

ANÁLISE MUSICAL: A IDADE MÉDIA EM CARMINA BURANA DE CARL ORFF.

PENNA, Bruno Almeida Costa

RESUMO

Carmina Burana é uma obra musical até hoje interpretada por várias orquestras e coros, e também apreciada por vários músicos e estudantes de música. Entender quais ferramentas da Idade Média se faz presente dentro dessa obra moderna é indispensável para compreender a composição de Carl Orff. Com o objetivo de esclarecer essa questão, foi realizada uma análise de caráter explicativo abordando contexto histórico e musical. Por meio de pesquisa em livros, documentos, artigos e sites, além da referência gráfica da partitura de Carmina Burana Cantiones Profanae, ed 2877, da editora Sott-Ehamc, foi estruturada uma, dentre outras possibilidades, interpretação analítica desta obra. Esse artigo pretende contribuir musicologicamente com análise musical além de informações documentais.

Palavras chave: Carmina Burana; Análise Musical; Idade Média; Carl Orff.

ABSTRACT

Carmina Burana is a musical work until the present time performed by various orchestras and choirs, and also enjoyed by various musicians and music students. Understanding what tools of the Middle Age are present within this modern work is indispensable to understand this composition of Carl Orff. In order to clarify this question, was done an analysis with explanatory character using history and musical context. Due to this fact, using searches in books, documents, articles and websites, based on the score of Carmina Burana Cantiones Profanae, ed 2877, of the Shott-Eamc publishing house, it was structured one, among others possibilities, analytic interpretation about this work of art. This article want to contribute to musical form with musical analyze beside documents information.

Keywords: Carmina Burana; Musical Analysis; Middle Age; Carl Orff.

INTRODUÇÃO

A questão “Quais os fragmentos e ferramentas da Idade Média estão presentes em Carmina Burana de Carl Orff”? Preocupação central do artigo, requer pesquisa sobre o compositor, a obra e uma análise da última enfocando estilo da música medieval.

Na pesquisa sobre o compositor Carl Orff e o contexto de Carmina Burana terá como base autores como Goulart (2000); Colarusso (2013); Galindo (2013); Coggiola (2015); e Lukacs (1980).

A base da análise e a compreensão de Carmina Burana com a idade média serão as teorias de Júnior (2001); Grout e Palisca (1994); Copland (2011); Bennett (1986); Med (1996); Sadie (1994), e a partitura a ser analisada é a Carmina Burana Cantiones Profanae, ed 2877, da editora Shott-Eamc.

Estruturalmente esse trabalho está dividido em três capítulos, no primeiro compreende o contexto que Carl Orff compôs Carmina Burana e o cenário perturbador que enfrentou da Alemanha Nazista, no segundo a relação de Carmina Burana com a Idade Média e com estilo de composição medieval, e o terceiro, a análise musical enfocando procedimentos composicionais medievais na obra.

1. O compositor Carl Orff e o nazismo.

Carl Orff foi um compositor alemão, nascido na cidade de Munique (1895- 1982), “começou a estudar piano aos cinco anos sob orientação de sua mãe. Na escola, interessou-se vivamente pelas línguas clássicas, poesia e literatura” (Goulart, 2000, p. 10). Do interesse do compositor em unir música, poesia e literatura originou *Carmina Burana*, composta e estreada durante o regime nazista, sendo sua única obra artística criada neste período, a permanecer conhecida, como explica o maestro Osvaldo Colarusso:

Ela foi escrita em 1935 e estreada em junho de 1937 em Frankfurt. Obra que a princípio não agradou muito aos líderes nazistas mais à frente foi glorificada por eles, e sua estreia em Milão em 1942 foi saudada como uma gloriosa junção cultural dos dois países fascistas. Vale a pena lembrar que esta obra é a única produção artística da Alemanha nazista a permanecer conhecida sendo que nem os pintores, nem os compositores e nem os escritores que escreveram seguindo as regras do partido são hoje lembrados. (COLARUSSO, p. 1, 2013)

Carmina Burana apesar de hoje ser uma obra apreciada, a princípio não teve sucesso, vindo a ser reconhecida sete anos após sua criação na Itália. Foi concebida em cenário político extremo “no ano de 1935, mesmo ano da promulgação da lei de Nuremberg onde restou configurada a subcondição humana imposta ao povo judeu, definitivamente estigmatizado e relegado a uma subespécie pelos nazistas” (GALINDO, 2013, p. 2) tendo Carl Orff presenciado a perseguição que a Alemanha impunha contra os judeus.

No Ano de estreia da obra a perseguição só aumentava e Orff encarou cenário perturbador, que com certeza intimidava qualquer artista, podendo fazê-lo desistir de expor sua criação:

A política antijudaica se acelerou no final do ano de 1937 e durante todo o ano de 1938, momento em que o antigo lema: “política de arianização” voltou a ser palco aos olhos do Estado que não mais permitia a presença de judeus em empresas e negócios diversos. Sem falar que no início de 1938 a campanha econômica antijudaica fez com que decretos e leis fossem editadas para impedir toda a possibilidade econômica dos judeus na Alemanha, obrigando-os a deixar seus negócios, liquidar suas empresas e entregar todos os seus bens as autoridades estatais, uma vez que iriam sair definitivamente da Alemanha. (GALINDO, 2013, p. 4)

Neste momento a obra não foi bem aceita pelo estado nazista, no entanto Orff conseguiu Itália em pleno fervor da Segunda Guerra Mundial:

A “loucura nazista” revelava-se assim, também, militarmente suicida. No final da guerra, o mais importante era levar a cabo o extermínio dos judeus. Depois de diversos ensaios, como a perseguição e extermínio dos doentes mentais alemães durante vários anos, a solução final, com o emprego de câmaras de gás, foi finalmente posta em operação em 1942. (COGGIOLA, 2015 p. 59)

Em 1942 a guerra começava a chegar a seus capítulos finais, e com isso a Alemanha Nazista chegava ao extremo, ao ponto culminante de seu terror, a câmara de gás, exterminando assim milhões de judeus.

A princípio, Hitler objetivava perseguir e expulsar os judeus da Alemanha, mas essa perseguição tomou caminhos tenebrosos e o extermínio dos Judeus se tornou uma prática sistêmica:

O objetivo original de Hitler era expulsar, não exterminar; forçar todos os judeus a abandonar a Alemanha, não matá-los... o tratamento dado por Hitler aos judeus era parte integrante de sua concepção de luta mundial. Foi em virtude da guerra que a política alemã estava se voltando, gradativamente, na direção de uma ‘solução mais ou menos final’... Em janeiro de 1942, a exterminação sistemática dos judeus de toda a Europa tornou-se a política oficial alemã. (LUKACS, 1980, p. 471-475)

Interessante perceber que Carl Orff não conseguiu o sucesso de sua obra principal no embrião da guerra ou quando a política da Alemanha era só de perseguição, mas quando a guerra e a política alemã de extermínio chegavam ao seu extremo.

