

LA MÚSICA DE CARL ORFF COMO COMPLEMENTO EXPRESIVO DEL MITO

Carl Orff's music as an expressive complement to the myth

JUAN PABLO JAIME NIETO

Seminario Diocesano de Celaya

ORCID ID: 0000-0003-0498-9226

Recibido: 26 de octubre de 2025 • Aprobado: 8 de diciembre de 2025

Cómo citar este artículo: Juan Pablo Jaime Nieto, "La música de Carl Orff como complemento expresivo del mito", en *Dicere*, núm. 9 (enero-junio 2026), pp. 83-88. doi: 10.35830/dc.vi9.154

RESUMEN

El presente ensayo busca exponer, sucintamente, un rasgo extramusical en el trabajo general del compositor alemán Carl Orff: un acompañamiento del mito en la expresión de sus obras, mismas que, cabe decir, se apoyan en el ritmo como elemento primordial para reafirmar ese entendimiento ancestral del mundo, una vez que Orff definió su estilo en el uso conjugado de esas características.

Palabras clave: Carl Orff, Carmina Burana, mito, música, ritmo

ABSTRACT

The current essay will expose briefly an extramusical feature in the work of the german composer Carl Orff: an accompaniment of the myth in the expression of his work, same that, should be said, is based in the rythm as an overriding element to reaffirm this ancient understanding of the world, once that Orff difined his style in the conjugated use of those characteristics.

Key words: Carl Orff, Carmina Burana, Music, Myth, Rythm

Un ruido blanco remoto. Un ruido portador de un murmullo primitivo y silente que evocaba la permanencia de la vastedad.

Cynan Jones

O Fortuna velut luna statu variabilis. Palabras iniciales de una balada conocida precisamente como *O Fortuna*, del *Carmina Burana*, o *Poema de Beuern*, una colección de cantos escritos por los monjes giróvagos del sur alemán, datados en el siglo XII o XIII. Esas seis palabras fueron aprovechadas por el compositor bávaro Carl Orff, para hacer una de las introducciones musicales más poderosas y recordadas del siglo veinte, con un deslumbrante coro que ganó notoriedad al ser incluido en la película de suspenso "The omen", de Richard Donner, prendiéndole un halo de terror a esa pieza introductoria.

Su fama es colosal,¹ al punto de eclipsar el empeño creativo de Orff en otros trabajos que reflejan su característico estilo, identificable como una concepción sonora basada en el uso de voces y percusiones principalmente. Aun así, Carl Orff no es de una estampa reputada; su música no lo destaca en el papel de ilustre, y con esto me refiero a que, de no ser por *O fortuna*, su nombre seguramente pasaría como el de un compositor extravagante; además, ad hominem, su vida personal está llena de fragmentos sórdidos como la indiferencia hacia su hija Godela, el abandono de uno de sus más cercanos amigos, Kurt Huber, a la suerte de la persecución nazi y decirse que colaboró con este régimen² convenencieramente. Un ser un tanto opaco que se deleitaba en lo onírico y en la autosatisfacción, pero creador al fin. No es que justifiquemos sus erratas, sino que, en lo puramente musical, hay un vector interesante por seguir, ya que los sonidos logrados en su visión artística remarcan una profunda vinculación emocional con las fuerzas de lo contemplativo. Para abordar ese detalle, daré una

breve reseña no lineal sobre ciertas cronologías en su carrera como compositor, arrancando en su época de formación. Orff, un joven de talento, se relaciona con ciertos movimientos prevalecientes que trataban de romper con el desbordado sentir del romanticismo; de igual forma, el expresionismo y las vanguardias en el resto de las artes, avanzan previo a la ignición de la primera guerra mundial, donde el músico alemán es combatiente y resulta herido. Una ópera bien madurada de 1913, *Gisei, das Opfer*, es muestra de su acercamiento al neoclasicismo del siglo XX, movimiento de ruptura que pedía establecer una frialdad renovada en los cánones compositivos.

Orff supera esa desazón interesándose en temáticas más caprichosas, que, si bien eran bastante laboriosas para ser representadas en el tradicional estilo de montaje, no lo eran para el teatro de marionetas, como confesó en entrevistas. *Der mond* es una ópera de ese estilo, estrenada un par de años después del *Carmina Burana*, así como *Die Klug*, ambos trabajos inspirados en el folklore literario de los hermanos Grimm. Sin embargo, es en 1937 cuando tiene su epifanía profesional, ya que estrena la famosa cantata *Burana* con modesto laurel.

En esa década, el compositor se familiariza con la compilación de aquellos poemas editada por J. Andreas Schmeller en 1847, haciendo una selección de temas que abordan el placer y la provisionalidad de la condición humana, consolidando un estilo sonoro tan persuasivo, que ordena la destrucción de su obra anterior, lo que no ocurre. Orff extiende su concepto a dos trabajos más, pronunciando el estilo acústico alcanzado: *Catulli Carmina* y *Trionfo di Afrodite*, de menor expresividad, pero más diligentes, donde vuelve a la digresión poética, con apoyo, esta vez, del vate latino Cayo Valerio Catulo. Los *Carmina* y el *Trionfo* son clasificados con el nombre de "Triunfos" (*Trionfi*), siendo las obras más representativas del estilo orffiano, y las que abren la puerta —junto a otras que mencionaremos paulatinamente— para disertar sobre un artista que definió una expresión musical del mito.

