *colla parte*. The piano I part has a fermata on the first measure, and the piano II part has a fermata on the first measure. The score ends with a double bar line.

**Ejemplo 17.1:** Frase melismática

## XVII. Stetit pueda

Surge la figura de la doncella con una túnica roja, a través de un solo de soprano. La estructura se compone de dos motivos, uno melódico conformado por dos saltos de quinta consecutivos (Ejemplo 17.1) y el segundo, rítmico, narrado por el piano. Dicho motivo se recapitulará reiteradamente en diferentes disposiciones. (Ejemplo 17.2)

89

113 *tusinghevole*  
*rubato*  
*p*

Ste - tit pu - el - la

**Ejemplo 17.1:** Motivo melódico de quintas.

*pp* *Archi*

**Ejemplo 17.2:** Motivo rítmico que se reitera en el solo y en la instrumentación

## XVIII. Circa mea pectora

Es el primer movimiento en dos idiomas, latín y alemán medieval. El joven manifiesta tristeza, pues no llega su amada para realizar lo que se ha propuesto: “desatar sus ataduras virginales”

Hay dos caracteres predominantes en la obra, el coro masculino y el solista en 6/4, que representa la zozobra y la tristeza del personaje (Ejemplo 18.1) y, por otro lado, la esperanza y alegría de su regreso, representada por el coro femenino y la palabra reiterada *mandaliet*<sup>22</sup>. (Ejemplo 18.2)

18. Circa mea pectora

Bariton Solo

118 6/4  $\text{♩} = 132$  *p ardente*

Cir - ca me - a pec - to - ra mul - ta sunt sus - pi - ri - a

Detailed description: This is a musical score for a baritone solo in 6/4 time. The tempo is marked as 132 beats per minute. The dynamics are *p* (piano) and *ardente* (ardent). The melody consists of a series of eighth notes with a dotted quarter note, creating a somber and expressive line. The lyrics are in Latin: 'Circa mea pectora multa sunt suspiria'.

**Ejemplo 18.1:** Parte A del movimiento

S C

*2/4* *p* *ancora più mosso*

*unis* *f*

Man-da-liet, man-da-liet, min ge-sel-le chu-met niet, man-da-liet, man-da-liet, min ge-sel-le chu-met niet!

Detailed description: This is a musical score for a chorus in 2/4 time. The tempo is marked as *ancora più mosso* (still more motion). The dynamics are *p* (piano) and *f* (forte). The melody is a rhythmic pattern of eighth notes with accents, creating a sense of hope and joy. The lyrics are in Middle High German: 'Man-da-liet, man-da-liet, min ge-sel-le chu-met niet, man-da-liet, man-da-liet, min ge-sel-le chu-met niet!'.

**Ejemplo 18.2:** Motivo *mandaliet* que representa la esperanza y alegría

<sup>22</sup> Interjección de alegría

### XIX. Si puer cum puellula

Imagen del encuentro íntimo entre los dos jóvenes, como resultado del largo cortejo que inició en movimientos previos. Este coro masculino es el primer y único movimiento *a capella*, posiblemente con la intención de retratar el espacio de intimidad entre ambos personajes.

La estructura está compuesta por un diálogo entre tenores y bajos, y ciertas intervenciones del solo de barítono, que, con humor, retrata el juego erótico con la doncella (Ejemplo 19.1). Además, Orff indica que el movimiento debe ser realizado por un ensamble de solistas.



**Ejemplo 19.1:** Intervención de barítono que retrata juego erótico

### XX. Veni, veni, venias

Luego de que el joven llama a la doncella, extasiado por su belleza, la describe a través de alabanzas e imágenes descriptivas.

La estructura compositiva está basada en la imitación de mujeres y hombres, retratando el cortejo entre ambos personajes (Imagen 20.1).



El material musical es reiterativo y se encuentra estructurado a doble coro al final del movimiento, en el dónde el coro II, canta *nazaza*, una onomatopeya de carácter alegre.

The image shows a musical score for Example 20.1. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "Veni, ve-ni, veni, veni-as,". The middle staff is an instrumental line with lyrics "Ve-ni, veni, veni, veni, veni-as,". The bottom staff is another instrumental line. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The score is in 4/4 time and features a repetitive melodic motif.

**Ejemplo 20.1:** Imitación entre mujeres y hombres que retrata el cortejo

## XXI. In trutina

El solo de soprano representado en este movimiento aborda dos temas que conflictúan al personaje de la doncella: el amor carnal y espiritual.

El material musical es breve y consiste en una sola exposición, sin desarrollo. La parte instrumental es reiterativa, sin embargo, en el momento donde la cantante mantiene notas largas, el motivo melódico previamente expuesto en la voz, se traslada a la instrumentación (Ejemplo 21.1)

The image shows a musical score for Example 21.1. It consists of two parts. The left part is for Flute (Fl.) and Coro (Cor.). The Flute part is marked *pp dolce espr.* and the Coro part is marked *pp espr.*. The right part is a vocal line with lyrics "In tru-ti-na men-tis". The vocal line is marked *pp* and *molto amoroso ma sempre velato*. The score is in 3/4 time and features a repetitive melodic motif.

**Ejemplo 21.1:** Motivos melódicos que se intercambian entre las voces e instrumentos

## XXII. Tempus est iocundum

En este movimiento interviene una soprano, coro de niños, un barítono y un doble coro. Este poema regresa al tema del amor expresado de una manera sensual. El movimiento es una invitación para gozar la vida y a través de cantos bailables y castañuelas, retrata la naturaleza fresca que impulsa al amor. (Ejemplo 22.1)

En una estructura ABA, la forma se ve articulada por el material rítmico y melódico. La textura es acumulativa, y realiza contrastes progresivos de solista, un coro, dos coros, y un tutti final.

The image displays a musical score for the piece "Tempus est iocundum". It features four staves: Soprano (S), Children's Choir (C), Tenor (T), and Bass (B). The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are: "Tempus est iocundum, o, o, o, o, o vir-gines, o vir-gines,". The score includes various dynamic markings such as *f*, *p*, and *mf*, and includes a repeat sign with first and second endings. The notation is highly rhythmic, with many sixteenth and thirty-second notes, and includes accents and slurs.