Sem sombra de dúvidas, nada pode tirar o brilhantismo musical contido nessa obra, afinal houve necessidade de persistência para alcançar reconhecimento. Não se pode esquecer que Carmina Burana é a única obra artística que é reconhecida produzida neste período perturbador, e que sobreviveu a queda da Alemanha Nazista.

2. A Idade Média em Carmina Burana.

O fato que poemas musicados serem medievais justifica um breve estudo de contexto histórico. Vale esclarecer que os autores dos textos de Carmina Burana são goliardos, personagens misteriosos que Júnior (2001, p.153) eram “socialmente eram clérigos, ainda que

não saibamos se eram todos estudantes pobres e errantes, ou se entre eles havia elementos bem colocados na hierarquia do clero, das cortes e das universidades” Já Palisca assim os definia:

Os goliardos – nome derivado de um patrono provavelmente mítico, o bispo Golias – eram estudantes ou clérigos errantes que migravam de escola em escola nos tempos que precederam a fundação das grandes universidades sedentárias. A sua vida vagabunda, mal vista pelas pessoas respeitáveis, era celebrada nas suas canções, de que foram feitas numerosas colectâneas manuscritas. Os temas dos textos integram-se quase sempre na eterna trindade de interesses dos jovens do sexo masculino: vinho, mulheres e sátira. O tratamento que lhe é dado, umas vezes, é delicado, outras, não; o espírito é francamente mordaz e informal, como se torna bem perceptível ao ouvirmos algumas das versões musicais modernas dos *Carmina burana* de Carl Orff. (GROUT; PALISCA, 1994, p.83-84)

Os temas de *Carmina Burana* são justamente os designados pelos goliardos: amores, vinhos, mulheres, jogo, entre outros. De temas vulgares eles “produziam uma poesia erudita em latim e popular na versificação (rímica e rimada)” (JÚNIOR, 2001, p. 153), mais uma vez soa contraditório, no entanto Carl Orff soube explorar a tensão entre erudição e o popularesco, fato que toma a obra encantadora.

Os goliardos representavam, personagens medievais, representam toda a ironia que se rompia contra a igreja, os cavaleiros e camponeses como explica o historiador Hilário Franco Júnior:

Suas ironias pouco sutis contra a Igreja levaram o concílio de Salzburgo, em fins do século XIII, a considerá-los “blasfemos que se proclamam clérigos para escárnio do clero”. Na verdade, eles também reservavam suas farpas contra os cavaleiros e os camponeses. Por isso já foi dito, não sem certo exagero, que, “mais que revolucionários, os goliardos são antes anarquistas”. Eles representavam, à sua maneira, o sentimento nostálgico de uma Idade de Ouro, sentimento que se desenvolvia à medida que avançavam as transformações econômicas e políticas da época. Um dos temas caros a eles era o da Roda da Fortuna, cíclica, oposta ao conceito temporal linear e progressista típico da visão histórica cristã. (JÚNIOR, 2001, p. 153)

Um dos temas principais em *Carmina Burana* é o da roda da fortuna, interagindo com os ideais medievais dos goliardos, estruturando o clima irônico pertinente.

A estrutura da obra de Carl Orff se deve aos poemas dos goliardos, que foram encontrados num mosteiro, e o próprio nome da obra de Orff leva o nome desse mosteiro em latim. O compositor selecionou dentre 300 poemas alguns e os ordenou em temas (amor,

bebidas e mulheres), e construiu a trama de uma brilhante obra:

Orff fez uma seleção dentre os mais de 300 textos escritos na idade média encontrados num mosteiro da Baviera. O nome *Carmina Burana* significa em latim Canções do mosteiro Benediktbeuern. **Orff** escolheu apenas 22 poemas e os agrupou em assunto para construir um tipo de enredo. Num prólogo, que será o epílogo também, o texto fala dos caprichos da roda da fortuna. A primeira parte fala do despertar da natureza e do amor na primavera, sendo que na segunda parte, com um clima mais sombrio, ele fala de uma noite de excessos gastronômicos e alcoólicos numa taberna. A terceira parte fala de um amor que se torna mais vulgar, mostrando que tudo pode ser modificado pelos caprichos do destino. (COLARUSSO, 2013, p. 1)

Carmina Burana é uma cantata cênica constituída por um ciclo de pequenas peças musicais, com os textos do mosteiro da Baviera. O tema roda da fortuna é apresentado logo nos dois primeiros movimentos na introdução da obra, o *Fortuna Imperatrix Mundi*. O amor pela primavera é tema da primeira parte da obra: *Primo Vere*. Logo em seguida o ode à vida noturna e aos prazeres do álcool, parte é cantada somente por vozes masculinas, a segunda parte é *In Taberna*, e para finalizar, a terceira parte está o *Courd'Amours* que trata o amor vulgar e a luxúria. Ao final do ciclo se repete o movimento *O Fortuna* para finalizar essa brilhante obra de Carl Orff.

Para compreender a inspiração de Carl Orff, e as técnicas que ele usou em sua obra, em suas melodias e em outros elementos, constituindo um estilo próprio estruturado pelo artesanato singular que o compositor elaborou em cada um dos elementos básicos que compõem a sua música.

Carl Orff se inspira no cantochão medieval para compor sua obra de tratamento obviamente medieval. Assim como o cantochão, as melodias de *Carmina Burana* são feitas na maioria das vezes por grau conjunto e se mantém dentro de uma oitava e com inspirações modais. No cantochão “o único acidente legitimamente usado na notação do cantochão é o Sib.” (GROUT; PALISCA, 1994, p.79), podendo ser esse o motivo do compositor utilizou na obra, no âmbito tonal, a tonalidade de fá maior e ré menor. A estrutura melódica que Orff estrutura é próxima ao arco descrito por GROUT; PALISCA, 1994, p. 61: Na maioria dos casos a linha melódica tem a forma de um arco: começa em baixo, eleva-se até um ponto mais alto, onde permanece por algum tempo, e volta a descer no final da frase. Esta configuração simples e natural é observável numa grande variedade de combinações subtis; por exemplo, a curva melódica pode abranger duas ou mais frases ou incluir curvas menores.

Uma classificação é em base no canto, quando os coros catam alternadamente é

classificado de antifônico, e quando um solista alterna com um coro é classificado de responsorial, e ainda pode ser classificado como “*directo* (sem alternância).” (GROUT; PALISCA, 1994, p. 60).