Ciertamente, una gran inspiración para Orff era la poesía mitológica y el mundo antiguo. Entre los dieciséis

¹ Como sobremesa, podemos subrayar que un acorde en la canción "Estás tan dentro de mí", de Rocío Durcal, es suspicazmente parecido al *O fortuna*.

² Existe un grupo de autores alemanes interesados en la relación biográfica de Orff con el nacionalsocialismo, cuya obra puede consultarse en su lengua original: entre estos, Oliver Rathkolb, Fred Prieberg y Michael H. Kater.

o diecisiete años de edad, hace un arreglo al *Zaratus-tra* de Nietzsche. Tiempo después adapta el *Orfeo* de Monteverdi; compone las óperas *Antígona*, *Edipo tirano* y *Prometeo*, acogiendo el latín como idioma de uso para nombrar algunos de sus trabajos más peculiares (*De temporum fine comoedia*, *Ludus de nato Infante mirificus*, *Comoedia de Christi Resurrectione*). Su tumba muestra un epitafio en esta lengua: "Summus finis". Orff revela, así, una afinidad por el occidentalismo clásico y su espíritu saturado de drama. *Antígona*, como caso, obra que se resiste a no perder su clasificación de ópera, está cincelada en la monotonía vocal, observando principalmente el ritmo con decorados y remates sonoros realizados por un conjunto de instrumentos no habituales para este género musical, mismos que intervienen de manera espontánea y espaciada, remarcando el clímax continuo de la trama. Esta ópera es un largo ostinato en perene emocionalidad.

Tal vez sea obtuso decir que *Antígona* hace recordar la película *Medea* de Pasolini, pero algo que abrazan ambos textos es las anchuras del mito, y no como tema, sino como experiencia. Después de todo, la fama que acompaña al estilo musical de Orff cae sobre el *O fortuna*, sin que el público que lo disfruta pueda adentrarse en la biósfera de sus conceptos: la oscilación mitológica extendida en lo musical.

En su columna *Filosofía y música para detener el tiempo*, Guillermo Levine refiere a la magia del mundo arcaico como el leitmotiv de las composiciones de Orff; ese dominio de la naturaleza y sus elementos por medios propiamente escondidos para las cabezas vanas: "[...] es ahora el momento adecuado de referirnos al poder "mágico" de la música, entendiendo por magia la capacidad de manipular y tomar el control de los elementos que componen la realidad para lograr un fin determinado".³ No obstante, el mito supera a la magia como la fuerza de lo heroico y lo divino, expresada en simbolismos que se arrojan de relatos, es decir, simbolizada por medios que el individuo puede asimilar para experimentar dicha circunstancia, ya que con ello se

logra vivir en el nervio de esa manifestación. Algunos de esos medios suelen reducirse a conductas y rituales como el canto, el banquete, el baile, la embriaguez, la competencia, la narración o la religión.

El mito, de acuerdo con Kerenyi, es vivencia en actualidad; no deja de ser un relato, sí, pero con una movilidad de suyo que envuelve a los que se le integran. No se puede hablar del mito sin ser agente. Los pasivos no son más que una cosa frente al desenvolvimiento de sus símbolos. Eros y caritas, por ejemplo, se simbolizan mutuamente en el nicho de las parejas: la práctica sexual encarna el amor entre las personas, así como el amor pacta la entrega física de los amantes. Una infidelidad carnal bien puede ser la construcción mítica del heroísmo y la locura, un salto a lo prohibido que afirme la osadía, pero al mismo tiempo representa el duelo, las fracturas de una alianza con uno mismo y con el otro. Así pues, el mito es la eucaristía, el concierto, la fiesta del pueblo, la vuelta olímpica, la fogata de año nuevo. ¿Acaso lo han sentido? Gritar "¡Ole!", cantar a coro, improvisar la borrachera. El payaso de rodeo es un mito de nuestra época, una forma de vivencia simbólica, aunque no sea tan excelso como lo divino y lo terrible. Esa es la página donde Orff cabe con su estilo.

El pánico, por mencionar algo, era una forma especial de miedo; una angustia suscitada por el encuentro con los silbidos de Pan en la profundidad de los bosques o encima de las cumbres. *Primo vere*, segunda pieza del *Carmina Burana*, muestra una bella redacción sobre la llegada de la primavera que Orff, sin embargo, expone de manera agónica, con un acento sombrío, iniciando la pieza en voz de un pícolo que probablemente saluda las andanzas del fauno jugueteando por los bosques deshielados. Esa es la ruta de la música orffiana, hablar de los hechos primigenios, del mundo sin escisiones, natural y espiritual a la vez; el mundo en sí (no por nada Pan se traduce como "todo"), y lo hace con igual visión primigenia, echando mano de su marcada fisonomía musical. Sin embargo, la forma en que lo transmite es a través del ritmo como aspecto principal de su música, o al menos lo es en la estructura de las obras más atractivas de su catálogo, como en *Ludus de nato*

³ Levine, "Filosofía y música..."