Ejemplo 22.1: Vivacidad rítmica

## XXIII. Dulcissime

Este extracto es el movimiento más corto de toda la obra. En la melodía se manifiesta la conclusión de esta breve historia: ella cae, sin tapujos en las redes del amor que el joven había

construido. El carácter del solo podría relacionarse al éxtasis del personaje, en una melodía corta pero libre, extendida, y virtuosa (Imagen 23.1)

Sopran-  
Solo

*con abbandono*  
*p*

Dul - cis - si - me,  
ah

♩ = ca. 132

**Ejemplo 23.1:** Solo de soprano que muestra el éxtasis del personaje

#### XXIV. Ave formosissima

El penúltimo movimiento toma como referencia al personaje de Blancoflor y Helena, heroínas medievales. El joven expresa un saludo y llena de alabanzas a su rosa, mediante un texto musical que parodia a un himno a la virgen María. Es una breve pero conmovedora expresión de júbilo, en un llamado a la Diosa Venus (Diosa del amor y la fertilidad). Musicalmente se compone de un diálogo pregunta-respuesta, en la que instrumentación responde al coro siempre con el mismo motivo melódico (Ejemplo 24.1)

*estatico*

*ff sempre ben tenuto*

*rubato*

*c. p.*

**Ejemplo 24.1:** Diálogo entre coro y sección instrumental

## XXV. Fortuna Imperatrix Mundi

La obra es cíclica, tal como la rueda de la fortuna y es la intención musical de Orff, reiterar el movimiento en el cual comenzó (Ejemplo 25.1). La Diosa Fortuna reaparece y la rueda comienza a girar una y otra vez, pues nadie se escapa de ella.

Orff recapitula ese primer movimiento, en alegoría de la vida misma del ser humano: Nacer, vivir, morir y nacer.

25. O Fortuna (141)

*3/4 Pesante*  $\text{♩} = 60$  *poco stringendo*

Soprani  
Contralti  
Coro  
Tenori  
Bassi

O For - tu - na, ve - lut Lu - na sta - tu va - ri - a - bi - lis,

**Ejemplo 25.1:** Recapitulación del primer movimiento: la Fortuna

## **Análisis de ediciones**

La gran mayoría de ediciones del *Carmina Burana* son de la casa editorial Schott, una de las editoriales más antiguas y prestigiosas de Alemania.

Para el montaje de este proyecto, se realizó un análisis de tres partituras editadas por Schott: La primera, una versión de piano y voces; la segunda es el arreglo a dos pianos, ensamble de percusión y voces, y, por último; la obra original con instrumentación orquestal.

Una vez culminado el montaje de esta obra para optar por el grado licenciatura en dirección coral de la Universidad Nacional, una de las primeras recomendaciones que se podrían sugerir, es realizar un estudio de la obra con las distintas ediciones de manera integral, ya que cada una de las versiones responde preguntas distintas que surgirán durante el abordaje del repertorio, y, por lo tanto, se complementarán a la hora de tomar decisiones interpretativas.

### **Orff, Carl. *Carmina Burana: Cantiones profanae*. Mainz: Schott Music, ED 4920, 1984.**

Esta partitura constituye la versión de voces y reducción de piano. Esta es la edición que más se utiliza y de mayor acceso en Costa Rica, sin embargo, la partitura presenta varios retos. Uno de los retos es la poca legibilidad del texto. En secciones con mucha densidad armónica, los textos suelen aparecer muy pequeños y poco espaciados. Además, la tipografía puede parecer hecha a mano y hace que el texto sea poco claro. Sin embargo, la edición tiene mucha claridad articuladora y los elementos musicales escritos, concuerdan con las versiones interpretativas mundialmente reconocidas. Se adjuntan dos correcciones, que deben tomarse en cuenta a la hora de utilizar esta edición:

- El movimiento “*Si pues cum pullula*” es originalmente para solistas (2 Bajos, 1 Barítono y 3 tenores), elemento que no especifica la partitura.
- Dos compases antes del compás de ensayo 15 del movimiento 3, presenta un error textual. El texto correcto es: “*in vestitu vario, Phebus principatur*”.

**Orff, Carl. *Carmina Burana: Cantiones profanae*. Mainz: Schott Music, ED 2877, 1965.**

Esta edición de voces, percusión y doble piano tiene mucha más legibilidad, además cuenta con revisiones actualizadas con las que se corrigieron los problemas referentes a los errores textuales de la versión previamente mencionada. Es importante destacar, que tanto en esta edición 2877 como 4920 (la anteriormente mencionada), las métricas están escritas arriba del pentagrama y eso suele presentar problemas en los primeros acercamientos a la lectura del material. Se recomienda hacer anotaciones métricas al inicio del montaje. Esta versión no es recomendable para los coristas, ya que la instrumentación hace muy densa la lectura para los cantantes y el tamaño de letra es muy pequeño, sin embargo, se sugiere tomar de referencia esta versión, con el objetivo de clarificar las confusiones textuales. Esta versión no siempre clarifica la clasificación de los divisis. En caso de presentar dudas referentes a las divisiones vocales, observar la edición esta edición.

**Orff, Carl. *Carmina Burana: Cantiones profanae*. Mainz: Schott Music, BSS 34 987, 1965.**

La edición orquestal se encuentra mucho más completa en término de matices, agógica e indicaciones de carácter. Durante el montaje, se tomó como referencia numerosas indicaciones de esta edición, las cuales no están presentes en las otras. Se recomienda realizar una

comparativa entre esta edición y la versión con piano, para así enriquecer y fundamentar las decisiones referentes al color y el timbre del piano.

### **Análisis de discografía**

#### **Atlanta Symphony Orchestra and Chorus, Robert Shaw (Telarc, 1990) CD-80056**

La interpretación de Robert Shaw es muy fiel a la partitura en términos articulatorios y de tempo. Cabe rescatar que la técnica y el control vocal del coro es de alto nivel. A pesar de la exigencia técnica que solicita la obra, la agrupación se escucha cómoda y la textura vocal se muestra nítida y empastada. Uno de los elementos negativos que considero que tiene la versión, fueron las decisiones a nivel de dicción, ya que utilizó un latín italianizado. Se debe recordar que los textos fueron realizados en su mayoría por goliardos alemanes y en mi opinión, con el objetivo de procurar una interpretación históricamente informada, se debe priorizar el uso del latín germánico. Considero que esta interpretación puede resultar una buena referencia para solventar dudas musicales e interpretativas.

#### **Chicago Symphony Orchestra and Chorus, James Levine (Grammaphon, 1985) 415 136-2**

#### **GH**

En esta edición, los tempos son ligeramente más rápidos que la primera versión, y presenta mucha más claridad textual. Es evidente la experiencia operática de James Levine en el abordaje solístico, que queda en evidencia con el trabajo dramático y teatral de las voces. Es sumamente rescatable el impresionante trabajo que hizo Levine en términos de precisión

articulatoria y la dosificación de la energía y preparar los puntos de clímax de la obra. Otro punto de comparación con el disco previo es la utilización del latín germánico en la obra. En mi opinión, todos los argumentos previamente mencionados, hacen de esta versión una de las referencias más completas e integrales que existen de la obra a nivel de discografía.

**London Symphony Orchestra and Chorus, André Previn (EMI Digital, 1986) CDC 7 47411**

**2**

La versión de André Previn es particularmente rápida y tiene poca coincidencia con las indicaciones originales de la partitura en términos de tempo. El balance orquesta-coro es mucho más sofisticado, hay que recordar que la composición instrumental de Orff es sumamente densa y fácilmente puede consumir la textura coral, por lo tanto, es digno de rescatar estas referencias con buen balance estructural de voces e instrumentos. De las tres versiones, es la de menor preferencia en el abordaje de los solistas, el Carmina Burana es una cantata escénica y en mi opinión, el discurso no puede ser solamente musical, en lo contrario, debe procurarse un lenguaje escénico, teatral y dramático en la narración musical.