A parte rítmica da obra de Orff, ela se assemelha ao cantochão pela inconstância rítmica, por esse motivo talvez, com a inspiração no cantochão, Orff muda tanto a fórmula de compasso dentro de um movimento, e outra ferramenta para remeter o ritmo do cantochão é o *rubato* “(It., roubado) Diz-se o andamento ampliado além daquele matematicamente disponível; assim, retardado, prolongado ou ampliado.” (SADIE, 1994, p. 805) e também possui uma variedade muito grande do andamento dentro dos movimentos de *Carmina Burana*. O ritmo era impreciso, instável e prosódico, ou seja, seguia o ritmo das palavras do poema. A notação das durações era bastante rudimentar, o cantochão usava “a notação numa pauta, com neumas, era, no entanto, ainda bastante imperfeita; representava a altura das notas, mas não indicava a sua duração relativa.” (GROUT; PALISCA, 1994, p.82), talvez, esse seja um dos motivos de Carl Orff utilizar figuras rítmicas antigas em algumas partes da obra, isso por causa da anotação medieval, como explica Bohumil Med:

Antigamente eram palavras que indicavam, mais ou menos, o tempo de duração de cada nota. No princípio do século XIII surgiram as **figuras mensurais** para determinar a duração dos sons. As mais antigas eram a Máxima, a Longa, a Breve, a Semibreve, a Mínima e a Semínima. (MED, 1996, p.20)

Já a textura, em algumas partes do coro é monofônica como a do canto gregoriano. Em outras partes ela segue como a transformação da textura na idade média “o *organum*, na sua primeira fase – em que a voz suplementar se limita a duplicar a original num intervalo fixo”. (GROUT; PALISCA, 1994, p.99), As vozes no período medieval se chamavam *vox principalis* e *vox organalis*. Com o tempo a *vox organalis* que duplicava as *vox principalis* ganhava mais liberdade, podendo agora não somente ter um intervalo fixo e sim fazer outros intervalos e além de movimento contrário:

No início da Idade Média a *vox organalis* geralmente ficava abaixo da *vox principalis* o conceito baseou-se em 4^{as} e 5^{as} paralelas. Sob a influência da necessidade teórica de se evitar o trítone, e as exigências do sistema de tetracordes, outros intervalos tornaram-se aceitáveis; no séc.XIII o movimento paralelo em terças e o movimento contrário eram importantes, e a *vox organalis* desfrutou de maior liberdade de movimento, acabando por se estabelecer como a voz mais aguda. (SADIE, 1994, p.679)

O tratamento das vozes em Carmina Burana foi semelhante, algumas partes fazendo em intervalos fixos como um *organum* paralelo, e outras fazendo movimentos contrários, como um *organum* livre.

Além de classificar o canto gregoriano através do canto, como antifonal, responsorial ou directo, pode ser também como é cantado cada sílabas, a terceira fase de construção organal é a melismática onde:

“(…). Os cantos em que a maioria ou a totalidade das sílabas correspondem cada uma à respectiva nota designam-se por *silábicos*; os que se caracterizam por longas passagens melódicas sobre uma única sílaba designam-se por *melismáticos*. A distinção nem sempre é nítida, uma vez que as peças predominantemente melismáticas costumam incluir alguns trechos ou frases silábicas e muitas peças quase inteiramente silábicas têm, por vezes, breves melismas de quatro ou cinco notas sobre algumas sílabas. Este tipo de cantochão recebe, por vezes, nome de *neumático*.” (GROUT; PALISCA, 1994, p.60)

O melisma foi mais uma evolução da música medieval, assim surgindo o *organum* melismático, o interessante é que, como explica Bennett (1986, p. 14-15), no século XII, a voz principal passou a ser chamada de tenor, palavra que vem do latim *tenere*, que significa manter, pois essa voz ficava longamente sustentada, para a voz mais alta se movimentar em melismas, só que, esses valores começaram a ficar extremamente longos, que levou os tenores da catedral de Notre-Dame serem substituídos ou ajudados por instrumentos da época, como o órgão.

A Ars Nova, última fase da música medieval, trouxe novas maneiras de tratar as melodias das músicas, técnicas novas como, por exemplo, o isorritmo (ritmo-padrão), uma sequência rítmica que fica se repetindo por toda obra. (BENNETT, 1986, p. 20) Carl Orff utilizou essa repetição em quase toda obra. Além do isorritmo, na Ars Nova apareceu outra técnica utilizada pelos compositores da idade média chamada hoqueto:

Outra técnica muito apreciada pelos compositores medievais e percebida com grande clareza em sua música é o **hoqueto**(palavra que poderia perfeitamente traduzir-se por solução). A melodia apresenta-se partida, formando frases curtas, chegando mesmo a ter pausas separando as notas. (BENNETT, 1986, p. 21)

A técnica é interessante, pois pode ter sido inspiração numa frase de um movimento. E por último uma técnica de harmonia, que é chamado de fauxboudon “funcionava como um simples meio harmonizar um cantochão” (SADIE, 1994, p. 315), assim o fauxboudon é “uma

cadeia de acordes construídos com intervalos de terça e sextas. As terças são também utilizadas nos intervalos melódicos da voz superior, quase sempre acompanhando as notas de acordes subjacentes” (BENNETT, 1986, p. 21) a técnica que Orff utilizar na harmonização de sua obra, se não na totalidade, em algumas partes, pois é a técnica que harmoniza o canto gregoriano.

3. Análise Musical: Carmina Burana.

No primeiro movimento do *Fortuna Imperatrix Mundi*, chamada *O Fortuna*, tem a forma de canto neumático, prevalecendo a forma silábica, o compositor compôs na tonalidade de ré menor, muito se deve pelo sib na armadura de clave, e por ele ser o único acidente usado no cantochão, a introdução que possui quatro compassos foi escrita para seis vozes (baixo, tenor 1, tenor 2, contralto, soprano 1, soprano 2), porém, tem apenas três linhas melódicas, onde o contralto duplica em intervalo fixo de oitava a linha melódica do baixo, a soprano 1 duplica o tenor 1, e soprano 2 com tenor 2, onde essas três linhas melódicas tem movimentos livres porém dependentes no ritmo:

Descrição: Introdução – O Fortuna.

Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 5.

Orff começou o movimento com fórmula de compasso 3/1, logo depois da introdução no segundo sistema muda para 3/2, e a música passa a ser para quatro vozes (baixo, tenor, contralto e soprano), todavia, como no cantochão, só possui uma única linha melódica, todas as vozes se duplicam em oitava, isso tudo com o mesmo ritmo e se desenvolvendo predominantemente em graus conjuntos. Carl Orff compôs motivo de dois compassos, que se repete por quase toda a música, e uma frase com oito compassos, que só muda a altura das notas, mas a classificação dos intervalos e o ritmo da frase continuam os mesmos, características do isorritmo:

3/p $\text{♩} = 120 - 132$

sem - per cres - cis aut de - cres - cis; vi - ta
 sem - per cres - cis aut de - cres - cis; vi - ta
 sem - per cres - cis aut de - cres - cis; vi - ta
 sem - per cres - cis aut de - cres - cis; vi - ta

1
 de - te - sta - bi - lis nunc ob - du - rat
 de - te - sta - bi - lis nunc ob - du - rat
 de - te - sta - bi - lis nunc ob - du - rat
 de - te - sta - bi - lis nunc ob - du - rat

Descrição: A frase – O Fortuna.

Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 5-6.