Infante mirificus, pieza que trata sobre el impedimento de un grupo de brujas para que nazca un niño de maldad desde una caverna.

Este *Ludus* es un convite de voces estiradas en un ritmo ansioso, describiendo las acciones de una fábula alejada de la razón, porque, según se dice, mito y razón son mutuamente excluyentes, y en el entendido de que una historia así es difícil de experimentarse, la música de Orff nos coloca emocionalmente frente a ese delirio en que, a diferencia de otras escuelas, no es la melodía la que se encarga de metaforizar los ambientes, sino los ritmos y la manera parafernática en que pueden ser utilizados. Sobra decir, que el trasfondo general de ese trabajo es cadencia líquida.

“Cierta ritmo está en la esencia de todas las cosas”, escribió Vasconcelos sobre la estética del número en Pitágoras. Añadiré, por consiguiente, del mismo manuscrito, que: “Pitágoras medita en la naturaleza de las cosas, y cerca de su retiro un artesano trabaja el hierro; desde lejos se escucha el golpe, unas veces opaco y otras sonoro, del martillo contra el yunque”.⁴ La intuición aquí se halla, sobre todo, en el compás, en la proporción que da movimiento al tejido del mundo. Para Pitágoras, como para Orff, no es el sonido lo que regula la música sino el ritmo, el fondo originario del mundo en sí, y su versión de una estética cruda, asentada en la emoción como tal y no en las falsificaciones aportadas por tersuras melódicas, es un medio que abre vías al mito para ser experimentado en orden de la escucha, una fotografía sonora a la intensidad de las cosas que no se percibe sino en las voces subyacentes de la vivencia en actualidad, “Así como el mundo de la música es sonoro, así el mitológico es el mundo disuelto en formas de expresión de lo divino”.⁵ Cuidadosos con lo que signifique lo divino para cada uno de nosotros, podemos decir que el mito posee una musicalidad cuya faceta más palpable se esconde en el tempo oscilante que sostiene a la existencia, naturaleza misma del ritmo. A nuestro juicio, eso es lo que la música de Orff

transmite, los ancestrales lapsos de una vivencia del en sí a través de sus sincronías: “Quien escucha *Carmina Burana* se pone a bailar o a utilizar una batuta invisible. La clave está en el ritmo, tan importante para él, y en la naturalidad” Escribe Fátima Urribari al respecto de la música orffiana.

Kerenyi, nuevamente, afirma que la mitología puede ser considerada igual que la música, algo para sí y con sentido propio, sin necesidad de relacionarse con la poesía o la filosofía. En su panorama, Carl Orff desarrolló un esquema de expresión musical lleno del misterio originario, del *tambos* y del mito como admiración a la omnipresencia, exteriorizada en el principio del ritmo como insignia fundamental del mundo, ese origen de las cosas que solo podemos confrontar por medio de una experiencia simbólica efectiva como la composición.

Una de las metas de este pequeño trabajo, es denotar el interesante aspecto de la música orffiana, la impresión que deja tras una apreciación más detallada, pues, actualmente, es de común que los grandes auditorios y salas de concierto exploten la popularidad del *Carmina Burana* en la cartelera de ciudades con capacidad para el *mass media* y los espectáculos de alto voltaje escénico, sacando provecho a una tonada que excita el imaginario colectivo. Desde luego, su teatralidad sigue implicando un asombro estético por el estruendo musical y su acercamiento con lo originario, por ello, es menester que se haga una divulgación más considerable de su trabajo, que se conozca de mejor manera, que se enseñe a interpretarlo y escucharlo, que se promuevan sus tramas y fundamentos, en particular, de aquellos que materializaron un horizonte rítmico para vivir la antigua ductilidad del mito en nuestros tiempos.

FUENTES

Bibliografía

Jones, Cynan, *La tejonera*, Madrid, El cuarto de las maravillas, 2014.

⁴ Vasconcelos, *Pitágoras*.

⁵ Kerenyi, *La religión antigua*.

Hans Kater, Michael, *Composers of the Nazi era: eight portraits*, Nueva York, Oxford University Press, 2000.

Kerenyi, Kerenyi, *La religión antigua*, Barcelona, Herder, 1999.

Levine, Guillermo, "Filosofía y música para detener el tiempo: Carl Orff", en *Milenio Diario*, [consultado el 18 de agosto de 2025].

Rathkolb, Oliver, *Carl Orff und der Nationalsozialismus*, München, Schott Music, 2022.

Urribari, Fátima, "Las sombras del compositor del 'Carmina Burana' en la Alemania nazi", en *XL Semanal* [consultado el 8 de diciembre de 2025].

Vasconcelos, José, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, México, Editorial Trillas, 2012.