Si bien es cierto, tiene elementos musicales sumamente destacables, considero que es la versión de menor preferencia de las tres expuestas. Sin embargo, en miras de comprender la orquestación, la versión ofrecerá claridad y exactitud instrumental.



## **Recomendaciones interpretativas**

Tras un año de montaje y preparación, se considera que uno de los elementos de mayor importancia a la hora de acercarse al Carmina Burana, es la preparación previa al ensayo. Hay muchos elementos musicales que se ven profundamente influenciados por el contexto histórico, social y musical, tanto de los textos como la obra en sí misma, por lo tanto, el Carmina Burana no puede verse de manera superficial, sino que debe estar acompañada en todo momento de su trasfondo y contexto.

Al ser una de las obras corales más interpretadas de la historia, existen numerosas versiones sumamente superficiales y poco sustentadas, e incluso existe en el inconsciente colectivo, nociones interpretativas de la obra que poco se relacionan con las intenciones originales del compositor. Se debe ser cuidadoso a la hora de tomar referencias auditivas, ya que muchas versiones son ostentosas y efectistas, y por ello, es necesario observar con “ojo clínico” la partitura y no dejarse llevar por las preconcepciones de la obra.

Se recomienda estudiar en primer lugar, la instrumentación orquestal y la reducción pianística, con el objetivo de entender cuáles son las verdaderas necesidades musicales en referencia a la marcación del director. Si el director decide respetar fielmente la pirámide gestual, existen muchos cambios métricos que pueden fácilmente confundir al músico. Es decir, el gesto debe estar en función de la frase musical y la textura instrumental, y no de la métrica.

Es importante mencionar que el mayor reto que tiene la obra es la demanda vocal tanto en los solistas como coristas. Es por ello, que la dosificación es de vital importancia, con el fin de evitar fatiga en los cantantes. Para lograrlo, es importante prestar una profunda atención a las dinámicas planteadas y posteriormente, solicitar un balance prudente de parte de los

instrumentistas, ya que fácilmente pueden llegar a demandar volúmenes poco adecuados para las voces.

Se recomienda iniciar la obra de atrás para adelante, ya que los movimientos de mayor dificultad se encuentran en la tercera sección de la obra, de esa forma se tendrá más tiempo para madurar los movimientos en términos musicales y técnicos al transcurrir el proceso de montaje.

El movimiento 6 es la sección que demanda mayor entendimiento técnico al director, se recomienda siempre dirigir la melodía (ya que muchas veces hay poliritmia presente). Por otro lado, en la frase del compás de ensayo 39, se le recomienda al director aplaudir primero la figura métrica y posteriormente trasladarlo a la dirección, ya que la acentuación fácilmente desfaza la estabilidad rítmica.

En movimientos lentos como *Veris feta facies*, *Olim laces colueram e in trutina*, se recomienda dirigirlos en subdivisión, ya que las pulsaciones largas pueden generar confusión rítmica.

Finalmente, se debe destacar que el Carmina Burana es una obra percutiva. La esencia y la espina dorsal de la obra, se encuentra en el ritmo desde todas sus vertientes: texto, ataque, acentuación, articulación, métrica e instrumentación. Por lo tanto, la exigencia rítmica no debe pasar desapercibida, considero que aquel director que encontró el verdadero discurso rítmico de la obra, en términos micro y macro, encontró la verdad narrativa que pretende brindar al público el Carmina Burana.

## Conclusiones

El Carmina Burana es una obra de un enorme aporte pedagógico para un director coral u orquestal de nivel avanzado. Si bien es cierto, un primer acercamiento a la obra podría sugerir erróneamente ser sencilla, lo cierto es que la obra demanda de una gran exigencia técnica y musical para agrupaciones corales y solistas, y sobre todo exige una solvencia interpretativa profunda al director, razón por la cual, se considera que dota de múltiples herramientas interpretativas que pueden ser de gran aporte académico a la formación de futuros directores y al análisis del abordaje musical de obras del Siglo XX y XXI.

La presente investigación hizo hincapié en elementos modernistas como las texturas sin centro tonal, la inestabilidad métrica y la tendencia por recuperar influencias de épocas anteriores, tal como se observa en el Carmina Burana y el constante tinte medieval que se ve impresa en su música. Dicha tendencia exige a los intérpretes a realizar interpretaciones histórico-informadas, ya que el trasfondo de la obra repercute de manera directa en decisiones sobre la articulación, color vocal, dinámica, carácter y tempo.

Es de destacar los hallazgos sobre el trabajo de Carl Orff dentro de las circunstancias en las que se encontraba. En una época donde el modernismo buscaba disrupción completa de las formas y estructuras, alejándose de los estándares interpretativos que se construyeron hasta el momento; Orff brinda una opción alternativa que no desliga la herencia musical, en este caso del medievo, de los nuevos lenguajes. Es por ello que se podría concluir que uno de los grandes logros que se le pueden otorgar a Orff, es la construcción de puentes entre la tradición y la innovación musical. Orff logró revalorizar y dar a conocer textos que estuvieron olvidados por

más de 700 años, tendiendo puentes y reconociendo las voces goliárdicas que criticaron con osadía al poder de su época y defendieron los principios de libertad.

Este documento investigativo hizo un abordaje de la simbología goliárdica que se encuentra en el Carmina Burana y como la misma se ve retratada en las líneas musicales por medio de figuralismos descriptivos. El peso retórico que se encuentra dentro de la obra es de gran importancia, ya que las ideas musicales se suelen conjugar con las ideas dramáticas y escénicas. Ese dominio textual será trascendental en el montaje de la obra, ya que como se hace mención en las recomendaciones interpretativas, el Carmina Burana está lleno de preconcepciones efectistas y superficialmente exuberantes que han alejado la obra de su esencia, los *Codex Buranus*.

Este escrito permitió identificar los mayores retos que presenta la obra, de la cual uno de ellos, en definitiva, es la pronunciación. Hay pocos acuerdos que definen la forma acertada de pronunciar el texto del Carmina Burana y fácilmente se pueden observar referencias discográficas reconocidas, con diferencias sustanciales en términos de dicción. El hecho de tratar con textos medievales, suma complejidad en cuanto a las reglas fonéticas de los mismos.

Otro reto que se logró retratar en el proyecto es la compleja estructura musical del modernismo. Los motivos musicales pocas veces se desarrollan y las frases están construidas por la concatenación de distintos núcleos rítmicos y melódicos, por lo tanto, muchas veces la estructura es articulada por las secciones textuales.