Até a última frase da música, ela foi totalmente silábica, na nona parte do movimento, na última frase acontece o meslisma (no segundo compasso da imagem abaixo), o baixo e o contralto se mantêm na nota lá, enquanto as outras vozes fazem breves melismas, no primeiro são cinco notas em uma única silaba, e no segundo (quarto compasso da imagem abaixo), apenas duas notas, finalizando todos na nota ré, sustentada até o final da música:

me - cum om - nes plan - gi
 me - cum om - nes plan - gi
 me - cum om - nes plan - gi
 me - cum om - nes plan - gi

Descrição: o melisma – O Fortuna.

Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 14.

No *Fortune plango vulnera* continua em ré menor, há movimento neumático e em responsório, muito interessante, pois ele fez uma frase de quatro compassos para solo de baixo em que os três primeiros compassos é 4/2 e no último compasso da frase é 1/2, essa frase é repetida novamente, porém com outro texto, e Orff pode ter se inspirado nos *organa* de Notre-Dame, as longas notas que o tenor sustentava e que acabou substituído por instrumentos, nessa parte a orquestra sustenta uma única nota, o ré, enquanto o baixo desenvolve uma frase, que transmite a sensação do modo dórico, com a maioria dos intervalos em graus conjuntos e com um âmbito de quinta (ré-lá):

sempre ben declamato

1. For - tu - ne plan - go vul - ne - ra stil - lan - ti - bus o - ccl - lis,
 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:

$\frac{4}{2}$ p $\text{d} = 120$ pp *un poco* f $\frac{1}{\text{p}}$

Descrição: Frase do baixo – Fortune plango vulnera.
 Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 15.

Depois começa o responsório, o coro entra em 4/2, primeiramente com baixo e tenor onde fazem pralelo em terça, desenvolvendo somente por grau conjunto:

[11] $\frac{4}{2}$ p

1. Ve - rum est, quod le - gi - tur fron - te ca - pil - la - ta,
 2. Quic - quid e - nim flo - ru - i fe - lix et be - a - tus,
 3. Rex se - det in ver - ti - ce ca - ve - at ru - i - nam!

Ve - rum est, quod le - gi - tur fron - te ca - pil - la - ta,
 quic - quid e - nim flo - ru - i fe - lix et be - a - tus,
 rex se - det in ver - ti - ce ca - ve - at ru - i - nam!

sed nunc ple - rum - que se - qui - tur Oe - ca - sio cal -
 nam sub a - xe le - gi - mus glo - ri - a pri -

sed nunc ple - rum - que se - qui - tur Oe - ca - sio cal -
 nam sub a - xe le - gi - mus glo - ri - a pri -

1. Ve - rum est, quod le - gi - tur
 2. Quic - quid e - nim flo - ru - i
 3. Rex se - det in ver - ti - ce

- va - - - ta. Ve - rum est, quod le - gi - tur
 - va - - - tus. Quic - quid e - nim flo - ru - i
 - gi - - - nam. Rex se - det in ver - ti - ce

Descrição: Frase – Fortune plango vulnera.
 Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 16-17.

Depois de cantar a frase de oito compassos (duas semi-frases de quatro compassos), repete a mesma frase com contralto duplicando em oitava o baixo, e a soprano o tenor, e no final da música quando acaba a parte do coro muda para 2/2, e com o *ritornelo* repete tudo mais duas vezes com textos diferentes.

Agora começa a primeira parte (compasso inicial e final da parte): *Primo Vere*, com o movimento *Veris leta facies* que está na tonalidade de lá menor, um movimento para coro

piccolo, com a forma de canto em antifônico, pois um coro formado por baixo e contralto fica alternando com um coro formado por tenor e soprano. Também neumática, com textura predominantemente melismática, com breves melismas de duas notas, o movimento começa em 6/4 (corresponde a duas mínimas pontuadas), e dois compassos depois muda para 9/4 (corresponde a três mínimas pontuadas), fazendo essa introdução o movimento vai para 1/2 e no próximo compasso vai para 6/4 novamente, mas que dura apenas um compasso também, e em seguida vem uma frase em um compasso de 24/4 (corresponde a oito mínimas pontuadas), essa frase possui apenas uma linha melódica onde contralto duplica em oitava o baixo, e tem a mesma inspiração vinda de Notre-Dame, pois a orquestra sustenta longas notas enquanto as vozes do coro se desenvolve fazendo breves melismas:

8/p. d. = 80
Coro piccolo
molto flessibile

p espr.
Ve - ris le - ta fa - ci - es mun - do pro - pi - na - tur, -

p espr.
Ve - ris le - ta fa - ci - es mun - do pro - pi - na - tur, -

8/p. d. = 80

1/p. d. = 40 2/p.

1/p. d. = 40 2/p.

Descrição: Frase baixo e contralto – Veris leta facies. Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 19.

Repete essa estrutura uma vez com outro texto, e seguida da frase do tenor e soprano, também com apenas uma linha melódica, com quatro compassos de 12/4 (corresponde a quatro mínimas pontuadas), dois compassos de 6/4, um compasso de 9/4 e finaliza com um compasso em 6/4, esse é a estrutura rítmica dessa música que se repete mais três vezes no decorrer do movimento, desenvolvendo o texto:

4/p. d. = 80

pp espr.
in - ve - sti - tu - va - ri - o Phe - bus prin - ci - pa - tur, - ne - mo - rum dul - ci - so - no - que -

pp espr.
in - ve - sti - tu - va - ri - o Phe - bus prin - ci - pa - tur, - ne - mo - rum dul - ci - so - no - que -

4/p. d. = 80

pp

Descrição: Frase tenor e soprano – Veris leta facies. Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 20.

No *Omnia sol temperat* um movimento para barítono solo, a tonalidade é ré menor, a música silábica e *directo*, com a melodia movida majoritariamente por grau conjunto, se servindo de um único salto no final de um compasso para começar outro. Essa peça possui duas frases melódicas de quatro compassos cada uma, iniciando por anacruse, repetida três vezes. A primeira tem extensão de quinta (ré-lá), e a segunda também (sol-ré), porém a nota final é lá, dando a sensação do modo frígio. Na harmonia ele utiliza, mais uma vez, notas extremamente longas enquanto o barítono desenvolve a melodia. Na parte rítmica Carl Orff utiliza outra ferramenta para se produzir o ritmo inconstante do canto gregoriano, a fórmula de compasso é uma só a música inteira: 2/2, mas ele se serve de *rubato*:

Descrição: Frase – Ominia sol temperat.
 Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 26.

O *Acce gratum* está na tonalidade de Fá Maior, é um movimento *directo* e neumático, mas pode ser dividido em três partes: a primeira parte é totalmente silábica, tem um compasso de introdução feita pelo tenor, depois uma frase de quatro compassos de três vezes (baixo, barítono e tenor), depois essa frase é repetida no contralto duplicando em oitava o baixo, *mezzo* duplicando o barítono, e a soprano o tenor. Nessa parte as melodias se fazem de modo mais livre, contudo ritmicamente são dependentes com a presença do isorritmo, pois a ideia rítmica do segundo compasso é repetida várias vezes em todas as vozes, provavelmente inspirada no fauxboudon:

Descrição: Frase 1 – Ecce gratum.
 Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 28.