Posteriormente, se realizaron recomendaciones interpretativas y referenciales, con el fin de facilitar el trabajo a un director que se acerque a la obra por primera vez. El proceso de montaje con músicos formados, coros amateurs y coros experimentados brindó un panorama

amplio de cuales podrían ser las posibles dificultades y retos dentro de la obra, y sus alternativas de resolución. No se pretende brindar un “recetario metodológico”, ya que cada coro tiene necesidades distintas y, por consiguiente, la estrategia de ensayo varía de acuerdo a esas necesidades, sin embargo, el proyecto investigativo busca ser una referencia con el fin de anticipar elementos que se enfrentaron en el presente montaje que pueden llegar a ser de utilidad.

Carmina Burana, constituye una de las más interpretadas del Siglo XX, y sin embargo, carece de estudios musicológicos profundos que analicen su forma, razón por la cual se considera necesario volver dirigir la mirada a la investigación de la obra y sus múltiples aportes al repertorio sinfónico coral, con el objetivo no solo de resignificarla sino de observar los múltiples aportes pedagógicos que brinda al director que se acerca a desdeñar los secretos ocultos detrás de esta maravillosa obra.

El Carmina Burana va mucho más allá de la exuberancia, su carácter épico y los fuegos artificiales que se suelen mostrar. Orff alcanzó el enorme logro de encantar a miles de generaciones a través de lenguajes accesibles, teñidos de influencias de la música popular y medieval. Abonando a eso, su amplia paleta de técnicas compositivas, la variedad lingüística que ofrece y las temáticas satíricas, sociales, sensuales, cómicas, y tan sinceras como la misma realidad humana, han emocionado a los públicos hasta el día de hoy.

Decía el antiguo poeta inglés, Samuel Johnson: “El verdadero arte de recordar es prestar atención” y eso fue lo que justamente alcanzó Orff con su obra maestra, colocar los ojos del mundo moderno en aquellos textos que fueron olvidados por siglos y trazar puentes donde lo antiguo y lo innovador se enlazaran, y al igual que la rueda de la Diosa Fortuna, esto nos lleva a nuestro punto de partida y a su vez de conclusión, ¿Qué ha fascinado a los públicos actuales, que

han convertido al Carmina Burana en una de las obras corales más interpretadas de la era moderna? Podríamos extender una larga lista de justificantes sin llegar a una conclusión única, sin embargo, se puede coincidir que el ser humano históricamente ha sentido un magnetismo inevitable en revelar los secretos del pasado y Orff no fue la excepción al demostrar con su magistral pluma, que hay un punto de encuentro donde lo moderno y lo antiguo no son excluyentes

## Bibliografía

### Libros

Babcock, Jonathan. *Carl Orff's Carmina Burana: An analysis of the works performance practice on commercial recordings*. Hatford: University of Hartford, 2003.

Bayley, Adam. *Recorded Music: Performance, Culture and Technology*. New York: Cambridge University Press, 2010.

Casquero, Marcos, *El mundo de los goliardos y clérigos vagabundos*. España: Estudios humanísticos de filología, 1979.

Dcamp, Richard. *The drama of Carl Orff: From unerwünscht to post-modernity*. Iowa: University of Iowa, 1995.

Glasscock, Samuel. *Carl Orff and The Carmina Burana, an examination of the, the historical, musical and social implications of his work, and its reception in North America*. Louisville: University of Louisville, 1998.

Kater, Michael. *Composers of the Nazi Era*, England: Oxford University Press, 2000.

Sparisci, Luciana. *Los recursos retóricos de los Carmina Burana*. Barcelona: Fundação Engo, 2000.

Stanley, Sadie. *Hans, Oper, Operette, Konzert*. Mohn: Ratgerberverlag Reihard: 1967.

Stevens, Dennis. *A history of song*. New York: W.W. Norton: 1963.

Walsh, Michael. *Love lyrics from the carmina burana*. North Carolina: University of North Carolina: 1993.

## Discografía

Orff, Carl. *Carmina Burana*. Eugen Jochum with the Choir and Orchestra of the Berlin Opera.

Hamburg: Deutsche Grammophon 447437-2, 1995.

Orff, Carl. *Carmina Burana*. Robert Shaw with Atlanta Symphony Orchestra and Chorus.

Cleveland: Telarc CD-80056, 1990.

Orff, Carl. *Carmina Burana*. James Levine with Chicago Symphony Orchestra and Chorus.

Hamburg: Dutch Grammophon 136-2 GH, 1985.

Orff, Carl. *Carmina Burana*. André Previn with London Symphony Orchestra and Chorus.

London: EMI Digital CDC 7 47411 2, 1986.

## Partituras

Orff, Carl. *Carmina Burana: Cantiones profanae*. Mainz: Schott Music, ED 4920, 1984.

Orff, Carl. *Carmina Burana: Cantiones profanae*. Mainz: Schott Music, ED 2877, 1965.

Orff, Carl. *Carmina Burana: Cantiones profanae*. Mainz: Schott Music, BSS 34 987, 1965.

## Enlaces

Dotsey, Calvin, *Wheel of fortune: Orff's Carmina Burana*, Visto el 5 de octubre del 2022. [https://](https://houstonsymphony.org/carmina-burana/)

[houstonsymphony.org/carmina-burana/](https://houstonsymphony.org/carmina-burana/)

Peltzer, Juan Felipe, *La lucha contra la superioridad*, Visto el 14 de noviembre del 2022.

[www.cefadigital.edu.ar/bitstream/](http://www.cefadigital.edu.ar/bitstream/)

1847939/947/1Federico%20El%20Grande\_Peltzer%2C%20J.%20F.\_4.pdf



## Anexos

### I.- FORTUNA IMPERATRIX MUNDI

#### 1. O Fortuna

O Fortuna  
 velut luna  
 statu variabilis,  
 semper crescis  
 aut decrescis;  
 vita detestabilis  
 nunc obdurat  
 et tunc curat  
 ludo mentis aciem  
 egestatem,  
 potestatem  
 dissolvit ut glaciem.

Sors immanis  
 et inanis,  
 rota tu volubilis,  
 status malus,  
 vana salus  
 semper dissolubilis,  
 obumbrata  
 et velata  
 michi quoque niteris;  
 nunc per ludum  
 dorsum nudum  
 fero tui sceleris.

Sors salutis  
 et virtutis  
 michi nunc contraria,  
 est affectus  
 et deffectus  
 semper in angaria.  
 Hac in hora  
 sine mora  
 corde pulsum tangite;  
 quod per sortem  
 sternit fortem,  
 mecum omnes plangite!

### I.- FORTUNA EMPERATRIZ DEL MUNDO

#### 1. Oh Fortuna

Oh Fortuna,  
 variable como la Luna  
 como ella creces sin cesar  
 o desapareces.  
 ¡Vida detestable!  
 Un día, jugando,  
 entristeces a los débiles sentidos,  
 para llenarles de satisfacción  
 al día siguiente.  
 La pobreza y el poder  
 se derriten como el hielo.  
 ante tu presencia.

Destino monstruoso  
 y vacío,  
 una rueda girando es lo que eres,  
 si está mal colocada  
 la salud es vana,  
 siempre puede ser disuelta,  
 eclipsada  
 y velada;  
 me atormentas también  
 en la mesa de juego;  
 mi desnudez regresa  
 me la trajo tu maldad.

El destino de la salud  
 y de la virtud  
 está en contra mía,  
 es atacado  
 y destruido  
 siempre en tu servicio.  
 En esta hora  
 sin demora  
 toquen las cuerdas del corazón;  
 el destino  
 derrumba al hombre fuerte  
 que llora conmigo por tu villanía.

## 2. Fortune plango vulnera

Fortune plango vulnera  
stillantibus ocellis  
quod sua michi munera  
subtrahit rebellis.  
Verum est, quod legitur,  
fronte capillata,  
sed plerumque sequitur  
occasio calvata.

In Fortune solio  
sederam elatus,  
prosperitatis vario  
flora coronatus;  
quicquid enim florui  
felix et beatus,  
nunc a summo corruui  
gloria privatus.

Fortune rota volvitur:  
descendo minoratus;  
alter in altum tollitur;  
nimis exaltatus  
rex sedet in vertice  
caveat ruinam!  
nam sub axe legimus  
Hecubam reginam.

## 3. Veris leta facies

Veris leta facies  
mundo propinatur,  
hiemalis acies  
victa iam fugatur,  
in vestitu vario  
Flora principatur,  
nemorum dulcisono  
que cantu celebratur.

Flore fusus gremio  
Phebus novo more  
risum dat, hoc vario  
iam stipate flore.  
Zephyrus nectareo  
spirans in odore.  
Certatim pro bravio  
curramus in amore.

Cytharizat cantico  
dulcis Philomena,  
flore rident vario  
prata iam serena,  
salit cetus avium  
silve per amena,  
chorus promit virginum  
iam gaudia millena.

## 2. Llanto por las ofensas de Fortuna

Lloro por las ofensas de Fortuna  
con ojos rebosantes,  
porque sus regalos para mí  
ella rebeldemente se los lleva.  
Verdad es, escrito está,  
que la cabeza debe tener cabello  
pero frecuentemente sigue  
un tiempo de calvicie.

En el trono de Fortuna  
yo acostumbraba a sentarme noblemente  
con prosperidad  
y con flores coronado;  
evidentemente mucho prosperé  
feliz y afortunado,  
ahora me he desplomado de la cima  
privado de la gloria.

La rueda de la Fortuna gira;  
un hombre es humillado por su caída,  
y otro elevado a las alturas.  
Todos muy exaltados;  
el rey se sienta en la cima,  
permítanle evitar la rutina  
ya que bajo la rueda leemos  
que Hécuba es reina.

## 3. La cara jovial de la primavera

La cara jovial de la primavera  
está de frente al mundo;  
la severidad del invierno  
ahora huye derrotada  
con variada vestimenta.  
Flora reina,  
y en el espeso bosque  
es alabada con agradables himnos.

Postrado en el regazo de Flora,  
Febo nuevamente  
ríe con más de una  
flor a la que está unido.  
Céfiro con dulce aliento  
perfuma su camino.  
Nos abandona raudo  
para competir por el premio del amor.

Aves cantando,  
dulce Filomena;  
varias flores sonrientes  
en prados apacibles;  
una bandada de pájaros revolotea  
por el bosque placentero,  
y un coro de doncellas ofrece,  
felicidad por millares.

## 4. Omnia Sol Temperat

Omnia sol temperat  
 purus et subtilis,  
 novo mundo reserat  
 facies Aprilis,  
 ad amorem properat  
 animus herilis  
 et iocundis imperat  
 deus puerilis.

Rerum tanta novitas  
 in solemnibus vere  
 et veris auctoritas  
 jubet nos gaudere;  
 vias prebet solitas,  
 et in tuo vere  
 fides est et probitas  
 tuum retinere.

Ama me fideliter,  
 fidem meam noto:  
 de corde totaliter  
 et ex mente tota  
 sum presentialiter  
 absens in remota,  
 quisquis amat taliter,  
 volvitur in rota.

## 4. El sol conforta a todos

Conforta a todos el sol  
 puro y fino;  
 está de nuevo radiante  
 la cara del mundo en abril;  
 hacia el amor se apresura  
 el corazón del hombre,  
 y sobre un pueblo feliz,  
 reina el dios de la juventud.

¡Cuántas novedades  
 en la celebración de la primavera!  
 Su autoridad  
 nos ordena estar contentos.  
 Nos ofrece caminos ya conocidos,  
 y en tu propia primavera,  
 es leal y correcto  
 poseer a tu amante.

Ámame fielmente,  
 piensa que confío en ti;  
 con todo mi corazón,  
 con toda mi voluntad  
 estoy contigo,  
 aun cuando yo esté muy lejos.  
 Quien ama como yo,  
 está girando en la rueda.

## 5. Ecce Gratum

Ecce gratum  
 et optatum  
 ver reducit gaudia,  
 purpuratum  
 floret pratum,  
 Sol serenat omnia.  
 Iam am cedant tristia!  
 Estas redit,  
 nunc recedit  
 Hyemis sevitia.

Iam liquescit  
 et decrescit  
 grando, nix et cetera,  
 bruma fugit,  
 et iam sugit  
 Ver estatis ubera;  
 illi mens est misera,  
 qui nec vivit,  
 nec lascivit  
 sub Estatis dextera.

Gloriantur  
 te letantur  
 in melle dulcedinis,  
 qui conantur,  
 ut utantur  
 premio Cupidinis:  
 simus jussu Cypridis  
 gloriantes  
 et letantes  
 pares esse Paridis.

## 6. Tanz

## 5. Ve complaciente

Ve complaciente  
 y anhelante  
 que la primavera renueva la alegría;  
 un resplandor de color  
 pues la pradera está florecida  
 y el sol ilumina todo.  
 ¡Dejemos que la tristeza se vaya!  
 El verano regresa  
 y desaparece  
 la ferocidad del invierno.

Ya se derrite  
 y desvanece  
 el granizo, la nieve y todo;  
 se dispersa la bruma  
 y ahora se amamanta la primavera  
 de los pechos del verano.  
 El que bajo el reinado de la vida,  
 no disfrute de ella  
 ni la goce  
 es un alma miserable.

Ellos dan gloria  
 y están contentos  
 en la miel del placer.  
 Los que nos afanamos  
 por conquistar  
 el premio de cupido,  
 permítasenos,  
 por orden de Venus, la gloriosa,  
 que estemos contentos,  
 pues somos súbditos de Paris.

## 6. Danza

## 7. Floret Silva Nobilis

Floret silva nobilis  
floribus et foliis.

Ubi est antiquus  
meus amicus?  
Hinc equitavit,  
eia, quis me amabit?