A segunda parte, se constitui em uma única melodia com a extensão de uma oitava (ré-ré) em quatro compassos, é evidentemente melismática, onde cada sílaba do texto é cantada por duas notas, e todas as vozes se duplicam em oitava.:

legato e più sciolto

pur - pur - a - tum - flo - ret - pra - tum, Sol - se - re - nat - om - ni - a.

pur - pur - a - tum - flo - ret - pra - tum, Sol - se - re - nat - om - ni - a.

pur - pur - a - tum - flo - ret - pra - tum, Sol - se - re - nat - om - ni - a.

pur - pur - a - tum - flo - ret - pra - tum, Sol - se - re - nat - om - ni - a.

Descrição: Frase 2 – Ecce gratum.

Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 29.

A terceira se assemelha à primeira, é indubitavelmente silábica, onde tenor e o baixo cantam a primeira frase, repetida no contralto com soprano fazendo a mesma duplicação, tendo baixo e tenor paralelamente em terça:

2/p allegro molto $\text{♩} = 132$ 25

iam - iam ce - dant tris - ti - a! Es - tas red - it, nunc re - ce - dit Hy - e - mis se - vi - ti - a.

iam - iam ce - dant tris - ti - a! Es - tas red - it, nunc re - ce - dit Hy - e - mis se - vi - ti - a.

Descrição: Frase 3 – Omnia sol temperat.

Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 29.

Ritmicamente temos o seguinte esquema: temos 4/1 no primeiro compasso do movimento, 4/2 (nos compassos de 2 a 13) e passa a 2/2 (nos compassos 14 a 39), repetidas 3 vezes.

Tanz é um movimento só para orquestra, sem coro, em Dó Maior, inconstante quando à formulas de compassos. Inconstante quanto à fórmulas de compassos. Temos 2/4 (no primeiro e segundo compasso do movimento), o terceiro compasso é 3/8 e o quarto é 2/8, nos próximos compassos ficam alternando 4/4 e 3/8, aparecendo de vez enquanto ente essa alternância 2/8 (nos compasso 20 e 70), e também 2/4 (nos compassos 22 e 72), 6/8 (nos compassos 37, 47 e 50) e 12/8 (nos compassos 41 e 51).

Floret silva está na tonalidade de Sol Maior, um movimento neumático que possui alguns melismas, sendo antifônico, formado por dois coros cantando alternadamente, um coro grande e um coro *piccolo*. Começa com o coro a seis vozes (baixo, tenor 1, tenor 2,

contralto, soprano 1 e soprano 2), onde o baixo e a contralto cantam a mesma linha melódica em oitavas diferentes, o mesmo acontece entre tenor 2 e soprano 2, tenor 1 e soprano 1, na primeira parte Orff pode ter dito a influência do *fauxbordon*, na primeira frase as vozes caminham juntas em maioria em intervalos de terças e formando acordes.

Descrição: Frase 1 – Floret silva.

Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 43.

A segunda frase, a quatro vezes onde o baixo mantém a nota sol e o tenor uma quinta acima, o ré, enquanto a contralto e a soprano fazem breves melismas mantendo num intervalo de terça, até os dois últimos compassos da frase, onde o baixo mantém o ré junto com o tenor, e contralto simultaneamente ao soprano fazem melismas de quatro notas, porém mantêm os intervalos entre elas de terças:

Descrição: Frase 2 – Floret silva.

Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 43-44.

Chegando a parte do coro *piccolo* em duas frases, onde a segunda é repetição da primeira, feita por contralto e soprano que seguem superpostos em terça paralela algumas notas em uníssono, e depois elas sustentam a nota sol por quatro compassos em oitavas:

Descrição: 2 compassos da frase 1 coro piccolo – Floret silva.

Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 46.

Quando entra na parte do tenor (no compasso 50), se percebe a influência de hoqueto:

Descrição: Frase 2 coro piccolo – Floret silva. Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 46.

Logo em seguida uma frase a três vozes (contralto, soprano 1 e soprano 2) caminhando em paralelas em terças formando acordes:

Descrição: Frase 3 coro piccolo – Floret silva. Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 46-47.

Depois o ritmo harmônico para, e essas vozes mantêm sete compassos com o acorde de sol na segunda inversão, onde a voz mais grave que nesse caso é a contralto mantêm o ré, a soprano 2 mantêm o sol, e a soprano 1 em si:

Descrição: Frase 4 coro piccolo – Floret silva. Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 47.

Dos compassos 85 a 167 do movimento, se repete a mesma estrutura com alterações no texto. Já a parte rítmica Orff se serve de variadas fórmulas de compassos, primeira frase (compasso 1 ao 5), começa em 3/4 e no penúltimo compasso vai para 2/4 e depois volta para 3/4. Antes do coro *piccolo* (compasso 28), Orff utiliza alternância de compassos 2/4 e 3/4 (do compasso 7 ao 14) e em dois compassos o 4/2 (no compasso 15 e 16), e depois volta alternar entre 3/4 e 2/4 (do compasso 17 ao 23) e os últimos cinco compassos são em 3/4. No coro *piccolo* três compassos são em 2/2 (compasso 28, 29 e 30) e nos compassos seguintes vem uma alternância entre 3/4 que dura um compasso e 2/4 que dura quatro compassos, repete essa estrutura e finaliza em 3/4, repete tudo até o final do movimento.

Chramer, gip die varwe mir está na tonalidade de Sol Maior, sendo neumático,

predominantemente melismático, em responsório com coro *piccolo* de soprano em 4/4, um solo com extensão de sexta (sol-mi):

quasi andante
4/4 ♩ = 132 - 144

61
Coro piccolo *pp semplice*

1. Chra - mer, gip die var - we - mir,
2. Min - net, tu - gent li - che - man,
3. Wol dir, Werlt, - daz du - bist

die min wen - gel - roe - te, da mit ich die jun - gen - man an -
min - nec - li - che - frou - wen! min - ne tuot iu hoch ge - muot un -
al - so freu - der - ri - che! ich will dir sin un - der - tan durch -

62

ir - dank der min - nen - fie - be - noe - te.
- de lat iuch in ho - hen e - ren - schou - wen.
din - lie - be im - mer si - cher - li - che.

Descrição: Frase coro piccolo soprano – Chrmer, gip die varwe mir.
Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 54.

Na estrada do Coro grande (baixo, barítono 1, barítono 2, tenor, contralto e mezzo) no compasso 12 do movimento, vai para 2/2, e o baixo mantém a nota lá em valores longos, e as outras vozes caminham fazendo acordes, onde os barítonos e o tenor tem dependência rítmica, como contralto e mezzo:

Coro grande
pp a bocca chiusa

pp a bocca chiusa

pp a bocca chiusa

Descrição: Começo do coro grande – Chrmer, gip die varwe mir.
Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 55.

Depois vai para um coro *piccolo* de soprano 1 e soprano 2 e coro grande de tenor juntos no compasso 20, onde o tenor mantém a nota si, enquanto as sopranos caminham paralelamente em terça e caminhando melodicamente com predominância também em intervalos de terça (*fauxbordon*), é composta em 4/4, no compasso 23 vai para 3/4 e volta para 4/4 no compasso 24, e nos dois últimos compassos do movimento tem um coro grande em 2/2, mantendo a mesma estrutura do coro grande anterior.

Reie tem a tonalidade de Dó Maior, e começa num movimento orquestral dividido em duas partes, a primeira tem uma frase de sete compassos, onde cada um muda a fórmula na seguinte sequência: começa com 2/2, depois 3/2, 5/2, 2/2. 3/2, 7/2 e finaliza em 2/2, e repete o mesmo formato, na segunda parte (compasso 15 ao 25), tem duas frases que tem dois compassos em 4/2 e um em 8/2, repete e para finalizar 4 compassos em 4/2 e o último compasso em 2/2. Em *Swaz hie gat umbe* Há modulação para Dó Maior. É neumática, silábica, directa apesar do início parecer aintifônico, onde a textura apresenta o baixo e o

tenor em paralela em terça cantando uma frase e contralto e soprano repetindo essa frase uma oitava acima:

Coro

Swaz hie gat um-be, daz sint al-lez

Descrição: Frase 1 – Swaz hie, gat umbe.
 Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 58.

Nos cinco compassos finais da primeira parte entra todas as vozes cantando juntas, baixo e contralto, tenor e soprano paralelamente em oitavas, depois (em c. --) modulando para o homônimo maior, agora em uma construção a seis vozes produzindo o acorde de Lá Maior. Assim distribuído onde baixo e contralto mantém a fundamental lá, barítono e mezzo a terça, a nota dó, e tenor e soprano a quinta, nota mi que também é dividida em duas partes. A estrutura rítmica apresenta as seguintes fórmulas de compassos: começa em 3/4 e somente muda um compasso em 1/4 (compasso 19) para mudar para a parte onde as quatro vozes cantam em uníssono, que também começa em 3/4 que tem uma frase com cinco compassos onde os dois últimos são em 2/4, e muda novamente para 3/4 no compasso 25 e vai até o final do movimento:

al-le, al-le, al-le, al-le di-sen su-mer gan! Ah ah

Descrição: Final da 1ª parte (lá menor) e começo 2ª parte (Lá Maior) – Swarz hie, gat umbe.
 Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 59.

Chume, chum, geselle min continua no ritmo 3/4 deixado pela música anterior e vai até o final assim, volta para a tonalidade de Dó Maior, e é cantado por coro *piccolo*, neumática com predominância melismática, onde quase todas as sílabas são melismas, é responsório pois começa com um solo para contralto, com extensão de quinta (dó-sol):

p *semplice*
 Chu - me, chum, ge - sel - le - min, ih - en - bi - te har - te - din.

Descrição: Frase solo contralto – Chume, chum, geselle min.
 Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 60.

E depois tem uma resposta do baixo mantendo uma única nota, a nota dó, barítono alternando em sol e lá, e tenor 1 e tenor 2 caminhando livre porém dependentes um do outro, a única parte que desprende os dois é um breve melisma:

pp
 ih - en
 chum, chum.

Descrição: Dois primeiros compassos da resposta – Chume, chum, geselle min.
 Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 61.

Terminando esse movimento, repete novamente *Swaz hie gat umbe. Were diu werlt alle min* tem a tonalidade de Dó Maior, a fórmula de compasso 4/4 o movimento inteiro, classificado como directo e neumático, com melismas até de onze notas. O movimento inteiro a quatro vozes (baixo, tenor, contralto e soprano) cantando em uníssono e em oitava:

f *unis.*
 S We - re diu werlt al - le - min von deme me - re un - ze an den Rin, des wolt ih mih
 T We - re diu werlt al - le - min von deme me - re un - ze an den Rin, des wolt ih mih
 B We - re diu werlt al - le - min von deme me - re un - ze an den Rin, des wolt ih mih

Descrição: Frase 1 – Were diu werlt alle min. Fonte:
 Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 65.

A segunda parte de Carmina Burana: *In Taberna*, uma parte cantada somente com voz masculina, começa com o movimento *Estuans interius* em lá menor, para barítono solo, directo e neumática com predominância silábica, a fórmula de compasso 4/4 e só finaliza o último compasso em 1/4:

f *com spirito*
 Baritone Solo
 Es - tu - ans in - te - ri - us i - ra - ve - he - men - ti in a - ma - ri - au - di - ne lu - quot me - e - men - ti: lac - tus de ma - te - ri - a, ci - nis e - le - men - ti si - ni - lis sum fo - li - o, de quo lu - dum ven - ti.

Descrição: Frase 1 – Estuans interius.
 Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 67.

Olim lacus colueram está na tonalidade de Fá# menor, um movimento para tenor solo, neumática com predominância silábica, antifônica, um coro masculino (baixo,

barítono, tenor 1 e tenor 2) responde o solista, a parte rítmica é 4/4 e quando entra o coro vai para 4/2, e a música repete mais duas vezes com texto diferente para o solista, mas o coro mantém a mesma frase:

90

dum cig rios e go fu e ram.
pio rai me nunc da pi fer.
den tes fren den tes vi de o:

Coro 4/2 $\text{♩} = 132$

Mi ser. mi ser! mo do ni ger et u stus for ti ter!
Mi ser. mi ser! mo do ni ger et u stus for ti ter!

Descrição: Frase solista e coro – Olim lacus colueram.
Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 72.

Ego sum abbas, em ré dórico, começa numa frase para barítono solo, com liberdade total do solista na questão do tempo de cada nota:

libero e improvvisando, gesticolando e beffardo assai

Baritono Solo

E - go, e - go! E-go sum ab - bas, sum ab - bas, sum ab - bas Cu - ca-nien - sis.

Descrição: Frase Barítono Solo – Ego sum abbas.
Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 73.

Quando entra a orquestra tem dois compassos em 4/4 (compasso 2 e 3 do movimento), depois volta para o solo do barítono totalmente livre, depois que volta a orquestra em 4/4 (compasso 5) vai até o final do movimento com essa fórmula de compasso, um movimento neumático e antifônico, um coro masculino (baixo, barítono, tenor 1 e tenor 2) responde o solista fazendo o acorde de ré menor:

4/4 a tempo

Baritono Solo

Waf - na! Waf - na!

Coro

Waf-na! Waf-na!

Waf-na! Waf-na!

Descrição: Solo e resposta – Ego sum abbas. Fonte:
Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 73.

In taberna quando sumus está na tonalidade de lá menor, é neumático e directo, onde a maioria do movimento possui apenas uma linha melódica sendo uníssonos o baixo e o tenor cantam em uníssonos:

Descrição: Frase 1 – In taberna quando sumus.
 Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 75.