Floret silva undique,  
nach mime gesellen ist mir we.

Gruonet der walt allenthalben  
wa ist min geselle also lange?  
Der ist geriten hinnen,  
o wi, wer sol mich minnen?

## 8. Chramer, Gip Die Varwe Mir

Chramer, gip die varwe mir,  
die min wengel roete,  
damit ich die jungen man  
an ir dank der minnenliebe noete.  
Seht mich an,  
jungen man!  
lat mich iu gevallen!

Minnet, tugentliche man,  
minnecliche frouwen!  
minne tuot iu hoch genuot  
unde lat iuch in hohlen eren schouwen.  
Seht mich an  
jungen man!  
lat mich iu gevallen!

Wol dir, werit, das du bist  
also freuden riche!  
ich wil dir sin undertan  
durch din liebe immer sicherliche.  
Seht mich an,  
jungen man!  
lat mich iu gevallen!

## 7. El noble bosque florece

El noble bosque florece  
con flores y hojas.

¿Dónde está mi  
viejo amante?  
Se ausentó de aquí...  
¡ay! ¿quién me amara?

El bosque florece por doquier  
y yo añoro a mi amante.

Si el bosque está verde por doquier,  
¿por qué mi amante está tan lejos?  
El se ha ido de aquí,  
¡ay! ¿quién me amará?

## 8. El tendero me da color

El tendero, me da el color  
para ruborizar mis mejillas,  
así puedo cazar a los muchachos,  
gracias a ti, por cortejarme.  
¡Miradme,  
muchachos  
y dejadme complaceros!

¡Haced el amor muchacho  
y muchachas adorables!  
El amor os hace intrépidos  
y os permite ser muy honorables.  
¡Miradme,  
muchachos  
y dejadme complaceros!

¡Bienvenido, mundo, tú que  
estás tan lleno de alegrías!  
Yo seré tu esclava,  
siempre segura en tu amor.  
¡Miradme,  
muchachos  
y dejadme complaceros!

## 9. Reie.

Swaz hie gat umbe  
daz sint alles megede,  
die wellent an man  
allen disen sumer gan!

Chume, chum geselle min,  
ih enbite harte din,  
ih enbite harte din,  
chume, chum geselle min.

Suzer rosenvarwer munt,  
chum unde mache mich gesunt,  
chum unde mache mich gesunt,  
suzer rosenvarwer munt.

Swaz hie gat umbe  
daz sint alles megede,  
die wellent an man  
allen disen sumer gan!

## 10. Were Diu Werlt Alle Min

Were div werlt alle min  
von dem mere unze an den Rin  
des volt ih mih darben,  
daz diu chünegin von Engellant  
lege an minen armen.

## 9. Danza circular.

Ellas van de aquí para allá  
todas son doncellas.  
Ellas no han tenido un hombre  
en todo este largo verano.

Ven, ven mi señora  
te imploro lastimoso,  
te imploro lastimoso,  
ven, ven mi señora.

Dulce boca de color rosado,  
ven y haz que me sienta bien,  
ven y haz que me sienta bien,  
dulce boca de color rosado.

Ellas van de aquí para allá  
todas son doncellas,  
ellas no han tenido un hombre  
en todo este verano.

## 10. Si el mundo fuera mío

Si el mundo fuera mío,  
desde el mar hasta el Rhin,  
gustoso lo entregaría  
porque la reina de Inglaterra  
yaciera entre mis brazos.

## 11. Estuans interius

Estatus interius  
 ira vehementi  
 in amaritudine  
 loquor mee menti:  
 factus de materia,  
 cinis elementi  
 similis sum folio,  
 de quo ludunt venti.

Cum sit enim proprium  
 viro sapienti  
 supra petram ponere  
 sedem fundamenti,  
 stultus ego comparor  
 fluvio labenti,  
 sub eudem tramite  
 nunquam permanenti.

Feror ego veluti  
 sine nauta navis,  
 ut per vias aeris  
 vaga fertur avis;  
 non me tenent vincula,  
 non me tenet clavis,  
 quero mihi similes  
 et adiungor pravis.

Mihi cordis gravitas  
 res videtur gravis;  
 iocis est amabilis  
 dulciorque favis;  
 quicquid Venus imperat,  
 labor est suavis,  
 que nunquam in cordibus  
 habitat ignavis.

Via lata gradior  
 more iuventutis  
 implicor et vitiis  
 immemor virtutis,  
 voluptatis avidus  
 magis quam salutis,  
 mortuus in anima  
 curam gero cutis.

## 11. Ardiendo interiormente

Ardiendo interiormente  
 con ira vehemente,  
 en mi amargura  
 hablo conmigo mismo.  
 De materia hecho,  
 mi elemento es la ceniza,  
 soy como una hoja  
 con la que los vientos juegan.

En vista de que es lo propio  
 para que un hombre sabio  
 pueda colocar sobre la roca  
 los cimientos de su morada,  
 soy indómito,  
 como un río impetuoso,  
 bajo cuyo curso  
 nada perdura.

Soy arrastrado violentamente  
 como una nave sin marinero,  
 igual que por los aires  
 vaga un ave extraviada.  
 Las cadenas no me atan,  
 una llave no me retiene;  
 Busco a aquellos que son como yo,  
 y me encuentro con la perversidad.

La languidez de mi corazón  
 parece un asunto grave;  
 bromear es agradable  
 y más dulce que los panales.  
 Todo lo que Venus pueda ordenar  
 es muy agradable,  
 ella nunca habita  
 en los corazones indolentes.

Sobre un escabroso camino voy,  
 como cualquier hombre joven,  
 sumergido en la depravación,  
 olvidando la virtud,  
 ávido de placer  
 más que de salud,  
 muerto en espíritu  
 yo cuido mi piel.

## 12. Cignus ustus cantat

Olim lacus colueram,  
olim pulcher extiteram,  
dum cignus ego fueram.

Miser, miser!  
modo niger  
et ustus fortiter!

Girat, regirat garcifer;  
me rogos urit fortiter;  
propinat me nunc dapifer.

Miser, miser!  
modo niger  
et ustus fortiter!

Nunc in scutella iaceo,  
et volitare nequeo  
dentes frendentes video:

Miser, miser!  
modo niger  
et ustus fortiter!

## 13. Ego sum abbas

Ego sum abbas Cucaniensis  
et consilium meum est cum bibulis,  
et in secta Decii voluntas mea est,  
et qui mane me quesierit in taberna,  
post vesperam nudus egredietur,  
et sic denudatus veste clamabit:

Wafna, wafna!  
quid fecisti sors turpissima?  
Nostre vite gaudia  
abstulisti omnia!

## 12. El cisne asado canta

En otro tiempo yo vivía en el lago,  
en otro tiempo yo era hermoso,  
cuando yo era un cisne.

¡Desdichado de mí!  
¡Ahora negro  
y churrascado!

El asador da vueltas y vueltas,  
mi pira funeraria vorázmente me asa;  
ya se acerca a mí el sirviente.

¡Desdichado de mí!  
¡Ahora negro  
y churrascado!

Ahora me encuentro en una bandeja  
y no puedo volar lejos,  
veo dientes impacientes.

¡Desdichado de mí!  
¡Ahora negro  
y churrascado!

## 13. Yo soy el abad de Cucaniensis

Yo soy el abad de Cucaniensis  
y mi consejo es para los bebedores,  
y mi voluntad es ser fiel a Decius,  
y quien me busque temprano en la taberna,  
para el atardecer saldrá desnudo,  
y así despojado de sus ropas, llorará:

¡Wafna, Wafna!  
Destino ruin, ¿qué has hecho?  
¡Los placeres de nuestra vida,  
todos, te los has llevado!



## 4. In taberna quando sumus

In taberna quando sumus  
 non curamus quit sit humus,  
 sed ad ludum properamus,  
 cui semper insudamus.  
 Quid agatur in taberna,  
 ubi nummus est pincerna,  
 hoc est opus ut queratur,  
 si quid loquar, audiatur.

Quidam ludunt, quidam bibunt,  
 quidam indiscrete vivunt.  
 Sed in ludo qui morantur,  
 ex his quidam denudantur  
 quidam ibi vestiuntur,  
 quidam saccis induuntur.  
 Ibi nullus timet mortem  
 sed pro Baccho mittunt sortem.

Primo pro nummata vini,  
 ex hac bibunt libertini;  
 semel bibunt pro captivis,  
 post hec bibunt pro captivis,  
 quater pro Christianis cunctis,  
 quinquies pro fidelibus defunctis,  
 sexies pro sororibus vanis,  
 septies pro militibus silvanis.

Octies pro fratribus perversis,  
 nonies pro monachis dispersis,  
 decies pro navigantibus,  
 undecies pro discordantibus,  
 duodecies pro penitentibus,  
 tredecies pro iter agentibus.  
 Tam pro papa quam pro rege  
 bibunt omnes sine lege.

Bibit hera, bibit herus  
 bibit miles, bibit clerus,  
 bibit ille, bibit illa,  
 bibit servus, cum ancilla,  
 bibit velox, bibit piger,  
 bibit albus, bibit niger,  
 bibit constants, bibit vagus,  
 bibit rudis, bibit magus.

Bibit pauper et egrotus,  
 bibit exul et ignotus,  
 bibit puer, bibit canus,  
 bibit presul et decanus,  
 bibit soror, bibit frater

## 4. Cuando estamos en la taberna

Cuando estamos en la taberna,  
 no nos interesa donde sentarnos,  
 sino el apresurarnos al juego  
 que siempre nos hace sudar.  
 Lo que sucede en la taberna  
 es que el dinero se gasta;  
 más vale que preguntes antes,  
 si yo te lo digo, entonces escucha.

Algún juego, alguna bebida,  
 algo que disfruten unos y otros  
 de aquellos que se quedan a jugar.  
 Algunos están desnudos,  
 otros están vestidos,  
 y otros cubiertos con sacos.  
 Ninguno teme a la muerte,  
 y echan suertes en honor a Baco.

Una vez, por el tabernero  
 los hombres libres beben ansiosamente;  
 dos veces, beben por los cautivos;  
 luego, tres veces por la vida;  
 cuatro, por todos los cristianos;  
 cinco veces, por los mártires;  
 seis, por los hermanos enfermos;  
 siete, por los soldados en guerra.

Ocho veces, por los hermanos errantes;  
 nueve, por los monjes disgregados;  
 diez veces, por los navegantes;  
 once, por los desavenidos;  
 doce veces, por los penitentes;  
 trece veces, por los viajeros;  
 tanto por el Papa como por el rey  
 todos beben sin límite.

La señora bebe, el señor bebe,  
 el soldado bebe, el clérigo bebe,  
 el hombre bebe, la mujer bebe,  
 el esclavo bebe, la esclava bebe,  
 el hombre activo bebe, el indolente bebe,  
 el hombre blanco bebe, el negro bebe,  
 el perseverante bebe, el vago bebe,  
 el ignorante bebe, el sabio bebe.

El hombre pobre bebe y el invalido bebe,  
 el desterrado bebe, y el desconocido bebe,  
 el muchacho bebe, el anciano bebe,  
 el presidente bebe, el decano bebe,  
 la hermana bebe, el hermano bebe

## 15. Amor volat undique

Amor volat undique,  
captus est libidine.  
Iuvenes, iuencule  
coniunguntur merito.

Siqua sine socio,  
caret omni gaudio;  
tenet noctis infima  
sub intimo  
cordis in custodia:  
fit res amarissima.

## 16. Dies, noxe et omnia

Dies, nox et omnia  
michi sunt contraria;  
virginum colloquia  
me fay planszer,  
oy suvenz suspirer,  
plu me fay temer.

O sodales, ludite,  
vos qui scitis dicite  
michi mesto parcite,  
grand ey dolor  
attamen consulite  
per voster honor.

Tua pulchra facies  
me fey planszer milies,  
pectus habet glacies.  
A remender  
statim vivus fierem  
per un baser.

## 15. El amor vuela por todos lados

El amor vuela por todos lados  
y es capturado por el deseo.  
Jóvenes, hombres y mujeres,  
copulad mercedamente.

La muchacha sin compañero  
carece de placer,  
y pasa las noches  
sola e ínfima  
con su corazón anhelante.  
Es el destino más amargo.

## 6. Día, noche y todas las cosas

El día, la noche y todas las cosas  
están en contra mía.  
La charla de las doncellas  
me hace llorar.  
Con frecuencia suspiro  
y eso me hace temer más.

¡Oh amigos, jugad!  
Y ustedes que saben, díganme;  
compadézanse de mí,  
es mi tristeza grande en dolor;  
al menos por gentileza,  
aconséjenme.

Tu hermoso rostro  
me hace llorar a raudales,  
hielo es tu pecho.  
Para curarme,  
ahora mismo quisiera,  
revivir por un beso.

## 17. Stetit puella

Stetit puella  
 rufa tunica;  
 si quis eam tetigit,  
 tunica crepuit.  
 Eia.

Stetit puella  
 tamquam rosula;  
 facie splenduit,  
 os eius fioruit.  
 Eia.

## 18. Circa mea pectora

Circa mea pectora  
 multa sunt suspiria  
 de tua pulchritudine,  
 que me ledunt misere.

Manda liet,  
 Manda liet,  
 min geselle  
 chumet niet.

Tui lucent oculi  
 sicut solis radii,  
 sicut splendor fulguris  
 lucem donat tenebris.

Manda liet,  
 Manda liet,  
 min geselle  
 chumet niet.

Vellet deus, vellent dii  
 quod mente proposui:  
 ut eius virginea  
 reserassem vincula.

Manda liet,  
 Manda liet,  
 min geselle  
 chumet niet.