A parte rítmica começa também em 4/4 numa segunda parte no compasso 25 vai para 3/2 e o próximo em 4/4, repete novamente o 3/2 e 4/4 nos compassos 27 e 28 respectivamente, e continua até fazer essa variação novamente nos compassos 34 ao 37, no próximo compasso continua em 4/4 e a música vai para a tonalidade de lá maior, porém continua o baixo e o tenor em uníssono, até numa parte (compasso 67) em que entra o barítono fazendo a terça do baixo e o tenor passa a fazer a sexta do baixo, característica do *fauxbordon*:

Descrição: Baixo, barítono e tenor – In taberna quando sumus.
 Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 81.

A terceira parte: *Cour d'Amours*, com *Amor volat undique* um movimento neumático em responsório, que começa na tonalidade de Ré Maior, em 2/2 a introdução de quatro compassos, depois vai para 3/4 e no compasso 13 que entra o coro *ragazzi* uma frase que tem característica de lá frigio, em 4/4:

Descrição: Frase ragazzi – Amor volat undique.
 Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 84.

No compasso seguinte volta para 3/4 somente orquestra e repete até entrar o solo da soprano (compasso 29), que vai para tonalidade relativa, si menor, em 4/4:

Descrição: Frase soprano – Amor volat undique.
 Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 85.

Na quarta e última frase da soprano (compassos 47 ao 58): começa o primeiro compasso em 2/4 e depois volta para 4/4 para três compassos seguintes e depois vai para 3/4

até o final da frase, onde volta o coro *ragazzi* (no compasso 59) na mesma estrutura anterior.

Dies, nox et omnia é um movimento para barítono solo, neumático e directo, na tonalidade de fá# menor, porém possui uma curiosidade, sua maior parte nos dá a sensação de mi hipomixolídio, como nas primeiras frases cantada pelo barítono:

Descrição: Primeiras frases – *Dies, nox et omnia*.

Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 87.

No compasso 22 ele faz um melisma de vinte e duas notas em fá# menor, ele repete a mesma ideia com melisma no compasso 35 (com algumas notas mais agudas) e finaliza o movimento. A parte rítmica fica variando entre 4/4 e 2/4 e também utiliza o *rubato*.

Stetit puella é um movimento para soprano solo que possui praticamente a mesma estrutura da música anterior, um movimento neumático e directo, com fórmula de compasso 2/4, e que utiliza o modo de mi mixolídio, pois, utiliza a escala de mi maior, porém com a sétima menor.

Descrição: Frase soprano – *Stetit puella*.

Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 89.

Essa frase é desenvolvida, entretanto continua no modo de mi mixolídio.

Circa mea pectora tem a tonalidade de mi menor (modo eólio), é um movimento para barítono solo, neumático, responsório e antifônico, porque começa com o solista, e depois um coro masculino (baixo, barítono e tenor) responde o solista, e depois um coro feminino (contralto e soprano) canta alternadamente com o coro masculino:

Descrição: Frase 1 barítono – *Circa mea pectora*.

Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 92.

No início tem duas frases de dois compassos para solo de barítono em âmbito de quinta (mi-si) com fórmula de compasso 6/4, depois prossegue com o compasso 5 em 3/2, no compasso 6 em 5/4 e compasso 7 em 7/4 e depois entra o coro masculino, também com duas frases, ambas com dois compassos cada, em 5/4 (corresponde a duas mínimas pontuadas), com movimentos livres, contudo dependentes ritmicamente:

1. Cir - ca me - a pec - to - ra mul - ta sunt sus - pi - ri - a.
 2. Tu - i lu - cent o - cu - li sic - ut so - lis ra - di - i.
 3. Vel - let de - us, vel - lent dii, quod men - te pro - po - su - i.

1. Cir - ca me - a pec - to - ra mul - ta sunt sus - pi - ri - a.
 2. Tu - i lu - cent o - cu - li sic - ut so - lis ra - di - i.
 3. Vel - let de - us, vel - lent dii, quod men - te pro - po - su - i.

Descrição: Frases coro masculino – Circa mea pectora.

Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 93.

Quando entra o coro feminino no compasso 12 prossegue o restante da música em 2/2, se modula para Mi Maior (modo jônico), onde contralto e soprano cantam em uníssono, e o coro masculino cantam a mesma frase logo em seguida, depois o coro feminino canta novamente com a diferença no final onde o soprano às vezes está em uníssono e às vezes em oitava com contralto:

1-3. Man - da liet, man - da liet, min ge - sel - le chō - met niet, man - da liet, man - da liet.
 1-3. Man - da liet, man - da liet, min ge - sel - le chō - met niet, man - da liet, man - da liet.

min ge - sel - le chō - met niet.
 min ge - sel - le chō - met niet.

1-3. Man - da liet, man - da liet, min ge - sel - le chō - met niet!
 1-3. Man - da liet, man - da liet, min ge - sel - le chō - met niet!

Descrição: Coros – Circa mea pectora.

Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 93-94.

Si puer cum puellula é um movimento totalmente a capela, o único em toda obra, utiliza o modo si dórico, neumático, responsório e antifônico, dois coros cantam alternadamente, um coro de vozes graves masculina (baixo 1, baixo 2 e barítono) e um coro de vozes agudas masculinas (tenor 1, tenor 2 e tenor 3), e o coro de vozes graves responde o solista, neste caso, o barítono, e utiliza a fórmula de compasso 2/4. O movimento começa com o coro de vozes graves, e logo em seguida o coro de vozes agudas, as três vozes dos coros sempre caminham em terças formando acordes:

T 1
2
3

Har. B. 1
2

2/p = 160

Si pu-er cum pu-el-lu-la mo-ra-re-tur in cæ-lu-la, lix con-iunc-ti-o.

Descrição: Frases coros – Si puer cum puellula.
 Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 95.

Ambas as frases são repetidas novamente, e o coro de vozes graves faz uma frase e logo em seguida o solista canta outra, e eles ficam alternando até entrar novamente as frases iniciais dos coros:

Solo con comica esagerazione

pa-ri-ter e me-di-o. A-mo-re sus-cres-cen-te, pa-ri-ter e me-di-o a-vul-so pro-cul tē-di-o, a-vul-so pro-cul te-di-o. fit.

Tutti

Descrição: Frases coro e solista – Si puer cum puellula.
 Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 96.

Veni, veni, venias também é um movimento antifonal e responsório, movimento com dois coros, com tonalidade de Sol Maior, no começo do movimento o coro II se inicia com três vozes femininas (contralto, soprano 1 e soprano 2) fazem uma frase com o intervalo fixo de terça entre elas, e um coro masculino (baixo, tenor 1 e tenor 2) respondem com outra frase também caminhando em terças:

Ve-ni, ve-ni, ve-ni, ve-ni-as, ve-ni, ve-ni, ve-ni, ve-ni-as.

Coro II

Ve-ni, ve-ni, ve-ni, ve-ni-as, ve-ni, ve-ni, ve-ni, ve-ni-as.

Ve-ni, ve-ni, ve-ni, ve-ni-as, ve-ni, ve-ni, ve-ni, ve-ni-as.