## 17. Una muchacha se detuvo

Una muchacha se detuvo  
 con una túnica roja;  
 alguien la tocó  
 y la túnica se rompió.  
 ¡ay!

Una muchacha se detuvo,  
 era como un botón de rosa,  
 su cara era radiante,  
 su boca una flor.  
 ¡ay!

## 18. En mi pecho

En mi pecho  
 hay muchos suspiros  
 por tu hermosura  
 que me hieren cruelmente.

Manda liet  
 manda liet  
 mi amante,  
 no viene.

Tus ojos son brillantes  
 como los rayos del sol,  
 como el resplandor del relámpago  
 que da luz en la oscuridad.

Manda liet  
 manda liet  
 mi amante  
 no viene.

Podrá Dios, podrán los dioses  
 conceder los deseos de mi mente:  
 que sus virginales  
 lazos pueda yo romper.

Manda liet  
 manda liet  
 mi amante,  
 no viene.

## 19. Si puer cum puellula

Si puer cum puellula  
moraretur in cellula,  
felix coniunctio.  
Amore suscrescente  
pariter e medio  
avulso procul tedio,  
fit ludus ineffabilis  
membris, lacertis, labii.

## 20. Veni, veni, venias

Veni, veni, venias.  
Veni, veni, venias,  
ne me mori facias  
hyrca, hyrca, nazaza,  
trillirivos...

Pulchra tibi facies  
oculorum acies,  
capillorum series,  
o quam clara species!

Rosa rubicundior,  
lilio candidior  
omnibus formosior,  
semper in te glorior!

## 21. In truitina

In truitina mentis dubia  
fluctuant contraria  
lascivus amor et pudicitia.  
Sed eligo quod video,  
collum iugo prebeo:  
ad iugum tamen suave transeo.

## 19. Si un muchacho y una muchacha

Si un muchacho y una muchacha,  
yacen en una pequeña habitación,  
feliz su unión.  
A medida que el amor aumenta,  
y desde su intimidad,  
el tedio es lanzado lejos,  
y empieza un inefable juego  
en sus miembros, sus brazos, sus labios.

## 20. Ven, ven, ven

Ven, ven, ven.  
Ven, ven, ven,  
no me hagas morir,  
hyrca, hyrce, nazaza,  
trillirivos ...

Tu hermoso rostro,  
el brillo de tus ojos,  
los rizos de tu cabello,  
¡oh que gloriosa criatura!

Más roja que la rosa,  
más blanca que el lirio,  
más bella que todo,  
¡siempre te glorificaré!

## 21. En la balanza

En la balanza incierta de mi razón  
los adversarios vacilan,  
entre el amor y el pudor,  
pero yo elijo lo que veo,  
ofrezco mi cuello al yugo:  
me someto a tan dulce yugo.

## 22. Tempus es iocundum

Tempus est iocundum,  
o virgines,  
modo congaudete  
vos iuvenes.

Oh, oh, oh,  
totus floreo,  
iam amore virginali  
totus ardeo,  
novus, novus amor  
est, quo pereo.

Mea me confortat  
Promissio,  
mea me deportat

Oh, oh, oh,  
totus floreo,  
iam amore virginali  
totus ardeo,  
novus, novus amor  
est, quo pereo.

Tempore brumali  
vir patiens  
animo vernali  
lasciviens.

Oh, oh, oh,  
totus floreo,  
iam amore virginali  
totus ardeo,  
novus, novus amor  
est, quo pereo.

## 23. Dulcissime

Dulcissime,  
totam tibi subdo me!

## 22. Este es un tiempo alegre

Este es un tiempo alegre,  
oh doncellas,  
gozad ahora  
muchachos.

Oh, oh, oh,  
estoy rejuveneciendo.  
Por el amor de una doncella,  
me consumo totalmente;  
un nuevo, un nuevo amor  
es por lo que muero.

Me conformo  
cuando prometo,  
me deprimó, cuando rechazo.

Oh, oh, oh,  
Estoy rejuveneciendo  
por el amor de una doncella,  
me consumo totalmente;  
un nuevo, un nuevo amor  
es por lo que muero.

En la temporada invernal  
el hombre es paciente,  
en las brisas primaverales  
está anhelante.

Oh, oh, oh,  
estoy rejuveneciendo  
por el amor de una doncella,  
me consumo totalmente;  
un nuevo, un nuevo amor  
es por lo que muero.

## 23. Dulcísima

¡Dulcísima  
me entrego por entero a ti!

## 24. Ave formosissima

Ave formosissima,  
 gemma pretiosa,  
 ave decus virginum,  
 virgo gloriosa,  
 ave mundi luminar  
 ave mundi rosa,  
 Blanziflor et Helena  
 Venus generosa!

## 25. O Fortuna

O Fortuna,  
 velut luna  
 statu variabilis,  
 semper crescis  
 aut decrescis;  
 vita detestabilis  
 nunc obdurat  
 et tunc curat  
 ludo mentis aciem,  
 egestatem,  
 potestatem  
 dissolvit ut glaciem.

Sors immanis  
 et inanis,  
 rota tu volubilis,  
 status malus,  
 vana salus  
 semper dissolubilis,  
 obumbrata  
 et velata  
 michi quoque niteris;  
 nunc per ludum  
 dorsum nudum  
 fero tui sceleris.

Sors salutis  
 et virtutis  
 michi nunc contraria,  
 est affectus  
 et defectus  
 semper in angaria.  
 Hac in hora  
 sine mora  
 corde pulsum tangite;  
 quod per sortem  
 sternit fortem,  
 mecum omnes plangite

## 24. Salve, hermosísima

Salve, hermosísima,  
 gema preciosa,  
 salve, gloria de las doncellas,  
 gloriosa doncella,  
 salve, luz del mundo,  
 salve, rosa del mundo,  
 Blancaflor y Helena,  
 ¡Venus generosa!

## 25. Oh Fortuna

Oh Fortuna,  
 variable como la Luna  
 como ella creces sin cesar  
 o desapareces.  
 ¡Vida detestable!  
 Un día, jugando,  
 entristeces a los débiles sentidos,  
 para llenarles de satisfacción  
 al día siguiente.  
 La pobreza y el poder  
 se derriten como el hielo.  
 ante tu presencia.

Destino monstruoso  
 y vacío,  
 una rueda girando es lo que eres,  
 si estás mal colocada  
 la salud es vana,  
 siempre puede ser disuelta,  
 eclipsada  
 y velada;  
 me atormentas también  
 en la mesa de juego;  
 mi desnudez regresa  
 me la traigo a tu maldad.

El destino de la salud  
 y de la virtud  
 esta en contra mía,  
 es atacado  
 y destruido  
 siempre en tu servicio.  
 En esta hora  
 sin demora  
 toquen las cuerdas del corazón;  
 el destino  
 derrumba al hombre fuerte,  
 que llora conmigo por tu villanía.