Ve-ni, ve-ni, ve-ni, ve-ni-as, ve-ni, ve-ni, ve-ni, ve-ni-as.

Descrição: Frases vozes femininas e masculinas – Veni, veni, venias.
 Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 97.

Se mantém assim até entrar todas as seis vozes juntas onde contralto duplica o baixo em oitava e o mesmo para tenor 1 e soprano 1, tenor 2 e soprano 2, quando entra os dois coros juntos, vai para a tonalidade de ré menor, o coro I tem 4 vozes (baixo, tenor, contralto e soprano) fazem uma única linha melódica em unísono e oitavas, enquanto o coro II responde com o mesmo esquema do início da música:

Descrição: Coro I e Coro II – Veni, veni, venias.
 Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 99.

Os últimos compassos do movimento estão em Ré Maior. A parte rítmica começa o coro II em 4/4, nos seis compassos antes de entrar o coro I junto com o coro II, tem dois compassos em 3/4, um em 4/4, e três em 2/4, quando entra o coro I vai para 4/4 e vai até o final.

In trutina continua em Ré Maior, um movimento para soprano solo, neumático e directo, varia entre 4/2 e 3/2, e 4/2 2/2:

Descrição: Primeiros compassos da frase (soprano solo) – *In trutina*.
 Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 103.

Tempus est iocundum, movimento para coro, soprano solo e barítono solo, e coro *ragazzi*, em Ré Maior, porém ele utiliza muito a quarta aumentada, passando a sensação do modo lídio. A estrutura dessa música é o seguinte: começa o coro com oito vozes (baixo, barítono, tenor 1, tenor 2, contralto, mezzo, soprano 1 e soprano 2) com movimentos livres porém dependente no ritmo, onde as vozes graves femininas duplicam as vozes graves masculinas, e o mesmo acontece com as vozes medias e agudas:

Descrição: Coro – *Tempus est iocundum*.
 Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 105.

Depois o barítono solo responde com uma frase, e se iniciam as vozes femininas fazendo a mesma estrutura do coro do início do movimento, porém com outro texto, e depois a soprano solo mais o coro *ragazzi* respondem (na oitava adequada) com a mesma frase do barítono solo, e começa com as vozes masculinas fazendo a mesma estrutura do coro do início do movimento, porém com outro texto, e o barítono solo responde com a mesma frase resposta, novamente vozes femininas e resposta da soprano solo e coro *ragazzi*, e depois todas as vozes cantam tudo inclusive a frase resposta junto com todos os solistas e coro *ragazzi*:

Descrição: Frase Resposta (Barítono) – Tempus est iocundum.
 Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 105.

O ritmo com o coro variando em 4/4 e 3/4, e entra o barítono solo, e mantém 3/4, e no compasso que entra o coro vai para 5/4 e volta a variar 4/4 e 3/4, e repete toda a estrutura, pois só vai variar as vozes que cantam.

Dulcissimeum é para soprano solo em 3/2, na tonalidade de Ré Maior, mas ele termina suspendendo para ir para a subdominante na próxima música, é uma música directa e neumática com prevalência melismática, se desenvolvendo com predominância em graus conjuntos:

Descrição: *Dulcissimeum*.
 Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 115.

Ave formosissima tem a tonalidade de Sol Maior, directa e silábica, com seis vozes (baixo, barítono, tenor, contralto, mezzo e soprano) com três linhas melódicas todas dependentes ritmicamente, e contralto duplicando o baixo, *mezzo* o barítono, soprano o tenor:

Descrição: Coro – *Ave formosíssima*.
 Fonte: Carmina Burana, Carl Orff ED 2877 p. 105.

A fórmula de compasso em 4/2 e só muda nas duas últimas frases, ambas com dois compassos cada, a primeira frase é em 6/2 e a última frase tem um compasso em 4/2 e outro em 6/2.

Para finalizar essa grandiosa obra de Carl Orff repete o movimento *O Fortuna*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma vez que a música é uma linguagem universal do ser humano, é de grande valia, a reunião de conhecimentos sobre essa arte dentro de um único trabalho. Com isso, a cultura, e assim a sociedade ganha novos valores, pois, músicos e estudantes de música podem conhecer novos aspectos da obra.

O compositor Carl Orff escreveu a obra *Carmina Burana* o período da Alemanha nazista, e com a brilhante ideia de colocar, em pleno século XX, ferramentas da Idade Média, fazendo à única ideia artística que sobreviveu o nazismo.

Ele compôs cantos gregorianos de uma maneira que se encaixava em um cenário de extremos. Porém, se analisar minuciosamente, a obra de Carl Orff possui fragmentos que não são da Idade Média, mas que não impede de remeter ao período medieval quando o texto de *Carmina Burana* foi escrito. A Idade Média está presente dentro de *Carmina Burana* além dos textos, também na parte musical, e por conta disso, essa análise foi realizada tendo como base teórica técnicas de composição da época.

Esta análise está respaldada no pensamento de vários autores que enriqueceram a proposta original de beneficiar a arte da interpretação, uma vez que dados técnicos sobre a obra auxiliam o trabalho do interprete. Que esse trabalho possa contribuir com outros escritos ou executados. A obra é extremamente relevante e a música se constitui em importante patrimônio cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

BENNETT, Roy. **Uma Breve História da Música**. Rio de Janeiro:Zahar, 1986.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia & Improvisação I**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

COLARUSSO, Osvaldo. **Carmina Burana. Os Segredos de um dos Hits da Música Clássica**. Curitiba: Gazeta do Povo, 2013.

Disponível em: <www.gazetadopovo.com.br/falando-de-musica/carmen-burana-os-segredos-de-um-dos-hits-da-musica-classica/>

Acesso em: 22/11/2016.

COPLAND, Aaron. **Como Ouvir e Entender Música**. São Paulo: Realizações Editora, 2011.

GALINDO, CleusyAraú. **Nazismo Alemão e as Leis de Nuremberg: Sentimento de Poder ou Ódio?** Guarujá-SP: Revista Intraciência, 2013.

Disponível em:

<www.faculdadedoguaruja.edu.br/revista/edicoesAnteriores.asp>

Acesso em: 22/11/2016.

GOULART, Diana. **Dalcroze, Orff, Suzuki e Kodály: Semelhanças, Diferenças, Especificidades**. Seminário movimentos pedagógicos I do curso de pós-graduação em Educação Musical no Conservatório Brasileiro de Música, Rio De Janeiro, 2000.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa:Gradiva, 1994.

JÚNIOR, Hilário Franco. **A Idade Média: Nascimento do Ocidente**. 2ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

LUKACS, John. **A Última Guerra Européia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MED, Bohumil. **Teoría da Música**. 4ª Ed. Brasília: Musimed, 1996.

ORFF, Carl. **Carmina Burana**. Cantiones Profanae. Ed 2877, Shott-Eamc, 1991.

PRIOLLI, Maria Luisa de Mattos. **Princípios Básicos da Música Para a Juventude**. 2º

Volume. 19ª Ed. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Música LTDA, 1996.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Ed Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.